



# ДІАЛОГІЧНІ ОБЕРТОНИ

Науковий збірник  
на пошану пам'яті професора  
НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ

*З нагоди 90-річчя від дня народження  
професора Нонни Копистянської*



НОННА КОПИСТЯНСЬКА  
(18.04.1924 — 07.04.2013)

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

Серія «Літературознавчі обрії»  
Випуск 19

# ДІАЛОГІЧНІ ОБЕРТОНИ

Науковий збірник  
на пошану пам'яті професора  
Нонни Копистянської

*Науковий редактор Світлана Маценка*  
*Відповідальний редактор Оксана Левицька*

Львів  
2014

УДК 82.0  
ББК 83.00  
Д 44

Надруковано за ухвалою вченої ради Інституту Івана Франка НАН України.  
Протокол № 1 від 27 лютого 2014 року.

**Рецензенти:**

*Мацевко-Бекерська Лідія Василівна*, д. філол. н., завідувач кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка;

*Лущук Іван Володимирович*, д. філол. н., старший науковий співробітник відділу літературного процесу та компаративістики Інституту Івана Франка НАН України;

*Пронкевич Олександр Вікторович*, д. філол. н., проф., декан Миколаївського державного гуманітарного університету імені Петра Могили.

**Науковий редактор:**

*Маценка Світлана Павлівна*, к. філол. н., доцент кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Відповідальний редактор:**

*Левицька Оксана Степанівна*, к. філол. н., доцент кафедри книгознавства і комерційної діяльності Української академії друкарства.

**Редакційна колегія:**

*Івашиків Василь Михайлович*, д. філол. н., проф., завідувач кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка;

*Нахлік Євген Казимирович*, д. філол. н., проф., директор Інституту Івана Франка НАН України;

*Нямуц Анатолій Євгенович*, д. філол. н., проф., завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича;

*Татаренко Алла Леонідівна*, д. філол. н., професор кафедри слов'янської філології Львівського національного університету імені Івана Франка;

*Червінська Ольга Вячеславівна*, д. філол. н., проф., завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича;

*Барабаш Мар'яна Маркіянівна*, к. філол. н., старший науковий співробітник, вчений секретар Інституту Івана Франка НАН України;

*Кривенко Маргарита Олександрівна*, к. іст. н., науковий співробітник Львівської наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника.

*Мочернюк Наталія Дмитрівна*, к. філол. н., доц., докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

*Полищук Надія Юріївна*, к. філол. н., доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Діалогічні обертони** : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Д 44 Копистянської / Національна академія наук України, Інститут Івана Франка ; наук. ред. С. Маценка, відповід. ред. О. Левицька. — Л., 2014. — 416 с. — (Серія «Літературознавчі обрії»; Вип. 19).

ISBN 978-966-02-2625-X (серія)

ISSN 978-966-02-7219-4 (вип. 19)

Збірник присвячено пам'яті професора Львівського національного університету імені І. Франка доктора філологічних наук Нонни Копистянської. Праці, вміщені у виданні, висвітлюють методологічні та методичні напрацювання професора, є тематично споріднені із проблематикою досліджень і сферою діяльності вченої, зокрема вивченням генології літератури, художнього часу і простору. Наукові статті доповнюють рецензії на тематично споріднені наукові праці або художні твори з погляду естетики часопростору. У збірнику також вміщено бібліографічний покажчик вченої (2004–2014) і спогади про її наукову та педагогічну діяльність.

Для літературознавців, студентів, аспірантів і викладачів філологічних спеціальностей.

УДК 82.0  
ББК 83.00

ISBN 978-966-02-2625-X (серія)  
ISBN 978-966-02-7219-4 (вип. 19)

© Інститут Івана Франка НАНУ, 2014  
© Кордула Керліковскі, репродукція, 2014

## ЗМІСТ

Вступне слово .....	9
<b>Розділ 1. Роздуми теоретика і поради практика. Питання методики та методології вченого.....</b>	<b>11</b>
<i>Нонна Копистянська</i> З'їзди, конгреси, конференції, семінари як форми наукового спілкування.....	13
<i>Ігор Козлик</i> Методологічні напрацювання Нонни Копистянської: спроба предметної проблематизації .....	25
<i>Наталія Мочернюк</i> Нонна Копистянська як вчений-компаративіст.....	35
<b>Розділ 2. Жанрологічні дослідження. Проблеми генології літератури .....</b>	<b>43</b>
<i>Нонна Копистянська</i> Поняття «жанр» у його сталості та змінності .....	45
<i>Andrzej Stoff</i> Pisarz i jego czas.....	63
<i>Иво Поспишил</i> Проблема времени и пространства в литературе: ностальгия и реальность ....	69
<i>Тетяна Бовсунівська</i> Про співвіднесеність жанрової трансформації та модифікації: кілька методологічних спостережень .....	75
<i>Ольга Червінська</i> «Смішна» людина Федора Достоевського в жанровій перспективі тексту .....	91
<i>Алла Татаренко</i> Особливості жанрових пошуків сербських постмодерністів початку ХХІ століття .....	103
<b>Розділ 3. Трансформація хронотопів. Дослідження художнього часопростору .....</b>	<b>111</b>
<i>Нонна Копыстянская</i> Термины Михаила Бахтина как стимуляторы научной деятельности в хронотопной проблематике .....	113
<i>Анатолий Нямцу</i> Онтология традиционных максим в литературе.....	133

<i>Людмила Мироненко</i> Лирическая героиня Марины Цветаевой в художественном пространстве ее поэзии.....	147
<i>Дануше Кишицова</i> Время и пространство в Хождениях в Святую землю.....	155
<i>Марта Коваль</i> Простір досвіду в романі Кормака Маккарті «Кривавий меридіан».....	163
<i>Ольга Бандровська</i> Ідея перевідкриття часу в контексті діалогу природознавчого і гуманітарного знання .....	171
<i>Оксана Левицька</i> Історіографічні аспекти дослідження поезики художнього часопростору.....	179
<i>Світлана Маценка</i> Часово-просторові параметри музично-романної діалогової моделі.....	189
<i>Василь Івашиків</i> Історичний роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 року»: штрихи до характеристики художнього простору .....	199
<i>Галина Пастушук</i> Часопросторова гра як засіб карнавалізації англійської драми-мораліте XIV–XV століть.....	209
<i>Анна Сімаковська</i> Екзистенційний хронотоп оповідання Ред'ярда Кіплінга «Beyond the Pale» («За межею»).....	227
<i>Галина Лишак</i> Візит австро-угорського цісаря Франца Йосифа I до Борислава у творчості Івана Франка .....	231
<i>Марія Ланій</i> «Що там, за тією тонкою пластинкою скла?»: віконна призма в прозовій пейзажистиці Б. Лепкого .....	237
<i>Ярина Тарасюк</i> Символічний ландшафт ранніх романів Франсуа Моріака.....	244
<i>Алла Лаврова</i> Особенности хронотопа рассказов Михаила Булгакова «Налет» и «В ночь на 3-е число» .....	255
<i>Марія Коляно</i> Вплив містичної релігійної традиції на часопростір роману Сьюзен Хілл «Напровесні».....	263
<i>Лариса Цибенко</i> Повернення «Дев'ятого краю»: просторовий образ Словенії Петера Гандке.....	267

<i>Софія Варецька</i>	
Поетика художнього простору в романі «Гойдалка дихання» Герти Мюллер...	279
<i>Надія Поліщук</i>	
Постмодерністський дискурс Європи: координати простору і часу .....	289
<i>Мар'яна Гірняк</i>	
Особливості хронотопу в романі Ольги Токарчук «Мандрівка Людей Книги» .....	299
<i>Мар'яна Барабаш</i>	
Простір часу та час простору: на межі ілюзії світів (поетика двосвіття у творах Валерія Шевчука та Ярослава Мельника).....	310
<b>Розділ 4. Розширення простору ідей. Рецензії та відгуки.....</b>	<b>317</b>
<i>Ольга Червінська</i>	
Про монографію Нонни Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» .....	319
<i>Ivo Pospíšil</i>	
Čas a prostor v literárním díle .....	322
<i>Мар'яна Барабаш</i>	
Про безмежні можливості часу і простору в дослідницьких сферах Нонни Копистянської .....	324
<i>Данило Льницький</i>	
Відгук на монографію Н. Х. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» .....	327
<i>Юрій Римащевський</i>	
Від монографії — до навчального посібника.....	329
<i>Світлана Маценка</i>	
Сучасний розпорядок часу: книга Алайди Ассман «Час тріщить по швах? Підйом і падіння часового режиму модерну» .....	331
<i>Наталія Мочернюк</i>	
Нове прочитання Джона Фаулза: літературознавчі пропозиції Оксани Левицької в теоретичному контексті Нонни Копистянської .....	336
<i>Олександр Моторний</i>	
Новий погляд на чеську та російську подорожню літературу у праці Дануші Кшіщової «Подорожі до Святої землі» .....	338
<i>Оксана Нахлік</i>	
«О, вгадай хто-небудь у мені великого птаха...» .....	340
<i>Ігор Котик</i>	
Соціум і метафізика «Далекого простору» .....	343



<b>Розділ 5. Шлях у науку і шлях в науці. Спогади про вченого і людину.....</b>	<b>345</b>
<i>Галина Пастушук</i>	
Світло, що завжди з тобою: кілька штрихів до портрета Нонни Копистянської...	347
<i>Данило Ільницький</i>	
Дерево і його плоди.....	349
<i>Данило Ільницький</i>	
Людина, час на яку працює, але не впливає .....	355
<i>Лариса Козак</i>	
Хронотоп наших зустрічей.....	357
<b>Розділ 6. Оставлю вам свої діла. Нонна Копистянська: бібліографічний покажчик (2004–2014).....</b>	<b>361</b>
Від укладача.....	363
<b>Науковий доробок Нонни Копистянської.....</b>	<b>366</b>
Публікації .....	366
Наукове керівництво дисертаціями .....	369
Редакційна діяльність .....	370
<b>Література про Нонну Копистянську .....</b>	<b>372</b>
Бібліографічні джерела, в яких зареєстровано праці Нонни Копистянської та літературу про неї .....	388
<b>Участь у конгресах, з'їздах, конференціях .....</b>	<b>390</b>
Покажчик покликань на праці Н. Копистянської .....	391
Іменний покажчик .....	392
Покажчик використаних періодичних та продовжуваних видань.....	394
<i>Мар'яна Барабаш</i>	
Бібліотечний фонд професора Нонни Копистянської в Інституті Івана Франка ...	397
<i>Маргарита Кривенко</i>	
Дарчі написи на книжках у приватній бібліотеці Нонни Копистянської .....	398
<i>Павлина Воловецька</i>	
Фонд професора Нонни Копистянської в архіві Львівського національного університету імені Івана Франка.....	405
Світлини з архіву Нонни Копистянської .....	411
Інформація про авторів .....	413

## ВСТУПНЕ СЛОВО

Найбільш монологічне, найбільш зосереджене на своєму предметі мовлення <...> все одно має діалогічні обертони.

*Михайло Бахтін*

Вшановуючи з нагоди 90-літнього ювілею пам'ять науковця, викладача, вчителя, «наукової мами», світлої і доброї людини професора Нонни Хомівни Копистянської, з великою вдячністю і глибокою повагою до неї укладено цей збірник наукових праць колег, учнів, послідовників ученої як найпродуктивнішу й найзначнішу, згідно з її власними переконаннями, форму презентації результатів організованої наукової співпраці.

Вся діяльність професора Копистянської була спрямована на те, щоб створити наукове товариство однодумців, об'єднаних любов'ю до словесної художньої творчості і відданих своїй справі. Цьому вона присвятила все своє життя, невтомно працюючи над комплексом літературознавчих проблем, для якомога переконливішого вирішення яких за її ініціативи та під її активним керівництвом організовувалися конференції та семінари, велася співпраця з міжнародними науковими центрами, захищалися дисертації, видавалися наукові праці та бібліографічні покажчики.

Відтак представлені у збірнику різножанрові тексти від статей до рецензій та спогадів здійснюють систематизацію її наукових інтересів, рецепцію її наукових концепцій, відображають відгомін її ідей у дослідженнях, ґрунтованих на зовсім інших літературознавчих засадах, розширюють дослідницьке поле, презентуючи праці, суміжні за тематикою, а також представляють думки про її викладацький досвід та життєву мудрість.

Композиційним стрижнем збірника, відповідно, стали ключові літературознавчі проблеми, над якими тривалий час працювала професор Нонна Копистянська, — методологічні аспекти літературознавства, жанрова система, особливості часопросторової організації художнього твору. Повніше уявлення про широту наукових інтересів вченої дає запропонований у збірнику бібліографічний покажчик Нонни Копистянської (2004–2014), у якому серед публікацій — дві монографії: «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), «Час і простір у мистецтві слова» (Львів, 2012).

Концептуально важливим для такого видання є збереження як основи сформульованих у вченні професора Копистянської літературознавчих положень, засвідчення їхньої дієвості та дослідницького потенціалу. З цією метою обрано бахтінський принцип «діалогічних обертонів», який передбачає відчуття у представлених розвідках прямих чи опосередкованих обертонів тексту, контексту, надтексту Нонни Хомівни чи то у формі прямого або прихованого цитування, внутрішньої переконаності чи внутрішньої полеміки, додумування й переосмислювання, так що виникає діалогізоване тло, сприятливе для розширення простору ідей.

Пам'ять, особливо у зв'язку із постаттю та науковою діяльністю професора Копистянської, — це не тільки актуалізація індивідуальних спогадів про вчену, вона — і це було б зовсім у дусі Нонни Хомівни — пов'язана не стільки з минулим, скільки з майбутнім: її зусилля до останнього були спрямовані на те, щоб залишити свій доробок в якомога опрацьованішому вигляді, архівувати матеріали, видати книги, передати для публічного користування свою бібліотеку. Теоретик часопростору, вона розуміла, яку роль відіграють усі ці «часові об'єкти» у конституюванні часу. Збірник «Діалогічні обертони» — це перша спроба читання її досвіду й збагачення його новими ідеями.

*Редакційна колегія*

## **Розділ 1**

# **РОЗДУМИ ТЕОРЕТИКА І ПОРАДИ ПРАКТИКА**

Питання методики та методології вченого

*Варто зазначити: вченими не народжуються; для того, щоб стати вченим, треба наполегливо і постійно працювати над собою. Диплом університетської освіти не робить людину фахівцем, він тільки дає їй змогу стати ним. Диплом кандидата наук ще не робить його власника вченим, це тільки стартовий документ, який відкриває йому можливість йти далі шляхом здобуття знань, започаткованому в період праці над дисертацією.*

Нонна Копистянська

### З'ЇЗДИ, КОНГРЕСИ, КОНФЕРЕНЦІЇ, СЕМІНАРИ ЯК ФОРМИ НАУКОВОГО СПІЛКУВАННЯ

*Друкуємо за рукописом книги Н. Х. Копистянської «Роздуми теоретика і поради практика».*

Нонна Хомівна Копистянська надавала великого значення участі вченого у різних наукових заходах. Вона передала розуміння важливості такого спілкування для творчого розвитку і своїм учням. Її думки про форми наукового спілкування разом з іншими статтями мали стати окремою частиною книги «Роздуми теоретика і поради практика». У статті Нонна Копистянська розмірковує про особливості участі в конференціях, колоквиумах, з'їздах, дає поради щодо підготовки до них, згадує найбільш пам'ятні й цікаві зібрання у своїй науковій долі. Варто наголосити етичний аспект цих роздумів, що свідчить про авторку як про людину високої культури й інтелігентності.

*Ключові слова:* наукове спілкування, конференція, конгрес, семінар.

Серед організаційних форм наукового спілкування, про які піде мова, найбільшу увагу привертає конференція. Що ж таке конференція? Наукове спілкування, потрібне для здобуття ступеня, кар'єрного зростання? Наполеглива праця? Радість розширення своїх обріїв, знань і наукових зв'язків? Що є найважливішим для участі в конференціях? Безперечно, відповідь відома. Це написання доповіді й подальше її виголошення. Звичайно, без доповіді якось навіть незручно їхати на конференцію. Хоча можливість бути слухачем, учасником дискусій, брати участь в обговоренні доповідей, перебувати в цій атмосфері і не бути скутим необхідністю виголошення власної доповіді також дає велику користь для науковця і створює приємний настрій на конференції. Якось колега вказав мені на одного пана як одного з «мандрівних лицарів науки» і пояснив, що це вчений, який постійно бере участь і в тих конференціях, у яких він може мати дотичну тему, і в тих, які зовсім не підходять йому за тематикою, але дають можливість побувати в різних містах. Бувати на конференціях, щоб показати себе, здобути потрібні бали для кар'єри — це все-таки не те, що дає радість від конференцій справжньому вченому, якого б віку він не був.

Перебуваючи у 1960–1990-х рр. на столичних конференціях, я часто була свідком, як шанований вчений на високій посаді заходив у сесійний зал, виголосив свою доповідь і відразу, не чекаючи на запитання чи обговорення, виходив із залу, а за ним виходила ціла група людей, які хотіли скористатися нагодою, щоб підійти до нього і вирішити якісь свої проблеми. Він, напевно, вважав, що виконав свою функцію, «подарувавши» слухачам свою доповідь. Спостерігаючи за такою поведінкою, я розуміла, звичайно, що це людина дуже зайнята, однак безцеремонний вияв неповаги до всіх присутніх і брак елементарного такту при виході без вибачення дуже неприємно вражав. Але в наш час схоже поводитися не тільки вищезгадані вельмишановні люди. Це вже стало своєрідним правилом і для молоді. Тепер на кожній конференції спостерігаємо, що учасники приходять і приїжджають лише на ту секцію або навіть лише на

ту годину, на яку вони мають прочитати свою доповідь, і відразу знаходять цілу низку цікавих речей для себе поза конференцією. Бачачи це, я завжди думаю, як збіднюють самих себе ці молоді люди, входячи в такого типу ритм.

Для того, щоб користати з такого наукового спілкування, як конференція, конгрес чи з'їзд, треба передусім зрозуміти специфіку цих наукових зустрічей. Передусім треба починати із серйозного з'ясування тематики і проблематики, що пропонується в кожному випадку, упевнитися, чи це відповідає тому, над чим ти працюєш, чи належить така тема до твоїх наукових інтересів. Звичайно, якщо конференція відбувається в цікавому місці і дуже хочеться там побувати, то можна все-таки пристосуватися до запланованої тематики, але тоді треба докласти чимало зусиль і наполегливо попрацювати. Підготовка до конференції не повинна обмежуватися працею над своєю доповіддю. Бажано ознайомитися заздалегідь із програмою конференції. Погано, коли організатори надають програму в день або напередодні конференції, тому що таким чином немає можливості підготувати себе до активної участі в роботі наукового зібрання.

Конференція починається з повідомлення-запрошення і для організаторів, які працюють над нею, і для майбутніх слухачів. Від організаторів конференція вимагає ґрунтовної праці, починаючи від окреслення теми, проблематики, визначення ядра учасників, потрібних для створення відповідного колективу для спілкування. Добре, коли організатори, які ставляться до цього відповідально, розсилають повідомлення заздалегідь (за півроку, за вісім місяців), що дає змогу написати власну доповідь і систематизувати свої надії на ознайомлення з чимось новаторським.

У повідомленні вказують приблизний час конференції, а запрошення із вказівкою визначеної дати, умов, тематики, секцій організатори повинні обов'язково надіслати також не пізніше, аніж за два-три місяці до самої події, бо інакше це трактуватиметься як вияв неповаги. Запрошення надсилають вже тоді, коли зібрані заявки, проведений відбір, опрацьовані секції. Термін заявок учасників конференції вказують залежно від дати її проведення.

Запрошення бувають різного типу. Є запрошення-повідомлення для всіх, його можна передавати іншим установам та особам для збільшення кола майбутніх учасників. У цих запрошеннях, зазвичай, є вказівка на адресата: студентська конференція, конференція молодих вчених, робоча проблемна конференція і т. д. Вказівкою на адресата є тематика і проблематика. Вона може бути дуже широкою, даючи можливість приєднатися до конференції з різними питаннями, а може бути й обмеженою вужчими координатами для запрошення учасників, які безпосередньо працюють над цією тематикою або які можуть розширити тематику конференції потрібним у цьому випадку міждисциплінарним аспектом. Індивідуальні запрошення бувають різними. Вони можуть бути додатком до загальних запрошень для осіб, яких особливо бажано бачити на конференції, а можуть бути і справді дуже обмеженими. Ці запрошення не можна передавати іншій особі без дозволу організаторів. Так, камерні конференції з визначеною тематикою, яка стосується окремих завдань чи проблем, часто пов'язані із вшануванням пам'яті відомих вчених.

Щодо студентських конференцій. Я брала участь в багатьох таких зібраннях, але мені особливо пригадується дуже приємна й цікава конференція, яку влаштували самі студенти 1997 року, підготувавши та опрацювавши матеріали. Вони запросили мене на Всеукраїнський науковий семінар «Феномен текстовості в сучасній літературі». Дуже корисним було те, що студенти самі вирішували літературознавчі питання. І я з великою радістю взяла участь у науковому семінарі молодих науковців, які до того часу вже мали свої здобутки у філологічних науках. Мені, звичайно, дуже приємно, гортаючи збірник, пригадувати, як багато досягнули з того часу учасники колишньої студентської конференції.

У період, коли я вже досліджувала питання жанру, дуже корисною для мене була міжнародна конференція в Одесі «Теорія родів і жанрів в художній літературі» (1975 р.), на якій розглядали питання упорядкування і систематизації термінології. Моя доповідь стосувалася питання жанрових модифікацій чеської прози. Ця конференція була унікальною для мене тому, що в ній брали участь видатні теоретики, зокрема Й. Хвіщ, С. Вольман, а також С. Крижанівський, який дуже чітко висунув вимогу упорядкування генологічної термінології. Різні вчені мали цікаві пропозиції «за» і «проти». Хоча далеко не всі визнавали терміни «генологія» чи «жанрологія», однак це було вже те ядро, з якого починалося обдумування питань. Тому С. Крижанівський «закликав учених зважати на найбільш прийнятну термінологію: для першого поділу — літературний рід, для другого — жанр, для третього — жанровий різновид». Це було навіть записано в резолюції конференції<sup>1</sup>. Конференція стала дуже плідною для моїх наукових роздумів. Пам'ятаю, як виклала свою систему жанрової спіралі молодшій колезі Б. Крисі, коли ми відпочивали в готелі, і вона визнала її просто «геніальною». Конференція — це не тільки наукова розмова, а й радість від отримання нових стимулів для наукової співпраці. Особливо важливими для мене були запрошення, які мені надсилали з університету м. Брно на генологічні конференції у 1985, 1988, 1993 рр., що відзначалися дуже високим рівнем змістовності й організації.

Якщо конференції відбуваються систематично і вони, зазвичай, невеликі, то поступово створюється ядро, свій колектив, об'єднаний спільністю тематично-проблемних зацікавлень. Це не означає, що йдеться про якусь статичну систему. Ні, тут є можливість зберігати ядро й одночасно збагачувати його іншими учасниками (щоправда, доводилося спостерігати, що ці інші, запрошені вперше, не обов'язково будуть запрошені вдруге). Завдяки такій системі можна створити живе наукове спілкування не тільки на самих конференціях, а й у часі між ними.

Конференція 1993 року в м. Брно була присвячена Ф. Вольману, а 1996 — Р. Якобсону. Такі присвяти конференцій видатним вченим, вчителям — це не

---

<sup>1</sup> Теорія родів і жанрів художньої літератури: тези доповідей Республік. наук. конф. 20–22 лист. 1995. — О., 1995; Крижанівський С. Так що ж таке жанр — рід, вид чи різновид // Проблеми. Жанри. Майстерність. Літературно-критичні статті. — К., 1976. — С. 99–114.



лише данина поваги, а й продовження кращих наукових традицій. Про це свідчать перші «Чичерінські читання», що відбулися у Львові 1990 року, другі — 1993, треті — в 1997, четверті — в 1999, і вони продовжуються до сьогодні. Всі ці конференції були дуже своєрідними. У межах міжнародної наукової конференції «Спадщина академіка В. І. Борковського» 2000 року відбувся круглий стіл «В. І. Борковський, О. В. Чичерін — корифеї філології», а також засідання науково-методологічного семінару «Проблеми художнього простору, часу, ритму», яке було присвячене 100-річчю від дня народження О. В. Чичеріна. Зазначу, що сам Олексій Чичерін дуже велику увагу приділяв участі в наукових конференціях різного роду, починаючи від семінарських занять, студентських конференцій, щорічних звітних науково-практичних конференцій, намагаючись залучити до співпраці в них учасників різних гуманітарних факультетів і кафедр.

Окрім конференцій, конгресів, з'їздів, які відбувались у Москві, Ленінграді, Києві, Чернівцях, Мінську та в інших центрах, дуже корисними були наради-семінари викладачів, науково-практичні конференції.

Мені приємно згадати давні часи, коли з 1958 до 1971 років, у час між з'їздами славістів, проходили славістичні конференції, яких було вісім і які відбувались по чергово у всіх на той час університетах України, починаючи від Києва і Львова. Кожний університет намагався показати себе гідно. Видання матеріалів, на жаль, було технічно примітивним, але за змістом, складом учасників, умінням організувати, крім засідань, ще й різні літературознавчі, культурологічні екскурсії це було дуже гарне всеукраїнське слов'язознавче різнопрофільне об'єднання. Традиція славістичних конференцій та колоквиумів у Львівському університеті триває роками завдяки діяльності Інституту славістики під керівництвом професора Володимира Чорнія. Розбудова міжнародних міждисциплінарних зв'язків, видання збірника «Проблеми слов'язознавства», який виходить з 1970 р. — це велика праця Інституту славістики.

Отож конференції відрізняються за своїм складом, побутовими умовами і фінансовими вимогами до учасників. Вони потребують різної підготовки від організаторів і від учасників, особливо від тих, які стають керівниками секцій. Які вимоги мають учасники до конференцій? Все дуже непросто, адже йдеться про організацію засідань, керівництво секціями, ведення загальної праці, приїзд, від'їзд, побут. Хтось має скромні вимоги, а дехто надміру вимогливий і відразу ображається. Багато залежить від голови засідання. Думаю, передусім потрібна доброзичливість, повага до присутніх, причому до всіх, терплячість і, без сумніву, почуття гумору.

Природно, що голову засідання дратує, коли в залі розмовляють під час виголошення доповіді, або ж доповідача ображає, коли під час його доповіді ведучий вирішує якісь питання із сусідом. Це часто трапляється і є неприпустимим, бо свідчить про невміння поважати і себе, і доповідача, і присутніх. Для розмови є коридор, кафе, інша кімната і т. д. Зрозуміло, ви давно не бачились зі знайомою і дуже хочеться поговорити, вам не подобається ця доповідь або ж цей доповідач видається смішним, тож так і хочеться сказати щось дошкульне.

Але наукове спілкування вимагає такту, витримки, відповідного більш-менш спокійного тону. Тут не варто ображати і ображатися самому, коли вас чи вашу ученицю критикують. Звичайно, приємніше, коли хвалять, але пам'ятаймо, що похвала іноді гірша від огуди, залежно від того, хто і за що хвалить. Бути впевненим у тому, що робиш — це добре, але бути самовпевненим, ніби ти знаєш все краще за інших і все можеш розкритикувати та навіть висміяти, — це погано. Аргументація повинна бути не образливою, а мудрою і доказовою. Часто людина, яка хоче щось довести, звертається до цитат чи характеристик, взятих із, здавалось би, авторитетного джерела, замість того, щоб перевірити все безпосередньо авторським текстом і власним його сприйняттям.

Полеміка на засіданнях залежить від того, з ким полемізують і в якій манері. Якщо це розмова з людиною подібного професійного рівня чи добре знайомою, то можна собі дозволити і бурхливу дискусію, усну чи письмову. Але коли це початківець, то полемізувати з ним варто обережно. Він може бути дуже самовпевненим і навіть агресивним (що видається трохи смішним). Або, навпаки, він буде несміливим і його варто підбадьорити. Я дуже тішуся, коли чую доповідь, у якій є щось дослідницьке, власне. Воно може бути й запозичене, але мудро, по-своєму використане. До таких доповідачів приємно підійти, додатково щось порадити, підказати якісь праці. Добре, коли на конференціях створюється загальна комфортна атмосфера, в якій усі почуваються рівноправними (а це заслуга голови конференції). Конференції, колоквиуми чи інші наукові заходи тоді по-справжньому вдалі, коли розмова про них продовжується в коридорах, у потязі, а потім — з колегами. Шкода, що у зв'язку з великою кількістю завдань не завжди і не всі мають можливість ділитися своїми враженнями від конференцій і конгресів.

На конференціях, симпозіумах трапляються і такі особливі ситуації, коли серед спеціалістів з однієї галузі з'являється спеціаліст іншого профілю. Не завжди він сприймається загалом доброзичливо, оскільки прийнято думати, що це не «його парафія». Така позиція є вкрай неправильною, тому що дуже корисною є наукова естафета, яка передається від фахівця однієї наукової системи до іншої.

Повернуся до питання про особливості роботи керівників секцій. Знаємо, що їх часто дратує те, коли доповідачі перевищують часову квоту виступу: в програмі передбачено 15 хвилин, а доповідач говорить вже 30, незважаючи на те, що йому звернули на це увагу. І зі мною таке бувало. До речі, це складне питання. Як найкраще організувати роботу секції? Чи треба втискати конференцію у два дні, коли доповідей на всі чотири? Чи треба поспішати з доповідями і підганяти доповідачів, особливо коли ще треба піти в театр чи на фуршет? Що краще — прослухати доповіді чи мати час на дискусію? На конгресах часто вимагають докладні тези, їх друкують, роздають учасникам. Ознайомившись із тезами перед засіданням, особливо коли є багато секцій, учасники можуть вибрати для себе особливо цікаві доповіді. Була навіть пропозиція видрукувати заздалегідь не тільки анотації, а й доповіді, а тоді тільки їх обговорювати. На конференціях це неможливо, але для колоквиуму така організація

спілкування підходить, треба лише мати відповідні кадри і фінансову можливість для цієї попередньої роботи. Іноді слухачі тішаться тим, що багато учасників не приїхало, і таким чином звільнився час на дискусії.

Мені завжди дуже подобались невеликі конференції і колоквіуми. На них можна було багато чому навчитись. Однією з них була камерна конференція за індивідуальними запрошеннями в м. Торуні (Польща) 1994 року, присвячена проблемі мімезису в літературознавчому дискурсі. Вона тривала чотири дні і була дуже гарно організована. Конференції можуть бути презентаційними і робочими. Ця конференція мала суто робочу форму без якогось відкриття та пленарного засідання. Роботу організували так: читали три доповіді, підібрані тематично, і відразу після них проводили ґрунтовні й детальні обговорення. Тоді планували невелику перерву і знову заслуховували три доповіді та обговорення і т. д. Полеміки були подекуди безкомпромісними, іноді навіть різкими, але вони скеровувалися не на особистості, а передусім на предмет дослідження. Мета такої організації: разом працювати над запропонованим матеріалом. Створена атмосфера роботи давала змогу щось нове для себе відкрити. Для мене було відкриттям, що в доповіді про кіно звучала аргументована думка, що художній фільм може бути більш наближеним до реальності, аніж документальне кіно. У перервах нас частували чудовими тістечками і торунськими пряниками з кавою і чаєм. Розмови не припинялися, але також було надано час для того, щоб оглянути чудове стародавнє місто.

Як оригінально організувати наукову зустріч, я зрозуміла, взявши участь у колоквіумі «Мова й оповідь в А. Платонова» (1996 р.) на запрошення директора Інституту славістики в Швейцарії професора Яна Льюхера, який відзначався нестандартною ініціативністю щодо залучення вчених. Йому я завдячую і запрошенням 1994 року у Швейцарію на прочитання лекцій з часопросторової поетики на матеріалі творів І. Франка, І. Ольбрахта та К. Чапека. Запрошення до м. Берна на колоквіум «Мова й оповідь в А. Платонова» мені надіслали за рік до цієї події. Це було дуже тактовно, тому що підготовка до участі вимагала справді багато часу. Цей камерний колоквіум (28 осіб з різних країн і континентів) був задуманий як «взаємодія різних філологічних точок зору і традицій». Серед запрошених були перекладач А. Платонова з Англії, мовознавець з України, письменники з Москви, філолог-платонознавець, місцеві професори та інші. Ми заздалегідь отримали завдання — проаналізувати дві перші сторінки роману «Чевенгур» і також дві перші сторінки повісті «Усомнившийся Макар». Нам надіслали маленьке оповідання «Тютень, Витютень і Протегален». Специфіка роботи полягала в тому, щоб продемонструвати множинність підходів на визначених заздалегідь сторінках тексту. Кожен з учасників інтерпретував текст зі своїх теоретичних, методологічних позицій, виходячи із власних наукових зацікавлень. Тож я, не русист, була запрошена як теоретик літератури. Наслідком проведеного колоквіуму було видання ґрунтовного і поважного збірника.

Хочу згадати й інші наукові заходи, в яких я мала щастя брати участь. Організовані Віденським інститутом дослідження австрійських та інтернаці-

ональних літературних процесів, директором якого був Г. Арльт (наше об'єднання-семінар «Проблеми художнього часу, простору, ритму» був партнером цього Інституту з 1997 р.), дві невеликі конференції — в м. Інсбруку 1997 р. і в м. Дебрецені 1998 р. — відкрили для нас нову сферу пізнання, пов'язану з використанням для філології можливостей Інтернету та Інтернет-журналу.

2003 року я брала участь у величезній за кількістю учасників (зафіксовано чотири тисячі) Міжнародній конференції «Об'єднання культур» («Das Verbindende der Kultur») у Відні, була організатором і керівником міжнародної секції «Сприйняття „свого” і „чужого” як того, що роз'єднує і об'єднує культури» і мала доповідь на тему «Традиційні і нетрадиційні можливості міжкультурної співпраці». Доповідь була побудована на матеріалі діяльності нашого Міжнародного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму», а збірник «Свій / чужий час, простір, ритм» став прикладом традиційної форми наукового спілкування через друковане слово, однак у своєму методичному спрямуванні був модифікованим та осучасненим виданням, а тому — відкритим для спілкування із застосуванням новітніх технологій. Такі великі конференції зазвичай відкривають великим урочистим пленарним засіданням. Тут його було організовано на найвищому технічному рівні, зокрема за допомогою трансляції на трьох величезних екранах, на яких було представлено текст доповідей тих, хто приїхав і виступав у залі (у перекладах німецькою, французькою та англійською мовами), ілюстративні матеріали про різних видатних письменників, вчених, діячів культури тощо. Згодом я відмовилась від цих конференцій, від організації та керівництва міжнародною секцією, бо це вимагало дуже багато енергії і часу. Правду кажучи, організація цієї суперконференції не відповідала мені або, точніше, я — їй, бо для мене була більш відповідною праця в малих секціях. Звичайно, як завжди на конференціях зустрічалися, тут приємні люди, з якими варто було познайомитись і від яких можна було чимало цікавого дізнатися.

Щодо пленарних засідань. Напевно, для великих конференцій вони потрібні, але якщо це наукові, а не суто «парадні» виступи. Вони потрібні ще й для того, щоб учасники, які потім розійдуться по секціях, зустрілись. Але коли це невеликі конференції з невеликою кількістю секцій, то можна обійтись, на мою думку, і без пленарних засідань.

У моєму житті особливе місце займали конгреси і з'їзди. На конгреси зазвичай надсилають індивідуальні запрошення. На Перший конгрес світової літературознавчої богемістики у Празі в 1995 р., де я була єдиним представником від України, отримала запрошення за рік до конгресу. Приємною несподіванкою стало те, що у списку з 16-ти вчених, нагороджених медаллю Ф. К. Шальди «За розвиток літературознавчої богемістики і пропаганду чеської літератури за кордоном», виявилось моє прізвище. Не знаю, наскільки я заслужила таку поважну нагороду, бо Ф. К. Шальда — це велична постать не тільки в чеському, а й у світовому літературознавстві. Однак приємно і, думаю, важливо не лише для мене особисто, було отримати її з рук нової генерації молодих чесь-

ких вчених, на новому етапі розвитку чесько-українських наукових взаємин. Потім, у 2000 році був Другий, а у 2005 році — Третій конгрес.

Хочу поділитися спогадами про з'їзди славістів, бо це особлива світова подія. Історія всесвітніх з'їздів славістів почалась з 1929 року зі з'їзду у Празі. Другий був 1934 року у Варшаві. Підготовлений третій з'їзд не відбувся, бо почалась Друга світова війна. Після війни ця традиція відновила IV З'їздом 1958 року в Москві, і з того часу кожних 5 років відбуваються славістичні з'їзди щоразу в іншій слов'янській столиці. Це велика подія в науковому житті не тільки слов'янських народів, а й цілого світу, тому що приїжджають науковці з різних країн, з усіх континентів зі своїм баченням цінності слов'янських культур і відбувається широке ознайомлення з ними. Тепер нерідко висловлюють думку, що саме в слов'янських літературах та фольклорі зберігаються традиції високої духовності.

Мені пощастило побувати з професором О. В. Чичеріним на IV з'їзді (першому після війни) в Москві 1958 року. О. В. Чичерін був дуже активним учасником, головував і виступав у полеміці, постійно був оточений науковцями різного віку і різних країн, з якими вів жваві розмови. Там ми особисто познайомились з Яном Мукаржовським, яким не можна було не захопитись як людиною і як вченим. Він познайомив мене з вченим секретарем Інституту чеської літератури Рудольфом Гавелом, чудовою людиною (він і його дружина стали моїми друзями на багато років).

Я щаслива, що в 1990-х роках змогла взяти участь у найголовніших для мене як вченого форумах. Це два Міжнародні з'їзди славістів: XI з'їзд — у Братиславі 1993 року і XII — у Кракові 1998 року. Потрапити на з'їзд дуже непросто. Складно також представникам певної країни завоювати собі місце проведення. Вже на попередньому з'їзді ведуться дискусії про місце його проведення. Таким чином, підготовка до нового з'їзду починається на попередньому. Приблизно через рік відбувається обговорення тематики, її розсилається Комітетам славістів, визначають кількість учасників для кожної країни (Україна завжди має поважну кількість), але це не означає, що легко бути в неї включеним. Треба, щоб запропонована тема відповідала загальній тематиці. За два роки до з'їзду закінчується формування груп. Надсилати треба тези, вони мають бути надруковані до з'їзду. Над цим працює комітет організаторів. Вони також друкують через рік чи навіть через два-три роки після з'їзду матеріали виступів, обговорення, дискусії, а це вимагає великої праці, розшифрування записів. Рік перед з'їздом треба надіслати доповідь до друку. Взагалі, участь у з'їзді — це велика підготовча робота, яка не обмежується лише власною доповіддю. Це і підготовка матеріалів на виставки, і багато іншого.

У Києві 1983 року був дуже добре організований IX з'їзд. Після нього дуже зросло зацікавлення нашою країною, літературою, мовою, культурою. Нагадаю, що XI був у Братиславі 1993-го, XII — у Кракові 1998-го., XIII — у Любляні 2003-го). Дозволю собі ширші спогади про цей останній зі згаданих з'їздів, який відбувався в одній з найменших країн Європи — Словенії. Для мене це був вже шостий з'їзд славістів, тож маю з чим порівнювати.

З'їзд славістів — це завжди велика радість спілкування, зустріч зі знайомими, друзями, колегами, що працюють над суміжними проблемами, обмін науковою інформацією, матеріалами, просто дружнє спілкування, відновлення давніх контактів і, звичайно, нові знайомства. Для мене це також контакт з тими, хто співпрацює з нами в об'єднанні-семінарі, і залучення до співпраці колег, які зацікавились інформацією про нашу діяльність і запропонували в ній свою участь. Зокрема, це колега із Сербії Айдачіч Деян, автор цікавих робіт про часопростір, японець Іхіро Іто, науковець зі Швейцарії Сібіла Курт та інші.

На спеціальному засіданні Міжнародного комітету славістів у тривалих і бурхливих дебатах вирішували питання про комісії та передусім про місце, де буде відбуватись через 5 років XVI з'їзд. Я брала участь у засіданні комісії з поезики і стилістики, керівником якої був Іво Поспішіл. Наше об'єднання-семінар було сектором комісії.

Окремо хочу згадати про виставки книжок. Було організовано дві форми виставок: некомерційна і комерційна. Українська наукова продукція була добре представлена передусім завдяки киянам. Наталя Григораш долучила до книжкової експозиції і наші книги, які змогла зібрати і довести. Вона зуміла якнайкраще представити там Львівський університет, зокрема Інститут слав'янознавства. Окрім того, ми презентували покажчик Олексія Чичеріна і збірник «Свій / чужий час, простір, ритм». Великим недоліком я вважаю те, що виставки були влаштовані не на філософському факультеті, де відбувались секційні засідання, отож і була б можливість у перервах їх оглянути, а в іншому приміщенні, де відбувались урочистості. І хоча в програмі було зазначено, що комерційна і некомерційна виставки будуть працювати до останнього дня з'їзду, книги розійшлися вже на третій день. Я не змогла подивитись. Приємно, що українська виставка була презентативною.

Щодо організації роботи секцій. На доповідь було відведено 15 хвилин, і регламент суворо дотримували: доповідей не переставляли, вони відбувались у зазначений у програмі час. Отож учасники приходили на те, що вони хотіли послухати. Якщо виникали проміжки вільного часу, то його використовували в основному для дискусій. Наша доповідь з Наталею Григораш — «Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу», — надрукована в збірнику «Слов'янські літератури. Доповіді» (Київ, 2003. — С. 5–35). Усі друковані доповіді значно більші від тексту, яким можна було їх представити за 15 хвилин, тому багато доповідачів привезли з собою певну кількість збірників і значну кількість ксерокопій, які потім роздавали. Ми отримали по одному примірнику збірника (гарно виданого, за що вдячні), а перед самим від'їздом ми зробили 10 ксерокопій, яких, звичайно, було замало.

Не можу не поділитися хоча б фрагментарними враженнями про секції, на яких вдалося побувати, послухати доповіді, взяти участь в обговоренні. На круглому столі «Літературознавча славістика в період глобалізації» були цікавими всі доповіді, адже стосувалися дуже актуальних проблем. У доповіді «Філологія — ареал — соціальні науки і парадокси глобалізації» професора з м. Брно Іво Поспішіла про глобалізацію говорилось без захоплення, із загост-

рення уваги на низці небезпек для розвитку культури. Професор Луціян Суханек (Польща) виголосив доповідь «Літературознавство й культурологія». До речі, на минулому краківському з'їзді він як заступник голови Міжнародного комітету славистів і голова польського комітету славистів вніс декілька цікавих пропозицій, які мали продовження на цьому з'їзді. Так, Суханек пропонував замінити термін «славістика» «слов'янознавством», запропонував створити секцію «емігрантології», і така секція, може, без цієї назви працювала на з'їзді в Любляні, пропонуючи низку дуже цікавих вже своїми назвами доповідей. Зокрема, доповідь Л. Суханека мала назву «Еміграція як травма». Крім того, секція культурології вперше з'явилася у Кракові, мабуть, також завдяки Л. Суханеку. Мене зацікавила, у зв'язку з моїми планами про інтернет-форум у нашій філологічній науці, доповідь Стефано Гарцоніо «Вивчення російської поезії через Інтернет». Він акцентував на тому, що професійних наукових сайтів і веб-сторінок вкрай мало. Мілош Зеленка говорив про нові методи в славистичному літературознавстві. Це відомий вчений, редактор журналу «Славія», і для мене великою приємністю стала його пропозиція опублікувати статтю у цьому виданні. Мілош Зеленка сказав, що для них буде великою честю помістити в «Славії» мою статтю. Для нас також велика честь, що чимало вчених так охоче подали свої статті до нашого збірника. Ніколаш Жигулін назвав доповідь «Що змінилося?». Слухаючи цю цікаву доповідь про можливості й обмеження в отриманні бібліографічної інформації через Інтернет, я думала: здавалось би, яке благо ці каталоги великих бібліотек; але далеко не все, що є в бібліотеці, потрапляє в каталог, а довідатися про те, чи є ця книга, ще не означає, що можна її отримати. Доступ до матеріалів не є ані легким, ані дешевим, ані швидким. По-перше, необхідно навчитись орієнтуватись у цій масі інформації, а це непросто. Треба витратити дуже багато часу, щоб у ній знайти те, що потрібно. По-друге, йдеться про достовірність матеріалу. Немає жодного наукового контролю, який існує, наприклад, при виданні збірників, ніщо не перешкоджає всюдозволеності і просто забаві. Треба якось домовлятися щодо правил, за якими будуть створювати наукові сайти, а також доступу до них, перевірки достовірності текстів, захисту авторських прав. Правові й комерційні аспекти тут не лише не збігаються, а й суперечать одні одним, причому пріоритети за комерцією. Ніколаш Жигулін пропонував опрацювати спеціальні протоколи для застосування нових технологій. Він висловив думку про те, що надійність методології залежить від моралології («нравології»), а також слушним видається його твердження: «технологія повинна пристосовуватись до науки, а не наука до технології». Підсумовуючи, вчений акцентував на необхідності створення замкнутих, захищених наукових мереж з обмеженим доступом до них. А я знайшла підтвердження своїх думок про те, що дуже потрібні проблемно-тематичні бібліографії, картотеки, інформаційні списки. І те, що ми пробуємо робити, є дуже перспективним, однак це треба по-новому організувати. Для цього потрібні ентузіасти справи та професіонали.

За запрошенням сербського вченого Айдачіча Деяна я побувала на 18-му тематичному блоці «Фольклор і фольклористика на переході межі тисячо-

літь». Айдачіч Деян мав доповідь «Слов'янський фольклор і фольклористика та Інтернет». Він дуже зацікавився нашим об'єднанням-семінаром, запропонував участь у створенні інтернет-форуму і навіть у переведенні збірника в електронний варіант. Також на цьому тематичному блоці була доповідь про невідповідний стан фольклористики в Польщі професора Єжи Бартмінського. Я сказала, що в нас є те, про відсутність чого в Польщі говорив професор: є кафедра, є спеціалізація, є рада, отож відбуваються захисти дисертацій, є вісник, є хороші спеціалісти і перспективні студенти-ентузіасти. Мені подарували для нашої кафедри фольклористики касету. Загалом фольклорних тем було чимало. Всіх тематичних блоків було 20, і вони вражали своєю різноманітністю, а деякі — навіть оригінальністю.

З літературознавчої галузі дуже пощастило фантастиці. У конференції брала участь Олена Ковтун, Вікторія Захаржевська. Були окремі засідання, присвячені А. Міцкевичу, і я побувала на одному з них, тож привезла для аспірантки Наталії Мочернюк і для семінару копії цікавих доповідей.

Мовознавство було ширше представлено, ніж літературознавство, про що свідчить книга анотацій: мовознавству відведено стільки ж обсягу, як і літературі, фольклору і культурології разом. Я була на одному засіданні мовознавчої секції, бо мене зацікавила доповідь про хронотоп. Це частина докторської дисертації Людмили Попович (Сербія) «Семантична структура метатекстуального хронотопу в слов'янських мовах» (в основному не на художньому матеріалі).

Значно більше, ніж зазвичай на славістичних з'їздах, звучали чи були заявлені доповіді англійською, німецькою мовами, а іноді цілі засідання секцій.

Українська мова гарно і часто звучала не лише тоді, коли виступали українські науковці. Так, професор Стефан Козак з Варшави, наприклад, написав свою доповідь польською мовою, але виголосив її українською. Українською мовою велося й обговорення. На цьому засіданні виступав ще Євген Нахлік, і його доповідь також викликала жваву дискусію.

Пригадую, що уведених у програму презентацій книг на попередніх з'їздах не було. Ці заходи справили чудове враження. На них збиралося багато людей у великому залі, значно більше, ніж брало участь у секціях. Я була на презентації дуже гарно виданої книжки про відомого болгарського літературознавця Петра Динекова, з яким не раз зустрічалася на з'їздах, конференціях, і мені було дуже приємно, що його учні відразу після його відходу з життя так гарно вшанували пам'ять свого учителя. Мою увагу привернули автографи написів на дарованих різними вченими книгах Петра Динекова, з яких створюється уявлення про приналежність науковця до широкої плеяди вчених з різних країн. Ми вдячні Клео Протихростовій, що подарувала нам цю книгу. Свою книгу подарував нам також Іво Поспішіл.

Ми презентували видання спеціального випуску наукового збірника «Іноземна філологія» під назвою «Свій / чужий час, простір, ритм» (Вип. 114). Тематика збірника — проблеми художнього часу, простору, ритму, і він є першим виданням праць Міжнародного міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу,



простору, ритму», яке функціонує з 1997 року у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Тому це було одночасне ознайомлення з діяльністю об'єднання-семінару.

Усі наукові зібрання, на яких є можливість плідного спілкування для спеціалістів, зближують старше покоління вчених і молодих науковців. Думаю, що і тут головними повинні бути повага і доброзичливість.

#### **Нонна Копыстьянская**

#### **Съезды, конгрессы, конференции, семинары как формы научного общения**

Нонна Фоминична Копыстьянская придавала огромное значение участию ученого в разных научных мероприятиях. Она передала понимание важности такого общения для творческого развития и своим ученикам. Ее мысли о формах научного общения вместе с другими статьями должны были стать отдельной частью книги «Размышления теоретика и советы практика». В статье Нонна Копыстьянская размышляет об особенностях участия в конференциях, коллоквиумах, съездах славистов, дает советы о подготовке в них, вспоминает наиболее памятные и интересные собрания в своей научной судьбе. Следует подчеркнуть этический аспект этих размышлений, что свидетельствует об авторе как о человеке высокой культуры и интеллигентности.

*Ключевые слова:* научное общение, конференция, конгресс, семинар.

#### **Nonna Kopystianska**

#### **Forums, Congresses, Conferences, Seminars as Forms of Scientific Communication**

Professor N. Kopystianska attached a great importance to the participation of scientists in various research activities. She shared with her students an understanding of the importance of such communication for creative development. Her thoughts about the forms of scientific communication with other papers had become a separate part of the book «Reflections of a Theoretician and Practitioner's Advices». In the article Nonna Kopystianska considered peculiarities of the participation in conferences, colloquia, Slavic congresses, giving tips on how to prepare for them, recalling the most memorable and exciting meetings in her scientific destiny. This paper emphasizes the ethical aspect of these reflections, indicating the author as a woman of high culture and intelligence.

*Key words:* scientific communication, conference, congress, forum.

## МЕТОДОЛОГІЧНІ НАПРАЦЮВАННЯ НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ: СПРОБА ПРЕДМЕТНОЇ ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЇ

Стаття є спробою методологічної рефлексії наскрізних засад гносеолого-евристичної діяльності Н. Х. Копистянської.

*Ключові слова:* методологія літературознавства, теорія літератури, історія літератури, цілісність, хронотоп, жанр, стиль.

Я не належу до близького оточення доктора філологічних наук, професора Н. Х. Копистянської. Історія нашого спілкування дуже скромна, але вона залишилася в моїй пам'яті. Ми познайомилися на VI Міжнародних Чичерінських читаннях, які відбувалися у Львівському національному університеті імені Івана Франка 21–22 жовтня 2009 року. Нонна Хомівна цікавилася моєю доповіддю, подарувала мені «на згадку про Чичерінські читання» свою книгу «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», видану 2005 року у Львові, і запросила долучитися до роботи в Міжнародному науково-методичному об'єднанні-семінарі «Проблеми художнього часу, простору, ритму», який вона організувала 1997 року (збірник праць цього наукового об'єднання див.: [5]). А далі були либонь одна-дві наші розмови телефоном та декілька листів електронною поштою, коли я готував до друку працю «Методологічні аспекти теорії літературного стилю О. В. Чичеріна: (Repetitorium до теми)», яка вийшла з друку у січні 2010 року і була присвячена 110-річчю від дня народження видатного філолога. Та навіть цілковито ситуативне спілкування дозволило відчувати, з якою особистістю маєш справу — справжнім фахівцем, вихованим у найкращих традиціях академічної науки, уособлених могутніми постатями професорів І. С. Свенціцького та О. В. Чичеріна [див. про це: 15, с. 9–13] (до речі, зв'язок з останнім для мене був особливо важливим, бо я сам зазнав впливу цього ученого, який при цьому ще був знайомий з моїм учителем, теж представником академічної наукової традиції, професором М. В. Теплінським (про листування цих двох видатних представників східно-європейського академічного літературознавства див.: [17]).

Не перетнулися наші професійні стежки й у сфері проблеми жанру — спільної для нас сфери наукових зацікавлень, до якої, щоправда, кожен підійшов по-своєму: Нонна Хомівна — йдучи з традиційних внутрішніх сфер історико-літературної науки з опертям на досвід певних літературно-художніх практик (наприклад, чеська література ХХ ст., творчість І. Ольбрахта), я — рухаючись з позалітературознавчої площини загальної методології Г. П. Щедровицького і філософської герменевтики Г.-Г. Гадамера й актуалізуючи на базі їхнього синтезу власне літературознавчу генологічну проблематику. І сьогодні, коли творчий шлях професора Н. Х. Копистянської дійшов свого остаточного завершення, а її евристичний досвід отримав відповідну (вичерпну) повноту присутності, доречно звернутися до методологічної

рефлексії наскрізних засадничих ідей, на які цей досвід опирався. Мета цієї розвідки — окреслити перспективні складові гносеологічного потенціалу наукової спадщини Н. Х. Копистянської, а це і є справжнім продовженням життя ученого.

Здобуток Н. Х. Копистянської належить до традиційного університетського типу академічної філології, представники якої просувалися до власне наукових досліджень через практичну діяльність викладача літературознавчих дисциплін у вищих навчальних закладах [8, с. 6; 13, сс. 259, 260]. Науково-дослідна робота тут не обмежувалася простором кабінету і тісним колом вузьких фахівців, а була нерозривно пов'язана з повсякденною педагогічною роботою, стимулювалася і оприявнювалася у навчальному процесі, народжуючись в усному слові лектора, і в діалозі викладача та студента. Звідси й первісна (вихідна) інтенція літературознавчих студій Н. Копистянської, адресованих найширшому загалу читачів (шкільний вчитель, студент, аспірант, науковець) й орієнтованих насамперед на практичне застосування у науковій і педагогічній діяльності.

І тут важливо акцентувати, що такий зв'язок між власне евристичною і викладацькою роботою має значення не лише для школи (на чому зазвичай наголошували у минулому і продовжують наголошувати сьогодні), тут зацікавленість є обопільною, тобто стосується також академічної науки, адже є одним зі стимулів і джерел її власного розвитку (згадаймо не тільки те, що переважна більшість науковців були і залишаються практичними університетськими викладачами, а й те, що часто жанрами, в яких академічне літературознавство трансливало свій доробок, були жанри власне навчальної літератури, як-от: посібник для вчителя, посібник для учнів, науково-методична стаття, методичні рекомендації тощо; додамо сюди і гносеологічне значення специфічного шкільного досвіду сприймання художньої літератури, зумовленого, з одного боку, віковими особливостями реципієнтів, а з іншого, чинниками цілеспрямованого процесу навчання, який неминуче ускладнює структуру завдань при інтерпретації твору мистецтва слова).

Та головне полягає у тому, що органічний зв'язок і систематична кореляція науки і педагогічної практики (і творчий досвід Н. Х. Копистянської є одним із яскравих і переконливих прикладів цього) спрямовані на досягнення ключової для літературознавства як гуманітарної науки мети — на формування необхідного для повноцінного сприймання мистецтва слова типу читацької свідомості (включаючи дослідника як метачитача), присутність якої (презумптивна функція — [див. про це: 6, с. 126]) власне й уможливило сам факт живого існування феномена художньої літератури. Саме ця вихідна методологічна настанова обумовила систему основних гносеолого-евристичних принципів Н. Х. Копистянської як історика і теоретика літератури і виявилася тим ключовим орієнтиром, з огляду на який дослідниця пропонувала свої варіанти методик аналізу та інтерпретації літературно-художніх творів, а також розробляла нові навчальні курси з методології історії та теорії літератури. Загальнометодологічне тло, з якого виростає система засад літературознавчої діяльності Н. Х. Копистянської, визначається домінантною настановою гно-

сеологічного суб'єкта на діалогічну відкритість, за якої власні напрацювання постають «запрошенням до роздумів, до полеміки, а не претензією на якусь нову нормативність» [8, с. 6]. Вона реалізується через максимальну широту (багатоаспектність, різнобічність) охоплення та пов'язану з цим аналітико-інформативну повноту наукової репрезентації об'єкта пізнання, що, своєю чергою, дозволяє уникнути непродуктивної в науковому дискурсі евристичної інерції, предметної безпроблемності та спотворюючого спрощення об'єктного матеріалу. «Чим ширшою буде можливість вибору концепцій, наукових методик, — читаємо у Н. Х. Копистянської, — чим більшою буде наукова інформація, тим легше буде відмовитися від автоматичного користування виробленими стандартами при інтерпретації чи аналізі літературних явищ, а зберігаючи комплексне сприйняття мистецького слова на рівні емоцій та інтелекту, шукати глибшого сенсу, не залишатися на поверхні, не піддаватися „моді”, підходити до всього з повагою, вдумливо і критично» [8, с. 6].

Необхідною умовою досягнення вказаної евристичної повноти розгляду є поважне і водночас критичне (тобто свідоме, зі знанням сутності справи) ставлення до вже зробленого в межах досліджуваної проблематики, до усього суперечливого розмаїття існуючого на актуальний момент досвіду її розгляду й інтерпретації, який включає не тільки позиції учених і критиків, а й письменників й загалом читачів. З методологічного погляду важливо, що ставлення «з повагою й критично» у Н. Х. Копистянської означає: по-перше, «з урахуванням історично-літературних обставин та ерудиції автора, його обізнаності у <...> питаннях» [8, с. 20] (щонайменший наслідок — не вимагати від автора того, що за його обставин і не могло бути досяжним), а по-друге, рядопокладеність понять «з повагою» і «критично», за якої критичність (з усвідомленням фактографічної бази, меж і засад чужого судження) постає умовою поважності, а ставлення «з повагою» виявляється неможливими поза критичністю. За таким прагненням до максимальної повноти аналітико-інформативної репрезентації предмета і пов'язаним з цим бажанням нічого нігілістично не відкидати (наприклад, щодо оцінки нігілістичних теорій жанру (див.: [8, с. 6]), об'єктивно вбачається певний зв'язок із загальнометодологічною настановою Г. П. Щедровицького: «люди не помиляються», яка дозволяє «примножувати... своє багатство — можливих різних точок зору і способів мислення» [див. про це: 19, с. 63], а також із тлумачення у Г.-І. Гадамера сутності дієво-історичної свідомості як такої, що зважає і на свою історичність, а не лише на історичну обмеженість своїх попередників [див. про це: 2, с. 329; 18, с. 32].

Звідси — свідомо підтримка Н. Х. Копистянською новітніх тенденцій у розвитку сучасної наукової сфери, зокрема, «усвідомлення потреби *створювати широкі об'єднання... для постійної систематичної спільної роботи*. Такі осередки... є прикладом *міжгалузевої інтеграції навколо певної [значущої й об'ємної] проблеми*» [5, с. 3]. Завдяки цьому Нонна Копистянська, добре розуміючи колективний характер науки як організованої діяльності, була не тільки авторитетним дослідником, а й організатором наукової

роботи, ініціювавши створення Міжнародного методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» з метою координації зусиль представників різних літературознавчих напрямів для збору «матеріалу до термінологічного словника із вказаної проблематики і його оприлюднення, що викликано потребою чіткого знання і відповідного вживання термінів у літературознавстві, пізнання термінології, яка відображає методологію різних літературознавчих шкіл. Чим ширше буде коло охочих взяти участь у цій роботі, тим цікавішими і вагомішими будуть результати» [11, с. 265].

Якщо говорити про методологічну матрицю досліджень Н. Х. Копистянської у більш вузькому сенсі методології науки, то її утворюють такі чинники.

1. Усвідомлення специфіки ставлення до об'єкта у літературознавстві як різновиді гуманітарного пізнання, яке передбачає вагому присутність суб'єктивного аксіологічного чинника й унеможливує суто об'єктивістську (особистісно відсторонену, індіферентну) позицію дослідника. Для Н. Х. Копистянської як історика літератури це означає, зокрема, прагнення поєднувати у студіюванні творчості письменника суто людського (письменник як людина) і власне мистецького (автор як породження словесно-художньої реальності). За такого підходу робота історика літератури включає у себе, попри усе інше, й обов'язковий літературно-красназничий (особисте знайомство з місцями, де народився письменник, чи де відбувається дія його твору, зустрічі з рідними і близькими, які знали і пам'ятали митця тощо), а подекуди й науково-популярний аспекти (скажімо, упорядкування фотоальбому, світлини якого наочно висвітлюють знайомство з письменником як людиною і як митцем слова; саме так, як відомо, Н. Х. Копистянська працювала над творчістю І. Ольбрахта (див. про це: [13, с. 261–262]).

2. Базування на іманентних законах, що визначають мистецтво слова як самостійний культуротворчий феномен і вид мистецької діяльності. Коли Н. Х. Копистянська наголошує на прерогативі вивчення функціональності часопростору в творах сучасного (включаючи другу пол. XX ст.) красного письменства [див.: 12, с. 284], то це стосується особливих можливостей цієї наукової проблематики у студіюванні художньої літератури на базі її іманентної природи, з урахуванням рушійних еволюційних ознак її актуального буття. «У художньому творі на рівні мімезису, — зазначає Н. Х. Копистянська, — відбиття реального світу і створення адекватного (точніше, мабуть, сказати *співмірного* чи *корелятивного*. — *І. К.*) йому художнього світу — за кожною просторовою деталлю зберігаються її життєві функції», але «в пересіканні координат матеріального буття і духовного» деталь «отримує нові функції... Література XX сторіччя все далі відходила від прямого мімезису, тому в ній нерідко зовнішній простір підпорядковується внутрішньому, пізнається через матеріалізацію думок, відчуттів, філософських поглядів, життєвих позицій автора. Абстрактні поняття, узагальнені характеристики передаються деталлю, розрахованою на те, щоб викликати

низку асоціацій у сприймача. Деталь тут... стає метафорою, алегорією, символом, емблемою» [11, с. 271].

3. Розгляд літературних явищ з урахуванням як зовнішніх, так і внутрішніх чинників літературного процесу [див., наприклад: 8, с. 48], включаючи й аспект рецептивної поетики (звідси цілком логічне покликання на відповідні праці О. В. Червінської [див.: 8, с. 72]). Такий підхід послідовно враховує складне походження літературно-художніх явищ як феноменів межовості, поліелементного (багатоплощинного) перетину. Саме тому, скажімо, при студіюванні проблеми художнього часу дослідниця звертається до розрізень об'єктивного (фізичного) часу, наукового поняття часу і образу часу, і відповідно — соціально-історичного часу, поняття соціально-історичного часу й образу соціально-історичного часу [7, с. 12]. У такій теоретико-методологічній матриці вивчення художнього часу постає «дослідженням зв'язків між автором і його твором, світосприйманням, естетичними, етичними, моральними, суспільно-політичними принципами письменника і створеним ним суб'єктивним художнім світом; між автором і зовнішнім світом, до якого він належить, і тим, до якого генетично та історично не належить, але в який себе „переселяє”» [11, с. 267–268]. Відповідно хронотоп розглядається як «чинник жанротворчий, змістовий, структурний і філософський. Він бере участь у творенні тексту (внутрішнього текстового напруження), у створенні підтексту (напруження між текстом і підтекстом), є головним у культурному контексті (вертикальному — часовому і паралельному — просторовому), в закладанні кодів надтексту, перекодуванні, апеляції до досвіду і уяви читача» [11, с. 271].

При цьому важливим для Н. Х. Копистянської є врахування нюансів і тонкощів процесу художньої творчості, дії у ньому різноманітних за своїм походженням чинників. За такого підходу важливо розуміти, що «робиться „само собою”, а що цільово (використовується чужий твір, чужий стиль, чужий жанр, чуже слово, інтонація, щоб висловити своє, створити альянз до свого часу, умов і т. ін.). Варто зрозуміти, що робиться навмисне, свідомо, а що — через брак ерудиції чи відповідальності перед словом» [8, с. 7] (тут можна згадати розрізнення у XXV розділі трактату «Про мистецтво поезії» Аристотеля двох видів помилок в поезиці [див.: 1, с. 1106–1107]). І щодо дослідження взаємозалежності між стилем і жанром: «Необхідно... бачити жанрово-стильові поєднання: де є жанровий синтез, а де — діалог, може, навіть перехід у пародію» [8, сс. 7, 13, 57].

4. Вимога строгої термінологічної дисциплінованості й коректності, базована на усвідомленні того, що наука має свою метамову і що історична динаміка змін цієї метамови відображає історичну динаміку самого наукового предмета [див.: 11, с. 264; 8, с. 16]. Наприклад, щодо практики масового вживання в літературознавчій продукції терміна «хронотоп» (див.: [11, с. 264]). Н. Копистянська цілком доречно наголошує на тому, що «М. Бахтін застосував термін до художнього світу» для окреслення художньої єдності літературного твору, а також особливостей художнього мислення і світосприйняття, і тому цим терміном «не слід підміняти автоматично термін *часопростір*. Його доцільно вжи-

вати там, де досліджується *органічний взаємозв'язок між часом і простором*, а не просто час і простір» [11, с. 265]. При цьому важливо, що Нонна Копистянська не зводила усе можливе розмаїття вивчення часопросторових стосунків у художній літературі виключно до хронотопного аспекту, а, спираючись на досвід Стефанії Скварчинської (див.: [12, с. 281]), вирізняла можливість самостійного студіювання усіх інших аспектів проблеми простору і часу в художній літературі, запропонувавши для позначення цього термін «часопростір». Такий підхід спрямований на з'ясування «зв'язку хронотопного світовідчуття епохи із жанро- і системотворенням у становленні та розвитку художніх напрямів» [8, с. 5], а при інтерпретації художнього твору в аспекті його часопросторової побудови спонукає «до виявлення у структурних елементах визначальних ознак поетики автора, особливостей його світобачення і водночас загального світосприймання, властивого епосі, до якого автор належить. Часопростір розглядається як змістовий і структурний чинник у творенні не тільки тексту, а й підтексту, контексту, надтексту...» [5, с. 4–5].

При цьому Н. Х. Копистянська, аналізуючи наявні теоретичні напрацювання, враховує можливість і необхідність у певних випадках еволюційної трансформації термінів, які, будучи застосовані в розмаїтих евристичних практиках, починають потребувати «уточнення або навіть замінюватися. Це стосується вживаного С. Скварчинською терміна „час реальної дійсності“, який встановлює надто пряму залежність між художнім і реальним часом, тому доцільно <...> вживати в адекватному значенні замість нього термін „соціально-історичний час“» [12, с. 283].

Варто також (особливо з огляду на ступінь поширення в новітніх дисертаціях різних рівнів) сказати і про коректне використання Н. Х. Копистянською у літературознавчих дослідженнях поняття «комплексність». Дослідниця чітко розмежовує два значення цього слова і, відповідно, дві сфери його вжитку, завдяки чому воно зберігає можливість функціональної репрезентації у понятійно-термінологічній площині. По-перше, це зовнішня (межова) сфера взаємодії літературознавства з іншими науками для постановки і вирішення проблем, які вимагають міжгалузевої взаємодії. Інакше кажучи, йдеться про «комплексне вивчення художньої творчості», тобто про студіювання проблем творчості на міждисциплінарних зіткненнях (перетинах), із залученням аналітичних засобів різних наук [див.: 14, с. 163–164]. Саме на такий рівень репрезентації підняла Н. Х. Копистянська проблематику, пов'язану з художнім простором, часом, ритмом, вважаючи її значущою, об'ємною, «необмежено широкою й відкритою до зв'язків з іншими науками, серед них і з негуманітарними» [див.: 5, сс. 3, 4, 5]. По-друге, це внутрішня сфера науки про літературу, яка перебуває винятково в межах фахової компетенції літературознавства. У цьому випадку «комплексний підхід» стосується поєднання внутрішньогалузевих площин генології і часопростору й означає дослідження літературних творів з методологічною орієнтацією на зв'язок розуміння і сприйняття часу, хронотопного мислення з жанротворенням. «Нове поєднання жанрів у систему, — читаємо у Н. Х. Копистянської, — залежить від

того, які відбулися зміни у часопросторовому мисленні. Тому при аналізі в цьому аспекті літературного процесу встановлюється взаємозв'язок: хроно-топ — жанр — жанрова система — художній напрям, і в зворотній послідовності: естетика напряму — жанрова система — жанр — хронотоп. Саме через цей взаємозв'язок можна виявити новаторські риси напряму, причому і ті, які відразу збагатили літературу, увійшли в літературний процес, створюючи певні міцні традиції, і ті, спадкоємність яких буде перервана, і вони завоюють право на існування тільки в майбутньому» [8, с. 9]. Використання поняття «комплексності» власне у внутрішньогалузевій сфері літературознавства у значенні «багатоаспектність», «різнобічність» тощо дозволило Н. Х. Копистянській наголосити на нелінійності і на неперманентному (і, тим паче, неавтоматичному) характері дії закону літературної спадкоємності.

5. Врахування у розробці проблем жанрології (зокрема, питань про жанровий різновид і жанрову динаміку) взаємозв'язку між загальнотеоретичною (рівень загальної теорії літератури) і теоретико-прикладною (рівень історичної поетики) площинами: *«Загальнотеоретичне поняття жанру... виходить із розуміння жанру як історично формованої у групі творів сукупності й взаємозв'язку відносно стійких принципів організації всіх змістових і формальних жанроформуючих компонентів в єдине естетичне ціле. <...> Жанр у сфері 1 <...> змінюється значно повільніше, ніж в інших сферах. При цих трансформаціях зберігається головне те, без чого балада — не балада, а роман — не роман...»* [8, с. 35]. Це дає змогу, поперше, не тільки побачити хибність спроб, коли «від утопії вимагали того, що правомірне для історичного роману або роману-хроніки, у сатиричному романі намагалися силоміць знайти позитивних героїв...» [8, с. 12], а й те, що «стереотипи, вироблені на основі одних творів, одного періоду, не відповідають іншим», і тому, скажімо, «роман-памфлет А. Франса неправомірно оцінювати, виходячи з уявлення про роман, яке склалось на основі творів Бальзака і Стендаля» [8, с. 13].

По-друге, враховує складну взаємодію у літературних феноменах константного і динамічного, незмінного й історично мінливого, а також структурно-ієрархічні рівні еволюції світового літературного процесу (покоління, періоди, століття, епохи, стадії), а отже, й специфіку національної літератури та особливості індивідуальних творчих систем. Саме на такому методологічному підґрунті, попри усе інше, базується, на мою думку, жанрологічна концепція чотирьох понятійних сфер, яка тезово має у Н. Х. Копистянської такий вигляд: «...у самому понятті жанру поєднується стале і змінне. Жанр сталий як поняття загальнотеоретичне (сфера 1). <...> Жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності (сфери 2, 3).

Жанр неповторно індивідуальний (сфера 4). <...> Виокремлення понятійних сфер жанру дає можливість не тільки вирішити суперечливі питання сталого, змінного, індивідуального і загальних „норм“, але й показати взаємозв'язок всіх понять, перехід одного в інше. Причому „сфера“ не містить



у собі жодної якісної оцінки; йде розширення і звуження поняття, але не можна сказати, що сфера 1 краща або гірша за сферу 2 і т. д. <...> У жанрі як понятті завжди наявні [у різній мірі] теоретичний та історико-теоретичний аспекти...» [8, сс. 33, 50, 77]. Відтак методологічною настановою виявляється дотримання в конкретній евристичній роботі балансу між вказаними понятійними сферами: «Кожна сфера (загальнотеоретичного, історичного, національного, індивідуальної творчості) поняття „жанр” має свої можливості і свої обмеження у „посферному” вивченні жанру. Але таке вивчення плідне тільки при врахуванні взаємозв'язку, взаємопереходів, взаємозумовленості, взаємозалежності усіх чотирьох сфер. <...> Умовний поділ на сфери і встановлення зв'язків між ними — одна з можливостей виробити методика дослідження жанрів, жанрових різновидів і модифікацій, надати дослідженням системності, визначити шляхом жанрового вивчення загальні закономірності літературного процесу» [8, с. 59–60]. Вимога «надати дослідженням системності» означає розуміння того, що об'єкт дослідження може бути і несистемним, натомість наукове знання про об'єкт може бути тільки системним. Що ж до орієнтації на вивчення загальних закономірностей літературного процесу, то тут, враховуючи методологічні напрацювання філософської герменевтики Г.-І. Гадамера, варто враховувати, що вивчення закономірностей у гуманітарних науках, включаючи літературознавство, має не самодостатнє значення, як в природничих науках, а підпорядковане розумінню самого явища мистецтва в його одномоментній та історичній конкретності [див. про це: 6, с. 121].

Значущість наукового доробку Н. Х. Копистянської засвідчує і те, що багато її концептуальних суджень актуалізуються на тлі історії науки про літературу, перетинаючись з дослідницькими векторами різних наукових літературознавчих напрямів і методологічних підходів далекого і близького минулого.

Наприклад, фраза про одержання деталлю додаткових смислотворчих (= художніх) функцій завдяки її підпорядкуванню цілісності [див.: 11, с. 271], однозначно, як на мене, примушує згадати теорію художньої цілісності М. М. Гіршмана [див.: 3]. Тенденція до розрізнення у розгляді літературно-художніх творів *інтерпретації* та *аналізу* (хоча у Н. Х. Копистянської без розгорнутої теоретичної рефлексії [див.: 8, с. 6, 9]) так чи так вимагає залучення до її характеристики й оцінки аналітичного досвіду О. В. Домашенка [4].

Теза про неналежність до генології поділу літератури на поезію і прозу, в основі якого «лежить інший критерій, ніж у родовому і жанровому поділі» [8, с. 17], як і судження про те, що «вставляти в родову схему „лірика” між родом і жанром як другий етап поділу „вид”... не видається доцільним, коли йдеться про чіткість термінології» [8, с. 18], вимагають для їхнього аналізу залучення класифікації поетичних творів В. Ф. Переверзева [16]. Базові чинники положення Н. Х. Копистянської про те, що жанрових домінант, «як і констант, біля яких групуються потенційно змінні елементи, може бути декілька. Це своєрідний набір хромосом з їх потенційними можливостями» [8, с. 35] доцільно розглянути у контексті літературознавчої структурної поетики

Ю. М. Лотмана, зокрема, звернувшись до тези про те, що поетичний текст має щонайменше два коди дешифрування [див. про це: 6, с. 29].

Вказані асоціативні зв'язки не є випадковими і тому заслуговують самостійного аналітичного розгляду. (Я вже не кажу про необхідність спеціального дослідження основ евристичного мислення і теоретичних напрацювань Н. Х. Копистянської у порівнянні з методологічним і теоретичним досвідом студій О. В. Чичеріна, причому не тільки щодо питання про єдність у жанрі стилю і форми).

Загалом науковий доробок Н. Х. Копистянської переконливо засвідчує гносеологічно-евристичну непроминальність та продуктивність глибинної традиційності академічної науки про літературу як чільного виду філологічної науково-гуманітарної діяльності.

### Література

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. — Мн. : Литература, 1998. — С. 1064–1112.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики : пер. с нем. / Х.-Г. Гадамер. — М. : Прогресс, 1988. — 704 с.
3. Гиришман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Михаил Гиришман. — [Изд. 2-е, доп.]. — М. : Языки славянских культур, 2007. — 560 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).
4. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании : [монография] / Александр Домашенко. — Донецк : ДонНУ, 2007. — 276 с.
5. Іноземна філологія : український науковий збірник. Вип. 114 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [наук. ред. вип. Н. Копистянська]. — Л., 2003. — 309 с.
6. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства / Ігор Козлик. — Івано-Франківськ : Поліскан; Гостинець, 2007. — 591 с.
7. Копистянська Н. Х. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві (Нотатки) // Радянське літературознавство. — 1988. — № 6. — С. 11–19.
8. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.
9. Копистянська Н. Х. Міжнародне міждисциплінарне науково-методологічне об'єднання-семінар «Проблеми художнього часу, простору, ритму» / Н. Х. Копистянська // Жінка в науці та освіті: минуле, сучасність, майбутнє: Матеріали Другої міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 5–6 лип. 2002 р. — К., 2002. — С. 196–200.
10. Копистянська Н. Х. Ритм, простір, час у смислового вивченні стилю в працях О. В. Чичеріна / Н. Х. Копистянська // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. філол. — Л., 2000. — Вип. 28. — С. 427–430.
11. Копистянська Н. Питання часо-просторової термінології / Н. Копистянська, М. Приплюцька // Іноземна філологія : український науковий збірник. Вип. 114. — Л., 2003. — С. 266–280.
12. Копистянська Н. Стефанія Скварчинська як дослідник-новатор часо-просторової проблеми / Н. Копистянська // Іноземна філологія : український науковий збірник. Вип. 114. — Л., 2003. — С. 281–284.
13. Кривенко М. Літературознавець-славист Нонна Копистянська / М. Кривенко // Проблеми слов'язознавства. — Л., 1999. — Вип. 50. — С. 259–262.

14. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
15. Нонна Копыстьянская : бібліогр. покажч. / уклад. М. Кривенко ; редкол.: Б. Якимович (голова) та ін. — Л. : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 234 с. : іл.
16. Переверзев В. Ф. Основы эйдологической поэтики. (Введение в литературоведение) / В. Ф. Переверзев // Гоголь; Достоевский; Исследования / Валерьян Переверзев. — М. : Сов. писатель, 1982. — С. 498–509.
17. Теплинский М. «Не забывайте обо мне...» (Письма А. В. Чичерина) / М. Теплинский // Радуга. — 2010. — № 5–6. — С. 141–154.
18. Шаврова О. Г. Проблема исторической традиции в философии М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера / О. Г. Шаврова // XXI век: актуальные проблемы исторической науки : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию ист. фак. БГУ. Минск, 15–16 апр. 2004 г. / редкол.: В. Н. Сидорцов (отв. ред.) и др. — Мн. : БГУ, 2004. — С. 31–33.
19. Щедровицкий Г. П. Философия, методология, наука / Г. П. Щедровицкий // Философия. Наука. Методология / Георгий Щедровицкий. — М. : Шк. культ. полит., 1997. — С. 514–546.

**Игорь Козлик**

**Методологические наработки Нонны Копыстьянской:  
попытка предметной проблематизации**

Статья представляет собой попытку методологической рефлексии исходных оснований гносеолого-эвристической деятельности Н. Ф. Копыстьянской.

*Ключевые слова:* методология литературоведения, теория литературы, история литературы, целостность, хронотоп, жанр, стиль.

**Igor Kozlyk**

**Methodological Achievements of Nonna Kopystianska:  
an Attempt of Substantive Problematization**

The article presents an attempt at methodological reflection on the basics of the gnosological heuristic and activity of N. Kopystianska.

*Key words:* methodology of literature studies, theory of literature, history of literature, integrity, chronotope, genre, style.

## НОННА КОПИСТЯНСЬКА ЯК ВЧЕНИЙ-КОМПАРАТИВІСТ

Проаналізовано різні аспекти компаративістичних наукових зацікавлень Нонни Копистянської. Звернено увагу на проблематику українсько-чеських зв'язків. Зроблено акцент на дослідженнях типології жанрів Н. Копистянської. Враховано особливості контекстуального підходу як провідного методологічного принципу компаративістичних студій дослідниці.

*Ключові слова:* порівняльне літературознавство, контекст, жанр, хронотоп, романтизм, чеська література, Нонна Копистянська.

Нонна Копистянська належить до львівської школи компаративістики і славістики, яка має багаті наукові традиції. Василь Будний та Микола Ільницький згадують її ім'я у колі видатних науковців школи (Яків Головацький, Омелян Огоновський, Іван Франко, Олександр Колесса, Михайло Возняк, Михайло Рудницький, Василь Щурат, Філарет Колесса, Олексій Чичерін, Іван Лозинський, Віталій Маслюк, Костянтин Трофимович, Іван Денисюк та інші) [1, с. 7]. Вона авторитетний дослідник типології жанрів, автор глибоких і талановитих студій у галузі порівняльної поетики. Без перебільшення, вся її наукова творчість від самого початку позначена компаративістичними інтересами.

Нонна Копистянська розпочинала свій шлях у літературознавстві з вивчення українсько-чеських зв'язків. Свого часу вона закінчила слов'янське відділення філологічного факультету Львівського університету за спеціальністю «Чеська мова і література». У світ слов'янознавства увів її Іларіон Семенович Свенціцький, літературознавець і мовознавець, історик, мистецтвознавець, а отже, великий культуролог, повагу й вдячність до якого Нонна Хомівна пронесла через усе своє життя. 1951 року вона стала аспіранткою Інституту суспільних наук АН УРСР, вступивши за порадою М. С. Возняка і професора І. С. Свенціцького на спеціальність «чеська література». 1955 року Нонна Копистянська захистила кандидатську дисертацію «Закарпатська Україна у творчості Івана Ольбрахта». Працю над творчістю цього автора дослідниці не полишала і після захисту дисертації. Згодом у спектр літературознавчих зацікавлень увійшли й інші чеські письменники: Карл Гавлічек Боровський, Марія Майєрова, Їржі Волькер, Станіслав Костка Нейман, Владіслав Ванчура, Карел Чапек та багато інших. Чеська література стала матеріалом її докторської дисертації «Жанрові модифікації в чеській літературі періоду становлення соціалістичного реалізму» (1982 р.). 1995 року на I Міжнародному конгресі світової літературознавчої богемістики у Празі Нонна Копистянська була нагороджена пам'ятною медаллю Франтішека Ксавера Шальди «За розвиток літературознавчої богемістики і пропаганду чеської літератури за кордоном». Нонна Хомівна надзвичайно пишалася цією нагородою. Вона шкодувала, що їй не вдалося скерувати в богемістику нікого з аспірантів.

Науковий дебют Нонни Копистянської випадає на драматичні часи, в які гуманітаристика задихалася від «єдино правильного вчення», ідеологія якого

була мірилом слухності будь-яких наукових висновків. Порівняльне літературознавство тоді, м'яко кажучи, не толерували. Марк Якович Гольберг згадує: «На саме слово „компаративістика” було накладено табу. Власне, це слово можна було вживати лише з епітетом „буржуазна”. Гортаючи сторінки багатотиражки Львівського університету кінця 40-х — початку 50-х років, відчуваєш драматизм тих часів. Невігласи, кар'єристи на усіх зборах таврували „буржуазну науку”, паплюжили історію, прославляли „мудрість” марксистсько-ленінської теорії як істину в останній інстанції (тепер вони не з меншим завзяттям таврують марксизм). У таких умовах важко було залишатися самим собою. Потрібна була мужність, щоб зайнятися порівняльним літературознавством. Таку мужність виявила Нонна Копистянська» [2, с. 32]. Професор Гольберг високо оцінив вже кандидатську дисертацію дослідниці, зазначивши, що вона однією з перших в українському літературознавстві взялася за вивчення актуального питання сучасної компаративістики про відображення життя певного народу, його національного характеру в літературах інших країн, тобто про життя України в чеській літературі.

Передумовою для успішних компаративістичних студій Нонна Копистянська вважала ґрунтовне знання теорії літератури й історії національних літератур. Її наукова діяльність спрямована на зміцнення фундаментальних теоретичних основ літературознавства, зокрема й порівняльного. Виразним прикладом такої дослідницької стратегії є монографія Н. Копистянської «Жанрові модифікації в чеській літературі» (1978 р.), що стала основою для її докторської дисертації. Згодом провідні ідеї цього дослідження увійшли в книгу дослідниці «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005 р.), яка вважається класикою української генології.

Теоретична частина дослідження привертає увагу до ролі порівняльних студій у вивченні жанру. Так, Нонна Копистянська, вказуючи на те, що поняття «жанр» не монолітне, запропонувала чотири взаємопов'язані, взаємозумовлені сфери спіралі за ступенем абстрактності й конкретності: 1) жанр як поняття найбільш абстрактне, загальнотеоретичне; 2) жанр як історичне поняття, обмежене в часі і «літературному просторі»; 3) жанр — поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури; 4) подальша конкретизація поняття щодо індивідуальної творчості. Власне, у сфері 3 оприявнюється компаративістичний вектор літературознавчого мислення авторки. «У кожній літературі жанр формується і розвивається залежно від суспільно-політичних умов і культурних традицій у країні, від сформованого в ній літературного досвіду й колективної свідомості жанру. Він збагачується оригінальними національними рисами й одночасно привносить їх в загальний розвиток жанру», — акцентує дослідниця [3, с. 33]. Отож Нонна Копистянська наголошувала на значенні національної специфіки у формуванні жанрових понять. На її думку, ця сфера важлива як для пізнання окремих літератур, так і для розгляду літературних процесів загалом, зокрема й для типологічних компаративістичних досліджень та історичної поетики [3, с. 54]. Властиво, у цій сфері жанр найменш вивчений.

Обумовлюючи транснаціональність жанрів, дослідниця вказує разом з тим на те, що вони «в чомусь глибоко національні, бо формуються і трансформуються на рідній землі та реалізуються рідною мовою» [3, с. 51]. Нонна Копистянська окреслює можливості досліджень жанру на основі сфери 3, актуалізуючи тим самим поняттєвий лексикон компаративістики, адже йдеться про паралельне чи послідовне зародження тих самих жанрів, жанрових різновидів у різних літературах, «запозичення», міграцію жанрів, набуття ними в національних літературах своєрідних рис і внесення їх у загальний розвиток жанру цього напрямку [3, с. 51]; питання генетичних і типологічних форм спадковості, безперервності чи припинення традицій у розвитку окремих жанрів, «знехтування» найближчої традицією і звернення до більш давньої [3, с. 52–53]; вплив зближення та інтеграції культур на розвиток жанрів, національної інтерпретації світового досвіду через просте збагачення чи в протидію, способів взаємного знайомства і збагачення літератур, оскільки «жанри є індикаторами літературного процесу» [3, с. 53]. Прикметно, що сама дослідниця продемонструвала можливості такого вивчення на практиці, блискуче проаналізувавши жанри балади (твори Їржі Волькера й німецького поета Йоганнеса Бехера), казки («Відмінність у хронотопі фольклорної і літературної казки», казки Їржі Волькера), ліро-епічної поеми («Дочка Слави» Яна Коллара в контексті жанрової системи європейського романтизму) тощо. До речі, Марк Гольберг виокремлює в її доробку останню зі згаданих статей, звернувши увагу на її прикладі, як «герменевтика, теорія літератури, компаративістика збагачують одна одну»: «Для себе з невеличкої статті Копистянської я роблю висновок, що порівняльне літературознавство повинно базуватися на контекстуальному принципі. Саме він дає, зокрема, змогу глибше й повніше висвітлити роль типологічних сходжень» [2, с. 45]. Улюбленим жанром Нонни Хомівни був роман, який стає об'єктом її скрупульозного дослідження в багатьох розвідках (у монографії «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» роману відведено цілий розділ).

Нонна Копистянська, висвітлюючи теоретичну природу жанру, вказує на те, що «важливо простежити вплив особливих літературних, загальнокультурних, історичних, політичних чинників, національної ментальності певного народу, всього того, що характерне для сфери 2, але в аспекті національно-локальної своєрідності» [2, с. 51]. Зрозуміло, що такий широкий спектр чинників літературного й позалітературного характеру нарощує аналітичний потенціал дослідження жанру. Національна своєрідність окремих гатунків літератури в осмисленні дослідниці прописана з особливою літературознавчою точністю. Так сприймається, наприклад, її аналіз жанру фізіологічного нарису в розділі монографії «Зв'язок жанро- і системотворення з естетикою літературного напрямку. Критичний реалізм 30–40-х років XIX сторіччя». Передусім Нонна Копистянська подає історію терміна «реалізм» з урахуванням полісемії самого слова та періодизацію реалізму власне з увагою до національних літератур. Як відомо, в різних літературах співіснування і взаємопроникнення романтичної й реалістичної естетики не збігалось в часі.

Дослідниця уважно простежує ці процеси: «Нерівномірно розвиваються національні літератури. У деяких із них, наприклад, німецькій, польській, болгарській, чеській, українській (особливо там, де велася боротьба за збереження і відновлення національної мови і культури), „запізнюється” розвиток реалізму з головним для нього жанром роману і романтизм з властивими йому жанрами й функціями утримується на панівних позиціях довго» [3, с. 273]. Нонна Копистянська порівнює російські і французькі фізіології. Вона простежує відмінність між ними не тільки в наявності великої кількості своїх специфічних національних рис, етнографічних, локальних, звичаєвих, побутових, професійних подробиць, авторських індивідуальностей, просторових і часових відмінностей, а й в головному спрямуванні: «Якщо французьким нарисам надавалася передусім інформативна функція, як визначив Жанен, то в російських виражена морально-етична і громадянська позиція» [3, с. 307]. Як бачимо, ключовим гравцем на полі її компаративістичної дослідницької стратегії стає літературний напрям.

Вивчення жанрів в контексті літературних напрямів становить один з пріоритетів методології дослідниці. «На жанрі у сфері 3 можна простежити рухоме співвідношення сил, періодичну зміну розташування вершинних жанрових явищ національних літератур на світовій „карті” літературного розвитку. Ті самі напрями, течії, з властивою їй жанровою свідомістю проходять у різних літературах по-різному і в різний час, з різною тривалістю в часі, по-різному „повторюються” з часткою „нео”», — розвиває далі свої міркування Нонна Копистянська [3, с. 51]. Дослідниця постійно має перед собою цю «світову карту» літературного розвитку, яка допомагає їй орієнтуватися в мистецьких процесах різних національних культур. Таким чином, авторка висновує, що «досліджуючи жанр і жанрову систему у сфері 3, можна відкрити важливі закономірності, внести уточнення, виправити помилки в загальних оцінках літератур, викликані недостатнім вивченням окремих національних жанрових явищ, а також інерцією прийняття певних літератур як провідних для всіх інших [3, с. 51]. Нонна Копистянська зуміла внести такі уточнення у вивчення слов'янського романтизму. Праці, присвячені аналізу романтизму, її улюбленому літературному напрямку, стали цінним внеском Копистянської до української науки про літературу, тож вартують на окреме детальне репродукування.

Дозволю собі ширший «екскурс у спогади» про Вчителя. Для мене знайомство з Нонною Копистянською розпочалося ще зі студентської лави, коли вона читала спецкурс «Літературні напрями і літературознавчі теорії і школи (XIX–XX ст.)». Потрібно відзначити, що спроба поєднати вивчення літературних напрямів на творчості представників напрямку та виникнення і розвиток наукових шкіл, методик літературознавчого дослідження їй вдалася, і спецкурс професора Копистянської завжди викликав у нас, студентів, велике зацікавлення. Від романтизму і починалися лекції, і це не випадково, адже саме в епоху романтизму виокремилися із загальної філології мовознавство, літературознавство, зародилася фольклористика, інші дисципліни, а також і чимало літературознавчих шкіл, що розвинуться у XX сто-

літті Нонна Хомівна звертала нашу увагу на взаємозв'язок літератури романтизму з філософією, наукою, з іншими видами мистецтва. Нас вражала глибинна обізнаність викладача з культурою цієї доби, широке охоплення матеріалу, на висвітлення якого нерідко бракувало лекційного часу. І згодом, обравши свою тему дисертації, я пересвідчилася в тому, що Нонна Копистянська — великий знавець романтизму, який і надалі не припиняє досліджень творчості письменників-романтиків.

Дослідникам жанрової системи романтизму можна порадити братися за вивчення цієї теми, відштовхуючись власне від праць Нонни Копистянської, у яких питання генології розглядаються у зв'язку із проблемою художнього часопростору. Це і згадана стаття «„Дочка Слави” Яна Коллара в контексті європейського романтизму» (1996 р.), і стаття, присвячена вивченню казки — «Відмінність в хронотопі фольклорної і літературної казки (на матеріалі романтизму)» (1996 р.), це, безперечно, ґрунтовні дослідження «Хронотоп як аспект вивчення жанрової системи романтизму» (1994 р.) і «Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті)» (1998 р.). Нонна Копистянська переконливо доводить на конкретному художньому матеріалі різних національних літератур, наскільки продуктивним і глибинним є дослідження романтизму крізь призму хронотопу, бо вивчення хронотопу допомагає розкрити спадкоємність між епохами, встановити загальне між різними культурами однієї епохи, виокремити особливе, в якому виявляються національні умови й традиції. Дослідниця прагне розкрити цю спадкоємність і завдяки зосередженому, скрупульозному аналізу їй вдається відшукати у поетиці ті зерна, що проростуть у ХХ ст. на творчих нивах модернізму, і з'ясувати, чому не приживаються романтичні започаткування на ґрунті натуралізму чи реалізму. Отож романтизм, поданий часто у зіставленні з іншими літературними напрямками, постає і як предмет вивчення, і як точка відліку, від якої йде поступ літератури, що свідчить про масштабність знань науковця.

Однією з причин, що зумовлюють незгасний інтерес Нонни Копистянської до творчості цікавих непередбачуваних бунтарів-романтиків, є, мабуть, сміливість їхніх експериментувань з художнім часопростором, їхнє новаторство у цій сфері. У фокусі аналізу дослідниці органічно поєднуються фіксація здобутків письменників у царині форми і вивчення ідейної специфіки у художніх творах романтиків. Доповідь «Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті)», яку виголосила Н. Копистянська на XII з'їзді славистів у Кракові, вражає широтою охоплення матеріалу і глибиною аналітичного осмислення.

Перед нами розкривається цікавий і багатогранний слов'янський світ епохи романтизму у різноманітті національних культур. Не обходить дослідниця увагою проблему синкретизму мистецтв, актуальну для естетики досліджуваного літературного напрямку, виявляючи цікаві нюанси при зіставленні літератури й музики, а також образотворчого мистецтва. Як відомо, вивчення міжмистецьких зв'язків і взаємодій належить до новітніх напрямів порівняльного



літературознавства, перспективність розвитку яких доводить сучасність. Н. Копистянська зазвичай включає в контекст своїх розвідок і цей аспект.

Потрібно врахувати її акценти на фольклорі, що для романтиків «стає джерелом, з якого можна напитися живої цілющої води для відродження звичаїв, мови рідного народу, пізнати себе не тільки у зовнішніх проявах життя, а й в національній сутності, в загальнослов'янській спільноті» [3, с. 263]. Таким чином, рух дослідницької думки — різновекторний: не лише у напрямку до майбутнього — до спадкоємців романтизму, а й назад — до далекого минулого, вивчати яке прагнули і самі романтики. Досвід чеських будителів у справі пробудження національної самосвідомості своїх співвітчизників міг би знадобитися, на думку Нонни Копистянської, в сучасній Україні.

З її праць завжди виринають нові обриси досліджуваних проблем, які можуть мати перспективу продовження студій. Так, наприклад, започаткування дослідниці у розгляді специфіки *свого / чужого* простору в художньому творі, на моє переконання, обов'язково матиме розвиток у літературознавчій науці. Коли ж Нонна Копистянська сама аналізує специфіку *свого* простору у народних і літературних казках романтиків, то складається враження, що їй приємно занурюватись у поетику цього художнього матеріалу, що з нього бере вона насагу і для життєвої гармонії. Вона знає, любить, «відчуває» і захоплюється мистецтвом романтизму.

Зазначені у статті дослідниці особливості стилю чеських романтиків («...важливим було те, що пошуки милозвучності, об'ємності, гнучкості словесного вислову велись не тільки в художніх творах, а й у філологічних працях, у тому числі граматиках, правописах, а також в історичних, етнографічних, фольклористичних дослідженнях» [3, с. 256]) можуть цілком стосуватися і наукового стилю її праць. Вона з особливою ретельністю дбала за «поетику» літературознавчого викладу і засмучувалася, коли в статті проникали прикрі помилки власне не з її вини. Разом з тим, її манера викладу уникає стилістичних оздоб і загальників: ясність мислення конвертується у ясний і прозорий науковий стиль. Нонна Копистянська винесла від романтиків урок про почуття відповідальності не лише за вчинки і дії, а й за кожне оприлюднене слово. Таким чином, уся post-дисертаційна літературознавча творчість Н. Копистянської будується на ґрунті широких спостережень і узагальнень над різними національними літературами. Компаративний аспект особливо виявляється в її дослідженнях часопросторової проблематики. Безпосередньо сформульована така проблема у статті «Художній час як категорія порівняльної поетики» (1993 р.).

Нонні Копистянській імпонувала ідея Діоніза Дюришина про міжлітературний процес, і саме так вона розглядала стратегію дослідження конкретних теоретичних проблем, передусім генологічних та часопросторових. Дослідниця завжди категорично заперечувала так звану впливологію у порівняльному літературознавстві. До речі, у книзі «Систематизація міжлітературного процесу» (Братислава, 1988), яка є збіркою матеріалів різних авторів за редакцією Д. Дюришина, на маргіналіях її статті «В ім'я руху вперед» упорядник відзначив слушність міркувань Копистянської про образливість і принизливість для

авторів мотивацій їхніх художніх знахідок впливами творчих пошуків письменників інших національних літератур. Нонна Копистянська обстоювала важливість кожного автора в літературному процесі різних періодів і літератур.

Ще раз варто наголосити на врахуванні широкого контексту в дослідженні різних літературознавчих проблем, які здійснювала авторка. Зауважив і високо оцінив такий її підхід професор Марк Гольберг: «Копистянська застосовує контекстуальний підхід, розглядає ті чи інші твори у світовому історико-літературному контексті. У неї багато цікавих і обґрунтованих зіставлень, які можна розглядати як своєрідні вставні „етюди”, як постановку нових проблем» [2, с. 37]. У цьому аспекті має важливе значення її теоретична стаття «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства» (2001 р.). Так, у ній дослідниця класифікує різні види контексту, акцентуючи на тому, що «завдяки вивченню контексту, вивчається автор і епоха» [4, с. 271]. Вона орієнтує дослідників не лише на історико-літературний контекст, а й на загальномистецький і загальнокультурний контексти. «Традиційні мотиви, образи, сюжети стають кодами надтексту і контексту, викликаючи у свідомості читача широкий асоціативний часопростір» — важлива така заувага Нонни Копистянської, що засвідчує її мислення компаративіста [4, с. 274].

Як відомо, контекстуальний підхід має й певні небезпеки, адже важливо не загубити в розмаїтих літературних «паралелях та перпендикулярах» твір чи автора, який є центром дослідження, не втратити таким чином ключовий об'єкт дослідження. Нонна Копистянська продемонструвала віртуозність такого аналізу, в процесі якого магістральна тема розкривається в історико-літературній повноті, не втрачаючи в контекстах своїх вирашних художніх знахідок. Дослідниця надзвичайно уважна до ролі деталі в поезиці художнього твору, а відтак їй вдається точно пояснення своєрідності кожної авторської оптики.

Звернімо увагу, до прикладу, на її статтю «Твір К. Чапека „Звичайне життя” в європейському контексті розвитку ретроспекції» (1999 р.). Своє міркування Нонна Копистянська засновує на тому, що Карел Чапек «продовжує традиції філософської інтелектуальної прози та закладає основи її відгалуження — екзистенціального роману, в якому ставляться проблеми екзистенції індивідуума і загальної людської екзистенції» [3, с. 150]. Задля розкриття різних типів ретроспекції, на тлі яких прописані новації К. Чапека, дослідниця оперує масштабними матеріалами західноєвропейської прози. Так, згадуються «Сторонній» А. Камю, «Гадючник» Ф. Моріака, «Для домашнього огнища» І. Франка, твори Г. Ібсена, А. Чехова, І. Ольбрахта, Ф. Достоєвського, Г. Флобера, А. Мердок, Т. Манна, О. Бальзака, К. Рансмайра, Ф. Кафки та інші. І саме завдяки таким ґрунтовним зіставленням Н. Копистянська робить висновок: «Те, що зробив Чапек, перебуває фактично вже не в руслі літератури 30-х років, а руслі сучасного концептуального мистецтва» [3, с. 177].

Із застосуванням контекстуального підходу виконані й дисертації учнів Н. Копистянської: «Часопростір у творі Івана Франка „Для домашнього огнища” в руслі новацій європейської літератури» Н. Тодчук, «„Різдвяні оповіді” Ч. Діккенса у хронотопно-типологічних зв'язках» Н. Шевчук, «Трансформа-

ція міфологеми Агасфера в західноєвропейській літературі XIX–XX століття» Н. Поліщук, «Сновидіння в поезиці романтизму: часо-просторова специфіка» Н. Мочернюк, «Принцип контекстуальності в організації художнього часопростору роману Джона Фаулза „Жінка французького лейтенанта”» О. Левицької. Настанови від керівника на широке охоплення матеріалу, увагу до міжлітературного процесу епохи назавжди виробили в нас інтерес до світової літератури та потребу постійного пізнання нового в мистецтві.

Без сумніву, дослідження з порівняльного літературознавства Нонни Копистянської приваблюватимуть науковців майбутнього. На часі й засвоєння її теоретико-методологічного досвіду, інспірованого компаративістичними зацікавленнями. Сплав різних літературознавчих дисциплін у науковій творчості дослідниці свідчить про культурологічний потенціал її доробку.

### **Література**

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
2. Гольберг М. У часо-просторі культури / Марк Гольберг // Нонна Копистянська : біобібліограф. покажч. / уклад. М. Кривенко. — Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 31–48.
3. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.
4. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.

### **Наталья Мочернюк**

#### **Nonna Kopystianskaia как ученый-компаративист**

В статье проанализированы разные аспекты компаративистических научных интересов Нонны Копыстянской. Обращено внимание на проблематику украинско-чешских связей. Рассмотрены исследования типологии жанров Н. Копыстянской. Учтены особенности контекстуального подхода как ведущего методологического принципа компаративистических студий литературоведа.

*Ключевые слова:* сравнительное литературоведение, контекст, жанр, хронотоп, романтизм, чешская литература, Нонна Копыстянская.

### **Nataliya Mocherniuk**

#### **Nonna Kopystianska as a Comparative Scholar**

The article deals with analysis of various aspects of Nonna Kopystianska's scholarly interests in the sphere of comparative literature studies, with special attention paid to the problems of Ukrainian-Czech relations. An emphasis is made on the studies of genre typology by Nonna Kopystianska. Among the main things taken into consideration are the peculiarities of contextual approach as the main methodological principle of Nonna Kopystianska's comparative literature studies.

*Key words:* comparative literature studies, context, genre, chronotope, Romanticism, Czech literature, Nonna Kopystianska.

## **Розділ 2**

# **ЖАНРОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Проблеми генології літератури

*Нонна Копистянська, розмірковуючи про структурну природу літературного жанру, справедливо підкреслювала його двоїстість: загальнотеоретичну постійність і разом із тим змінність, яка розкривається «у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності».*

Дмитро Чугунов

## ПОНЯТТЯ «ЖАНР» У ЙОГО СТАЛОСТІ ТА ЗМІННОСТІ

*Передрук статті:* Копыстьянская Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости / Н. Ф. Копыстьянская // Контекст 1986. Литературно-теоретические исследования. — М. : Наука, 1987. — С. 178–204. (Переклад українською Світлани Маценки).

У статті порушено проблему сталого і змінного у жанрі та жанровій системі. Запропоновано розглядати жанр у взаємозв'язку чотирьох сфер: загальнотеоретичного, історичного, національного, індивідуального.

Ключові слова: жанр, жанрова система, жанрова модифікація.

Одним із важливих аспектів жанрової теорії, від вирішення якого залежить розуміння і вивчення жанру загалом, а також розуміння доцільності такого вивчення, є питання сталого та змінного в жанрі. Сучасна література така багата й різноманітна щодо жанрів і в ній відбувається такий бурхливий процес диференціації, синтезу, взаємовпливу, поєднання жанрів, літературних родів та видів мистецтва, що виникає навіть сумнів, чи можна і чи потрібно вивчати її саме в жанровому аспекті, чи можна говорити про закономірності жанрового розвитку, про щось стабільне в ньому. А якщо так, то які способи такого вивчення потрібно виробити і як визначити роль жанрового аналізу в загальному вивченні літературного процесу.

Польська учена Стефанія Скварчинська в 3-му томі праці «Вступ до науки про літературу», розглядаючи літературний рід, жанр, жанровий різновид як об'єкти генології, виокремлює: 1) генологічні явища — рід, жанр, які об'єктивно існують у мовному оформленні незалежно від наших правильних чи неправильних уявлень про них. Усі твори належать до якогось літературного роду, написані в якомусь жанрі (рідше у чистому жанрі, частіше у гібридному), немає «безжанрових» творів насамперед тому, що це форма їхнього існування; 2) генологічні поняття, тобто мисленнєве відображення і цілісне сприйняття суттєвих (жанрових) ознак предмета. Поняття можуть утворюватися тільки тоді, коли вже наявні явища, тобто вони є вторинним утворенням. Тому С. Скварчинська застерігає від вживання таких висловів, як: «жанри реалізуються» або «жанри втілюються», бо подібні вислови асоціюються з ідеалістичними уявленнями про апріорне існування ідей та понять (також ідей і понять жанру). Поняття виникають та існують на відміну від предметів не реально, а у свідомості письменників, критиків, літературознавців, а також у суспільно-колективній свідомості; 3) генологічні назви, які вказують на певні предмети та подають вироблені про ці предмети поняття, викликають певні знання про предмет, відображені в мисленнєвому витворі, яким є поняття. Отже, назви виконують подвійну функцію: вони одночасно «обслуговують» і рівень предметів, і рівень понять. Тільки частина назв є термінами. Науково не перевірені назви можна вживати як робочі, розуміючи, що це ще не терміни, і, можливо, вони ними і не стануть [див.: 32].

В усіх цих прикладах жанр сприймається як щось готове: завершений предмет, встановлене поняття, визначена назва. Гармонія і відповідність між ними далеко не завжди досягаються. Назви не завжди відповідають предмету, предмет — поняттю, і навпаки. Г. Поспелов відзначив: «... один і той самий жанр міг отримати декілька назв <...>, одна і та сама назва могла визначати різні жанри. І нарешті, <...> один і той самий поетичний твір може відповідати різним жанровим визначенням не тільки через випадковість та національно-історичне черезсмужжя термінів, але й по суті, за своїми об'єктивними художніми особливостями» [16, с. 58–59]. Встановлений С. Скварчинською поділ має методологічне значення, бо багато помилок у визначенні й у вивченні жанру зумовлені ототожненням предметів, понять і назв.

Варто особливо зупинитися на понятті «жанр», тобто цілісній сукупності суджень, які є підсумком пізнання певних об'єктивних явищ. Без предмета не було б і поняття, але коли воно вже виникає, то починає, своєю чергою, впливати на предмет, між ними встановлюється складний обопільний зв'язок. Тут і виникає питання про стале і змінне у понятті «жанр». Порівняймо висловлювання В. Кожінова: «Жанр, який ми розуміємо як тип твору, є утворенням історично стійким, твердим, що проходить через віки» [7, с. 915] — і Ю. Тинянова: «... жанр — не є сталою чи нерухомою системою <...>. Уявити собі жанр статичною системою неможливо вже тому, що сама свідомість жанру виникає в результаті зіткнення із традиційним жанром, тобто відчуттям заміни — хоча б часткової — традиційного жанру „новим“, таким, що займає його місце» [21, с. 202].

У визначенні жанру часто наголошується на стійкому, незмінному або такому, що повільно змінюється. Наприклад, у польському словнику літературознавчих термінів за редакцією Я. Славінського сказано, що жанр діє схоже до граматичних правил, визначаючи спосіб компонування матеріалу, як граматики — спосіб мовлення [33, с. 137]. Безперечно, таке порівняння надто категоричне. Граматика — зведення правил, порушення яких вважається безграмотністю, тоді як «правила» жанру гнучкі. Тут значно менший ступінь нормативності. Наприклад, усі романтичні жанри виникли внаслідок порушення жанрових правил класицизму.

Проте для нас цікавим є звернення до сталого в жанрі. Багато вчених, навпаки, відстоюють динамічне поняття жанру. Ч. Згожельські, наприклад, пише: «Немає літературного жанру в розумінні чогось постійного, незмінного, що можна було б раз і назавжди визначити. Це поняття динамічне, таке, що зазнає змін у залежності не тільки від іманентних законів власного та внутрішнього розвитку, але також від змін, через які проходить одночасно вся система літератури» [34, с. 4–5]. Щоправда, попри це вчений визнає збереження наступності.

Суперечність деяких суджень у книзі Р. Веллека й О. Воррена, як і багатьох інших дослідників, зумовлена тим, що жанр трактується то як стале, то як змінне поняття. Тому, щоб зняти цю суперечність, деякі вчені, наприклад, Н. Маркевич, вважають константу настільки незначною, що її взагалі можна не брати до уваги, а інші, навпаки, відмовляються від історичного вивчення динаміки жанрів. Як відзначає Л. Чернець, даючи огляд зарубіжної теоретич-

ної літератури, «відкрите прагнення до статичності, до розгляду літератури та літературних жанрів як синхронного ряду характерне для багатьох сучасних західних літературознавців» [25, с. 54].

Об'єктивною причиною виникнення дилеми «стале — змінне», «постійне — тимчасове» у визначенні жанру є те, що поняття «жанр» не монолітне. У ньому за ступенем абстрактності і конкретності змісту можна умовно виділити чотири взаємопов'язані, взаємозумовлені сфери спіралі (див. рис. 1).

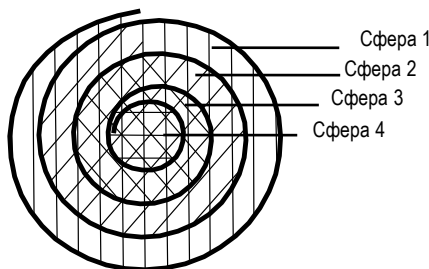


Рис. 1. Жанрова система

*Сфера 1.* Жанр як поняття найбільш абстрактне, загальнотеоретичне, що означає сукупність і взаємозв'язок основних, визначених і стійких жанрових ознак, які складаються у групах творів протягом тривалого часу і дають підставу об'єднувати твори різних епох, різних народів під загальним поняттям і назвою (роман, балада, поема і т. ін.).

*Сфера 2.* Жанр як історичне поняття, обмежене у часі та «літературному просторі». Не новела загалом, а новела доби Відродження, не балада загалом, а романтична балада, не роман загалом, а шахрайський роман XVII ст. і т. д. Жанр тут розглядається в динаміці, в комплексі ідейно-естетичних причин його виникнення, розвитку, видозміни, занепаду, відродження, у зв'язку з історико-суспільною ситуацією епохи, у двосторонньому зв'язку з розвитком літературного напрямку, течії, із внутрішньолітературним процесом послідовності і заперечення раніше досягнутого, з розвитком критики і теорії.

*Сфера 3.* Жанр — поняття, що враховує специфіку певної національної літератури (чеська романтична балада, російський реалістичний роман і т. д.). У кожній літературі жанр формується й розвивається залежно від суспільно-політичних умов і культурних традицій у країні, від сформульованого в ній літературного досвіду і колективної свідомості жанру. Він збагачується оригінальними національними рисами й одночасно привносить їх в загальний розвиток жанру.

*Сфера 4.* Подальша конкретизація поняття щодо індивідуальної творчості (чеховське оповідання, нерудівський фейлетон, флоберівський роман і т. д.). Це діалектична єдність, тому що твори визначних письменників, — а лише вони впливають на поняття «жанр», — явище неповторне, особливе й одночасно характерне для сфери другої і третьої, значною мірою зумовлене ними, як і загальними «нормами» сфери 1. У творі великого митця завжди наявне наслідування традицій, усталених норм і правил, жанрових уявлень, й одночасно полеміка з ними, порушення і навіть іноді їхнє висміювання.



Отже, в самому понятті жанру поєднується стає і змінне. Жанр сталий як поняття загальнотеоретичне (сфера 1) (протягом віків існує комедія, сонет, новела...). Жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності (сфери 2, 3). Жанр неповторно індивідуальний (сфера 4) (творчість визначних письменників відрізняється особливим зламом жанрових ознак і часто дає якийсь новий напрямок розвитку того чи іншого жанру, чи його відгалуженню, сприяє трансформації поняття).

Виокремлення понятійних сфер жанру дає можливість не тільки вирішити суперечливі питання сталого, змінного, індивідуального і загальних «норм», але й показати взаємозв'язок усіх понять, перехід одного в інше. Причому «сфера» не містить у собі жодної якісної оцінки; вона розширює та звужує поняття, але не можна сказати, що сфера 1 краща або гірша за сферу 2 і т. д. До жанру як до поняття взагалі не потрібно застосовувати якісно-оцінювальних характеристик.

Жанр (як поняття) завжди передбачає теоретичний та історико-теоретичний аспекти, але не однаковою мірою. У сфері 1 домінує теоретичний аспект, оскільки в ній історичне формування поняття тільки припускається, воно вже відбулося, і до уваги береться вже готове поняття. В інших сферах теоретичний та історико-літературний аспекти рівноправні. Говорячи «романтична балада», «балада Ербена», тобто балада у сферах 2, 3, 4, поєднуємо історико-літературне й теоретичне поняття. Сфери також не тотожні з визначенням «загальне й особливе», оскільки сфера 2 відносно до сфери 1 — «особливе», але відносно до сфери 3 — «загальне», також сфера 3 — «особливе» відносно до сфери 2 і «загальне» — до сфери 4. Від сфери 4 до сфери 1 відбувається розширення «загального» і, навпаки, від сфери 1 до сфери 4 — звуження «загального», підсилення і наростання «особливого», все більше наближення до одиничного — до предмета.

На характеристиці поняття «жанр» із погляду його чотирьох сфер варто зупинитися детальніше. Загальнотеоретичне поняття жанру — сфера 1 — це єдина сфера, де можна говорити про сталість, постійність, повторюваність. Тільки до неї можна застосувати вислів Г. Гачева і В. Кожинова: «Художня форма — це саме та сфера, для якої найбільш характерні сталість, постійність, повторюваність <...>, протягом літературних епох можуть панувати одні й ті самі типи сюжету, системи тропів і віршованих метрів, одні й ті самі жанри і т. д.» [20, с. 17]. Як доказ автори наводять існування комедії від Аристофана до наших днів. Таке твердження відповідає тільки сфері 1, абстрактно-теоретичному розумінню жанру. А в інших сферах (2, 3, 4) комедії Аристофана, Мольєра, М. Островського, Ж. Ануя — це не одне і те ж.

У загальнотеоретичному плані проводив свої дослідження Г. Поспелов, тому для нього «жанри — це явища, що повторюються в різні епохи, у розвитку різноманітних національних літератур, в різних напрямках однієї епохи національного літературного розвитку. Інакше кажучи, жанри — явище не історично конкретне, а типологічне» [17, с. 155]. Сталість жанру у сфері 1 не означає, однак, його цілковитої стабільності. Викликають сумніви такі висловлювання про жанр: «закостеніла форма», «застиглий зміст», або, наприклад, вислів Г. Гачева і В. Кожинова: «Адже вони (жанри. — *Н. К.*) постають перед нами

як освячена історією давнина, як вже завершені форми». Вочевидь, тут можна говорити лише про завершеність деяких жанрів, тісно зв'язаних з ідеологією свого часу, або про відносну завершеність жанру на якомусь одному етапі літературного розвитку. Навіть якщо жанр сьогодні не є продуктивним, то це не означає, що він ніколи не відродиться. Самі ж автори переконливо засвідчили ці можливості: «У жанрових конструкціях, як в якихось акумуляторах, прихована величезна й різноманітна змістовна енергія, яка накопичується протягом віків і тисячоліть розвитку жанру» [20, с. 21].

Жанр у сфері 1 також змінюється, але значно повільніше, ніж в інших сферах. При цих трансформаціях зберігається головне, те, без чого балада — не балада, а роман — не роман, «стійка система носіїв жанру, структурно організована жанровою домінантою» [11, с. 12]. Сфера 1 дає найзагальніші визначення взаємодії та взаємообумовленості змістових та формальних компонентів у кожному жанрі. Характер цього зв'язку, який склався історично, і є головним, таким, що визначає жанр, на відміну від інших жанрів. Не комбінація елементів змісту і форми, не статичний їх набір чи поєднання, не механічне їх сполучення, не «накладання» один на одного, не «наповнення старої форми новим змістом» (всі ці вирази, визначення широко побутують у теоретичних працях), а їх органічне взаємопроникнення і взаємопідпорядкування, динамічна співвіднесеність та інтеграція. Одні й ті самі компоненти мають в різних жанрах різний ступінь значення — від другорядного до нормативного, визначального (порівняймо у цьому зв'язку роль строфічної будови у пісні і в сонеті). У кожному жанрі складається своя ієрархічна координація компонентів, виокремлюється домінанта, яка підкоряє собі компоненти більшого значення, які, своєю чергою, підпорядковують собі більш дрібні. Єдність змісту і форми у жанрі досягається не простою відповідністю, а боротьбою, притягуванням і відштовхуванням, гармонією і дисонансом. Це складна діалектична єдність, динамічна і водночас із стабільними константами. Саме ці константи виділяються у понятті жанру у сфері 1. Ця сфера найголовніша при укладанні словників літературознавчих термінів, загальних статей про жанри в енциклопедіях. Зараз існує необхідність укладання словника жанрів. Матеріали до такого словника систематично друкує міжнародний журнал «Zagadnienia rodzajów literackich» («Питання літературних жанрів»), який видається у Польщі за редакцією С. Скварчинської та Я. Тжинадловського. Сфера 1 перебуває у центрі класифікацій, типологічних, семіотичних пошуків, при з'ясуванні проблем розвитку окремих жанрів, безперервності чи перервності традиції у цьому розвитку, вивчення формування понять жанрів. Під час аналізу окремого твору в жанровому аспекті необхідно передусім віднести його до певної групи відповідно до сфери 1. Наприклад, аналізуючи «Батька Горію» О. де Бальзака, ми відносимо його до роману і до різновиду — соціально-психологічного роману. За наявності складної жанрової структури, наприклад, поєднання соціально-психологічного, історичного, пригодницького роману у «Знедолених» В. Гюго, встановлюється кожен із компонентів, його роль при порівнянні із загальнотеоретичними поняттями цих романних різновидів у сфері 1.

Жанр у сфері 2 відзначається значно меншою сталістю, ніж у сфері 1. Кожен метод, напрям, течія, літературна школа, що формуються потребами епохи, висувають свої естетичні вимоги у прямій чи опосередкованій залежності від суспільно-історичних обставин. Згідно із цими вимогами виникає нове, відбувається відбір потрібного для сучасності із творчості попередніх поколінь, вносяться корективи у жанрові поняття. На це звернув увагу О. Потебня, говорячи про жанр як про накопичувану віками пам'ять. Відношення між загально-теоретичним та історичним поняттям жанру (сфери 1, 2) добре виразив М. Бахтін діалектичним двочленом: архаїка — оновлення, вважаючи, що невмирущі елементи (архаїка) зберігаються тільки завдяки постійному оновленню. «Жанр завжди і той, і не той, завжди і старий, і новий одночасно». І далі: «Жанр живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр — представник творчої пам'яті у процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і здатний забезпечити єдність і неперервність цього розвитку» [3, с. 178–179].

Як відомо, науково обґрунтувати змінність жанру спробували позитивісти. Ф. Брюнетьер переніс на еволюцію жанру закони природи, які відкрив Ч. Дарвін, і дослідив її в одній площині як таку, що залежить виключно від внутрішнього розвитку, тотожного для Брюнетьера до розвитку живого організму: зародження, зрілість, старість, смерть. Не визнавалася наявність відворотних процесів, неможливих у природі, але закономірних і частих у розвитку жанру, ігнорувалася соціальна зумовленість жанрових явищ. На неї звернув увагу Г. Плеханов. У статті «Французька драматична література і французький живопис XVIII ст. з точки зору соціології» 1905 року, як відзначив П. Ніколаєв, «категорія класовості розглядається не лише з погляду її філософсько-соціологічного змісту, а й у плані її особливого вияву в мистецтві» [14, с. 160].

О. Цейтлін так визначає жанр: «Тип поетичної структури, що виражає собою ту чи іншу сторону соціальної психоідеології на певній стадії її історичного розвитку й охоплює собою більшу або меншу кількість літературних творів...» [12, с. 108–109]. Звернувши увагу на класовий чинник, представники літературної соціології, однак, зовсім не враховували обставин складного розвитку всередині самого літературного процесу. Інше розуміння еволюції жанру знаходимо у Ю. Тинянова і В. Жирмунського [див.: 15]. Зокрема, досить цікаві думки висловив Ю. Тинянов у статті «Про літературну еволюцію» (1927 р.). «Роман, — писав дослідник, — що здається цілісним або змінним, з матеріалом, що змінюється від однієї літературної системи до іншої, із мінливим методом, введення в літературу нелітературних матеріалів, — і самі ознаки жанру зазнають еволюції». І далі: «У творі, ізольованому <...> від системи, ми не спроможні визначити жанр, бо те, що називали одою в 20-ті роки XIX ст., називалося одою не за тими ознаками, що в часи Ломоносова». І висновок: «... Вивчення ізольованих жанрів поза знаками тієї жанрової системи, з якою вони зіставляються, неможливе. Історичний роман Л. Толстого не співвідносний з історичним романом М. Загоскіна, а співвідноситься із сучасною йому прозою» [21, с. 274–276]. Вказівка на зв'язок жанру з літературним напрямом дуже важлива, але при цьому Ю. Тинянов не звертав уваги на наслідування

традиції, а також на роль авторської індивідуальності, тобто взято до уваги лише сферу 2 без її зв'язку із сферами 1 і 4.

На роль наслідування вказав М. Бахтін, вважаючи, що в жанрах (літературних і мовленнєвих) впродовж віків накопичуються форми бачення й осмислення певних сторін світу, та він знову ж схильний применшувати роль літературних напрямів: «За поверхневою барвистістю і галасом літературного процесу не бачать великих і важливих доль літератури і мови, провідними героями яких є перш за все жанри, а напрями і школи — героями тільки другого і третього порядку» [2, с. 451]. Викликано це, як відзначає І. Сухих, ймовірно, тим, «що літературний процес, який розглядається крізь призму «напрямів», постає як низка заперечень, увага фокусується перш за все на тих змінах, що відбуваються в літературі» [18, с. 49].

Усе це так чи інакше стимулювало думку вчених у напрямку дослідження еволюції жанру. Розвиток жанру веде до утворення жанрових різновидів. Тепер виникає необхідність (особливо в жанрі роману) застосовувати терміни, які визначають ще більш дрібний поділ, «модифікація». Якщо не розмежовувати поняття «жанровий різновид» і «жанрова модифікація», то у чому полягає зміст використання двох назв для одного і того ж? Вочевидь, ці поняття близькі за значенням, але не синонімічні. Зміни у жанрі можуть відбуватися поступово, еволюційно, а в певний момент ці якісні зміни приводять до стрибка. Звідси розрізнення між модифікацією і різновидом. Модифікація — результат еволюційного розвитку жанру, різновид — результат стрибка, який дав підстави говорити вже не про трансформацію жанру, а про утворення нового відгалуження. Можна говорити як про модифікацію жанру, так і про модифікацію жанрового різновиду, це ніби продовження поділу: *літературний рід — жанр — жанровий різновид — модифікація*.

Головним питанням у сфері 2 є зв'язок жанру й методу, жанру й літературного напрямку. Фактично, у жанрі конкретизуються нові естетичні потреби і погляди. «Метод і жанр, пише І. Кузьмічов, — лежать в одній площині і відносяться один до одного як сутність і її виявлення» [10, с. 37]. Зв'язок жанру і літературного напрямку динамічний і двосторонній. Розвиток жанру не тільки залежить від напрямку, але й сприяє його становленню. У кожному жанрі є свої можливості, тому він може стимулювати розвиток одних рис у літературі й гальмувати виникнення інших. Так, наприклад, становлення критичного реалізму обумовило появу соціально-психологічного роману нового типу, романного циклу, фізіологічного нарису, і, своєю чергою, їхній розвиток привів до розквіту реалізму як літературного напрямку.

Шляхи трансформації жанру як предмета й як поняття у зв'язку зі зміною напрямку різноманітні. Зупинюся на деяких із них.

1. Зміни на рівні тематики як наслідок зміни інтересів митців і їхнього філософського та суспільно-політичного світосприйняття, нового вирішення проблеми «людина — політика — історія» [4, с. 84], що, своєю чергою, зумовлено суспільно-історичними чинниками. Так, в епоху романтизму інтерес до життя свого народу, своєї країни та до інших народів і країн, нега-

тивне ставлення до сучасності, до того, що в ній суперечило генетичним потребам людини, бажання зрозуміти теперішнє не як статус, щось стале, а як результат і етап довготривалого розвитку, породжують інтерес до історичної тематики і приводять до виникнення і широкого поширення історичного роману. Також ліро-епічна поема Байрона, яка стала одним із найхарактерніших романтичних жанрових різновидів, виникла внаслідок поєднання живого інтересу до національно-визвольного руху у країнах Європи, явищ суспільного життя і визнання права поета на самовираження, саморозкриття, самоаналіз.

2. Різне ставлення до традиції, вибірковість у культивуванні жанрів, відомих раніше, сприйняття їх як сучасних, не застарілих чи «осучаснених» або використання їх із сатиричною функцією, стилізація старих жанрів для полеміки з ідеологією, яка породила їх. Зв'язок із традицією складний. Часто письменники, пристрасно виступаючи проти своїх безпосередніх попередників, звертаються до традицій, які склалися у віддаленіші від них епохи. Наприклад, символісти різко засуджували натуралізм і зверталися до естетики та філософії епохи романтизму.

3. Зміна уявлень про прекрасне й корисне, про сам предмет мистецтва, його функції. Цим, зокрема, пояснюється провідне місце поетичних жанрів в епоху романтизму і прозових — у період реалізму. В історії літератури можна спостерігати зміну напрямів не тільки у творчості різних письменників, але й у творчості окремого письменника, а у зв'язку із цим — звернення до різних жанрів і жанрових різновидів. Прикладом слугує творчість Дж. Г. Байрона і «Дон Жуан», який її завершує, балади, сонети, поеми А. Міцкевича і його роман у віршах «Пан Тадеуш» при переході від романтизму на позиції реалізму. Три періоди — романтизму, реалізму, символізму — виокремлюють у творчості Г. Ібсена, який відображав своєрідність «прискороного» розвитку норвезької літератури і створив у кожний період інший різновид драми.

Ще цікавішим є паралельне виникнення творів різних жанрів і формування жанрових понять у зв'язку з різними потребами творчих методів, які співіснують у художньому світосприйнятті письменника. Наприклад, Дж. Г. Байрон одночасно писав романтичні поеми та реалістичну оду-памфлет («Ода авторам білля, спрямованого проти руйнівників верстатів»), М. Лермонтов одночасно створив романтичні поеми «Демон», «Мцирі» і роман «Герой нашого часу».

Процес зміни напрямів проходить іноді спокійно, плавно, а часом бурхливо, у суперечках, взаємозапереченні і висміюванні. Варто згадати, з якими зусиллями романтична драма В. Гюго відвойовувала сцену в класицистичній трагедії і як змінювалося у зв'язку із цим саме поняття трагедії. У цьому аспекті інтерес становлять полемічні, бурлескні жанри та пародії. Шлях через висміювання старого, бурлескне його переосмислення, пародії на нього — один із плідних шляхів у мистецтві. Відомо, яку роль у розвитку української літератури відіграла бурлескна героїчна поема І. Котляревського «Енеїда». Внутрішня полемічність, у тому числі й суперечка з романтичним і сентиментальним зображенням селян, — істотна риса новатора в різноманітних жанрах Т. Шевченка,

письменника, що визначив перехід в українській літературі від романтизму до реалізму. М. Бахтін вважав, що «найважливіші романні зразки і різновиди були створені у процесі руйнування попередніх романних світів. Так вчинили Сервантес, Мендоса, Гріммельсгаузен, Рабле, Лесаж та ін.» [2, с. 122].

Деколи навіть жанр ще не встиг закріпитися у своєму новому різновиді, тільки вимальовувалися ознаки канонізації тих чи інших його рис, та вже виникає бунт проти загальноприйнятого, яке стає нормою чи штампом, і з'являються явні чи приховані пародії. Іноді вони адресні, на конкретні твори, але особливо цікаві пародії загальні — на риси, форми, розуміння наявного в той час жанру. Наприклад, тільки почала утверджуватися у чеській літературі серйозна «страшна» балада, а вже Ш. Гневковський пише свої сатиричні бурлескні балади. У польській літературі поява великої кількості драматизованих балад, які починаються з питання, одразу ж викликала пародію Ю. Словацького і А. Одиця «Романтичність, або Епілог до балад», де повторюється питання: «Чи це хорт? Чи це чорт?».

Така внутрішня полемічність притаманна всім видатним творам, але відверто виявляється у перехідні епохи. Класичним прикладом є «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, а також сатиричне переосмислення і пародійне використання принципів і жанрів романтизму у творчості Г. Гайне (його балади, поеми, особливо ліро-епічна поема «Німеччина. Зимова казка»), у творця американської новели В. Ірвінга («Наречений-примара»). Те, що сприймалося і досить часто ще сприймається серйозно у трагічно-патетичному плані, подається в такому полемічно загостреному творі у сміховому й сатиричному аспектах. Наявні способи зображення в окремих жанрах перестають задовольняти, здаються банальними, такими, що не прояснюють предмет, а, навпаки, приховують його справжній зміст; письменники прагнуть порушити й зруйнувати автоматизм мислення і сприйняття і часто відкривають абсурдність там, де, здавалося б, панує звичний порядок. Щодо цього яскравим прикладом слугує роман Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка» — також роман перехідного періоду, зміни поглядів і переоцінок духовних цінностей у новоствореній Чехословацькій республіці. Ефект очуження, відсторонення, який сформулював і поклав в основу нової драматургії Б. Брехт, діє в багатьох жанрах, що приводить до руйнування сталого поняття жанру, до його трансформації.

У кожному літературному напрямі певні функції мистецтва вважаються головними і для своєї реалізації потребують розвитку певних жанрів. Наприклад, пізнавально-аналітична функція — головна в натуралізмі — не здійсненна в оді чи сонеті, їй підходить роман, фізіологічний нарис, тому саме ці жанри і стають провідними.

4. Жанри по-різному збагачуються за рахунок внутрішньо-жанрового зв'язку й зв'язку між видами мистецтва (літературою, живописом, музикою, кіномистецтвом і т. ін.) у залежності від ставлення представників того чи іншого напрямку до чистоти жанру. Тенденція до взаємозв'язку, яка розпочала-

ся в епоху романтизму (коли виникли не лише ліро-епічна поема, лірична драма, але й музична новела), стала провідною в сучасній літературі.

5. Збагачення, зміна жанрового поняття, поява нових різновидів і модифікацій відбувається також завдяки зв'язку літератури з наукою і публіцистикою, що виявляється в різних напрямках, в різний час по-різному і різною мірою. Залежить це і від загального розвитку наук, і від того, яка із галузей науки вважається головною, провідною, і від ставлення до них митців слова, і від того, які функції літератури — пізнавальна, ідеологічна, комунікативна, інформаційна — висуваються на перший план згідно з вимогами методу, який закладено в основу певного літературного напрямку [див.: 6].

Синтез із наукою виходить на поверхню в літературі натуралізму. Розвиток точних наук, біології, медицини, фізіології, «відкриття» теорії спадковості, вимога підходити до творчості як до наукової аналітичної праці, яка покликана дати максимум точної інформації, породжує новий тип соціального, соціально-філософського роману — фізіологічний нарис. У символістів натомість — скептичне ставлення до наукового пізнання, для них об'єктом вивчення є не зовнішній світ, а «я» людини в його свідомому і несвідомому вияві, і для цього потрібен не роман (прикладом непереконливості символістського роману як жанру може слугувати «Петербург» А. Белого), а невелика драма із подвійною дією: зовнішньою і внутрішньою, а також лірика. До того ж змінюється і поняття лірики. Коли мовиться «символістська лірика» (П. Верлен, А. Рембо, Р. М. Рільке, В. Брюсов та ін.), мають на увазі особливу образність, розширення підтексту, збільшення ролі надтексту, особливу музичність як один із головних принципів поезії.

У різних напрямках реалізується зв'язок літератури з різними науками, це може бути і позитивне сприйняття досягнень науки, і мрія про ще більші досягнення (наприклад, науково-фантастичний роман Жуля Верна), і насторожене і навіть вороже, як загроза духовним цінностям і самому існуванню людства та людяності (сучасний зарубіжний футурологічний роман, наприклад, «Мальвіль» Р. Мерля, «Вік блаженства» І. Марека, «Пекельний Джон» Д. Дідьє, отримав таке широке поширення і так визначилися його основні риси, що є підстава говорити про нову модифікацію).

В усі бурхливі, насичені історичними подіями епохи однією із форм боротьби є публіцистичне слово, публіцистика активно втручається у літературу. Особливо це помітно у період становлення реалізму. Одним із найпопулярніших жанрів стає нарис, репортаж (Е. Кіш, Ф. Вайскопф, І. Ольбрахт, Н. Кольцов, Л. Рейснер та ін.), породжується незвичайний сплав лірики і публіцистики у політичній ліриці (Й. Бехер, Б. Брехт, С. К. Нейман, В. Броневській, Н. Вапцаров, Н. Хікмет, Л. Арагон та ін.), посилюється роль документалізму, виникає новий тип соціалістично-політичного роману (наприклад, «Гребля» М. Майєрової, «Вузли життя» З. Налковської), нарисового публіцистичного роману («Вогонь» А. Барбюса, «Перший удар» А. Стіля та ін.). Це досить поширені різновиди у різних літературах. У результаті відбувається розширення поняття про окремі жанри.

6. Оскільки в постійному розвитку перебувають не тільки жанри, але й їхнє осмислення, жанрові теорії активно впливають на поняття жанру у сфе-

рі 2. Важливу роль у мистецтві відіграє навіть те, якого значення надають теоретики певного напрямку (йдеться про самих письменників і вчених) жанру як поняттю, жанровому поділу і певним жанрам, що вважається більш чи менш важливим, яка частка нормативності в теорії літератури, описовості, науковості у визначенні жанрів, у підході до них, в якому ступені естетичні чинники поєднуються із соціальними, моральними та іншими.

Особливо глибоко й активно впливає теорія на мистецтво ХХ ст., хоча і деякі західні теоретики, наприклад, Б. Кроче, були схильні заперечувати значення жанрового поділу і жанрового вивчення в розвитку літератури. У наш час теорія не може мати нормативного характеру, як в епоху класицизму, значно менше, ніж в епоху романтизму, виникає маніфестів, декларацій, але ведуться полеміки, суперечки, посилилося також значення експерименту, з'явилися твори, які поєднують і художнє образне відтворення часток світу й осмислення певних теоретичних проблем мистецтва, філософських проблем. У цьому плані характерними є творчість Т. Манна, Б. Брехта, К. Чапека, В. Ванчури, М. Булгакова. Письменники часто обґрунтовують свої теоретичні позиції, у тому числі і ставлення до жанру в самому тексті своїх творів (наприклад, «Слова» Ж.-П. Сартра), розкривають двері у майстерню своєї творчості, роблять жанр героєм твору («Золоті плоди» Н. Саррот).

7. В основі кожного літературного напрямку лежать філософські теорії свого часу, що теж впливає на вибір жанрів і на їхнє розуміння. Відомо, наприклад, що правила трьох єдностей у драматургії виникли на основі раціоналістичної філософії, а вона вплинула на розуміння трагедії і комедії того часу, а нове розуміння трагедії (В. Гюго) формувалося під впливом вчення соціалістів-утопістів. Фройдизм вплинув на розуміння психологічного роману, психологічної повісті, заснованої на фройдизмі, сюрреалізм висунув свої вимоги до поетичних жанрів, до віддзеркалення підсвідомого в ліриці. Притча має інший характер у представників реалізму, аніж в експресіоністів, бо відображає зовсім інше світосприйняття, інше філософське узагальнення.

8. На поняття «жанр» впливає та «установка», яка формується у колективній свідомості тих, хто сприймає літературу. Віддавна люди не стільки розуміли, скільки відчували відмінність поміж піснею і повістю, романом і нарисом. У цей стихійний процес усе активніше входив вплив критики, наукової інформації, але, своєю чергою, колективне жанрове сприйняття впливало на критику, часто вносило в неї корективи реальності. У кожному літературному напрямі по-своєму виробляються «форми і прийоми введення читача у жанр, в ту систему умовностей, яка слугує способом моделювання світу в цьому жанрі» [11, с. 10]. Тут, окрім літературних, впливають багато чинників: соціальна приналежність, моральні принципи, загальна культура тих, хто сприймає, і т. ін. Важливо також чи мають жанри прикладний характер, чи функціонують як елементи обряду, суспільного дійства, елементи іншого виду мистецтва, чи існують самостійно.

Цілковитий збіг авторського, наукового і колективно-читацького сприйняття жанру трапляється рідко, частіше відбувається взаємодія — боротьба.



Колективна жанрова свідомість «не встигає» за швидким розвитком літератури. Це, ймовірно, один із найбільш сталих, дуже повільно змінних чинників. Дією інерції в установці на жанр пояснюються, зокрема, багато прикладів настороженого чи навіть негативного ставлення сучасників до видатних письменників та їхніх творів. Так, наприклад, установка на романтичний роман В. Гюго, А. Дюма, Е. Сю та інших завадила сучасникам Стендаля відразу визнати романом його реалістичні твори. Це ж заважало сучасникам Б. Брехта прийняти і зрозуміти його епічний театр. Інерція сприйняття, підхід до нового типу твору із поняттям, виробленим для попередніх чи просто інших жанрових різновидів і модифікацій, властиві не лише читачам, але й критикам, літературознавцям, і це стає певним гальмом у розвитку жанрової модифікації, але й водночас і стимулом для її яснішого, чіткішого визначення у боротьбі за самоутвердження.

Вивчення жанру у сфері 2 допомагає глибше проникнути у творчу думку людства на кожному етапі, у загальний культурний стан суспільства. У його світлі зростання жанрової багатоманітності — не хаос, вона зумовлена дією певних закономірностей, які можна й потрібно зрозуміти. Це досліджує в основному історична поетика, для неї сфера 2 є головною, яка дає можливість вирішувати проблеми жанрового перетворення і розвитку. Та сфера 2 дуже важлива і для типологічного вивчення літератур кожного подальшого періоду. У кожному напрямі з'являються не лише нові різновиди і модифікації, але й складається своя жанрова система, яка наслідувально пов'язана із жанровими системами інших напрямів, але відрізняється від них. «Жанри, — писав Д. Лихачов, — живуть не незалежно один від одного, а складають певну систему, яка змінюється історично». І далі: «Жанри складають певну систему внаслідок того, що вони породжені загальною сукупністю причин, і тому, що вони вступають у взаємодію, підтримують існування один одного і водночас конкурують один з одним» [13, с. 55–56]. Вивчення жанрових систем кожного літературного періоду, напряму дає можливість проникнути у закономірності літературного процесу. Тут відкривається широке поле діяльності для істориків і теоретиків літератури.

Жанр у сфері 3 найменш вивчений. На цю сферу, яка включає національну специфіку, вчені звернули пильну увагу лише при вивченні окремих періодів жанрів, зокрема роману. У загальних теоретичних роботах про значення і національну специфіку у формуванні поняття «жанр» або нічого не говориться, або говориться побіжно. А таке вивчення і в плані історичному, і порівняльному, і загальнотеоретичному досить важливе. Цікаво дослідити паралельне зародження одних і тих самих жанрів, жанрових різновидів в різних літературах, «запозичення», міграцію жанрів, набування ними в національних літературах своєрідних рис і їхній внесок у загальний розвиток жанру певного напрямку (сфера 2) і в його теоретичне поняття (сфера 1). Відомою є, наприклад, велика роль шотландської балади і циклу балад про Робіна Гуда у становленні жанру балади в цілому або роль італійської новели Відродження для жанру новели. На розвиткові жанру в сфері 3, досліджуючи окремі літератури і порівнюючи, зіставляючи їх, можна простежити багато цікавого: «запізнення» розвитку німецького роману реалізму,

вершинні його прояви не перед (як у французькій літературі), а після натуралізму, значно більша, ніж в англійській, французькій, російській літературах, тривалість романтизму як панівного напрямку в чеській, українській літературах, а тому довгочасне збереження за поетичними жанрами їх провідної ролі, їх впливу на прозу. На жанрі у сфері 3 можна простежити рухоме співвідношення сил, періодичну зміну розташування вершинних жанрових явищ національних літератур на світовій «карті» літературного розвитку. Ті самі напрями, течії з властивою їм жанровою свідомістю проходять у різних літературах по-різному й у різний час, з різною тривалістю у часі, тому, досліджуючи жанр і жанрову систему у сфері 3, можна відкрити важливі закономірності, внести уточнення, виправити помилки в загальних оцінках літератур, викликані недостатньою вивченістю окремих національних жанрових явищ. Виникає досить цікаве питання об'єктивних і суб'єктивних причин існування в окремих літературах жанрів, які відсутні в інших, наприклад, в японській — хоку й танка, у середньоазійських — сага, у польській — гавенда, в українській і польській — дума і т. ін. Тут доводиться бути уважним, щоб не ототожнювати термін, назву і поняття. Той самий термін може позначати різні жанри, наприклад, фрашка у польській літературі — різновид епіграми, у чеській — інтермедія, різновид народної драми.

Спостерігається різна роль фольклору в розвитку літератур (велика в болгарській, українській, чеській, латиноамериканській літературах, менша — в англійській, ще менша — у французькій літературі), його активність, позитивний, а коли він став еталоном, то і негативний вплив, своєрідність його функціонування і того, що він вносить у загальний розвиток жанрів і становлення загальних жанрових понять. Дуже важливим є питання генетичних і типологічних форм спадковості духовної культури, національна інтерпретація свого і світового досвіду, те, як вона відбувається: у простому збагаченні чи у протидії. Цікаво простежити також вплив зближення й інтеграції культур на розвиток жанрів, безперервність чи перервність традицій у розвитку окремих жанрів, порушення і відновлення рівноваги всередині жанрових систем, своєрідність взаємозв'язку зі зміною літературних напрямів у всіх тих аспектах, про які говорилося у сфері 2. Навіть особливості мови виявляються у формуванні жанрів, передусім віршованих.

Жанр у сфері 4 широко досліджується. Деякі літературознавці, зокрема інтуїтивісти (Б. Кроче та ін.), схильні вважати, що поняття «жанр» має сенс тільки у застосуванні до індивідуальної творчості. Прихильників формальної школи, навпаки, мало цікавив жанр у сфері 4 згідно з гаслом «література без імен». Такі крайнощі у цьому питанні. Частіше трапляється обмеження двома сферами: загальнотеоретичною (сфера 1) як стійкою, що повільно змінюється, і сферою 4 — індивідуальної творчості — надзвичайно рухливою і нестійкою, до того ж остання здається такою тому, що недостатньо враховуються сфери 2 і 3 — спільність і відмінність ідейно-естетичних принципів різних епох, різних літературних напрямів і національні особливості їхнього розвитку.

В. Кожинів відзначає: «Розглядаючи жанри як спільні форми літературних творів, не варто водночас забувати про індивідуальну жанрову своєрід-

ність кожного окремого твору». Дослідник визнає, що «для кожної літературної епохи і напряму більше чи менше притаманні певні жанри» [7, с. 916], тобто сфера 2 визнається, але у формі констатації, як односторонній зв'язок: напрям — жанр, жанру відводиться пасивна роль.

Жанр у сфері 4 — поняття, що відображає індивідуальний спосіб організації художнього матеріалу залежно від сфер 1, 2, 3, тому тісно пов'язане з усім, у чому відображено творчу індивідуальність [див.: 24]. Справедливо зауважив Я. Ельсберг, що «взагалі поняття жанру (наприклад, жанр роману, повісті, оповідання), звісно ж, ще не визначає особливостей тих індивідуальних форм, яких ці жанри набувають у творчості великих письменників» [19, с. 6]. Кожен письменник, за влучним висловом К. Чапека, «напружено і зосереджено шукає конкретну форму для нових уявлень» [29, с. 56]. Він за своєю не тільки нагромажене ним особисто, але якоюсь мірою і зібране людством за тривалий період духовного життя, причому не обов'язково тільки в цьому жанрі, а й в інших, тобто в його сферу 4 включаються, свідомо й несвідомо, сфери 1, 2, 3. За висловлюванням С. Аверинцева: «Будь-який письменник — сучасник своїх попередників, товаришів за епохою, але також продовжувач своїх попередників, товаришів за жанром» [1, с. 6]. Можна ще додати, що будь-який визначний письменник — ще й зачинатель нового у розвитку жанру, попередник своїх послідовників. Для письменника дуже важливо визначити «свій» жанр чи «свої» жанри. Якщо письменнику вдалося обрати відповідно до свого обдарування, ставлення до життя, проблематики, що його цікавлять, відповідні цьому жанри (як, наприклад, Беренже — пісню, Мольєру — комедію), він почувається в них упевнено.

Даючи визначення жанру з погляду індивідуальної творчості, Р. Веллек та О. Воррен говорять про те, що літературними жанрами можна вважати встановлені правила, які одночасно визначають і визначаються манерою письменника, що «літературний жанр — це інститут <...>. У межах чинних інститутів можна костеніти, можна і самовиражатися, можна створювати нові інститути, а можна залишатися в старих, не поділяючи вироблених ними норм, врешті, вступати в нові інститути та реорганізовувати їх» [22, с. 242–243].

Щоб налаштувати читача на нове сприйняття свого твору, написаного в уже відомому читачеві жанрі у сфері 1, але в новій його модифікації у сфері 4, письменники часто виносять жанрове визначення у заголовок чи підзаголовок твору. Це відразу ставить твір у жанровий ряд, це вже інформація і певний сигнал автора читачеві, на яку хвилю він має налаштуватися, що дуже важливо для його сприйняття твору в цілому. Відношення автор — жанр і читач — жанр взято за основу деяких визначень. Так, наприклад, В. Шкловський пише, що з його погляду, «жанр — конвенція, угода про значення й узгодження сигналів» [27, с. 220]. Ч. Згожельський говорить про жанрові сигнали від твору до читача, «систему кодів, вміщену у колективній свідомості, яка характеризує історичну епоху і суспільну ситуацію певного читача» [35, с. 109]. Йдеться про те, як уже згадувалося, що у читачів кожної епохи і середовища складається своє розуміння жанру і свої вимоги до жанру і зовнішній зв'язок відповідності чи невідповідності твору цим уявленням, предмета — поняттю.

Інколи письменник дає «фальшивий» сигнал з іронічним підтекстом, спрямований на активізацію сприймання. Наприклад, «Ода авторам білля, спрямованого проти руйнівників верстатів» Байрона, де модифікація — сатирична ода — визначається невідповідністю між жанровим визначенням і заголовку (ода) та змістом, викривальним пафосом памфлету. Таким чином, письменники також висміюють штампи, застарілі прийоми, які у свідомості читачів тієї епохи й середовища входять у поняття цього жанру, тим самим руйнуючи його. Може виникати суперечність, що насторожує читача, між авторським сигналом підзаголовка й обсягом твору, притаманного іншому жанру, наприклад, «Мертві душі» М. Гоголя — поема. Інколи підзаголовки звучать як «виправдання»: даруйте, мовляв, це хоч і знайоме вам за жанром, але незвичайне. Наприклад, чеський сатирик 1920-х років Ї. Гаусманн дає підзаголовки до свого твору «Промислове виробництво чеснот» — «роман не за правилами» («nepravdivelný román»). Причому, якщо в часи нормативної поезики письменники намагалися показати, що максимально збережено загальне і їхні твори не виходять із жанрового ряду, то вже починаючи з романтизму всіляко виділяється оригінальність, відображення самотності індивідуальності автора, відмінність від того, що є, що вже було. Із кінця ХІХ ст., як правильно відзначив П. Палієвський, у літературний процес входить все більше свідомого вибору й експерименту» [19, с. 106]. Інколи підзаголовком, вступом, ліричним відступом у гумористичній формі чи серйозно письменник намагається переконати читача зрестися чинних жанрових понять, звичного, не шукати у цьому творі того, чого в ньому за його жанровим характером не може бути, наприклад, у романі-памфлеті — психології інтимних почуттів. Буває, що письменник перейшов уже на якісь нові позиції, а читачі (і критики) сприймають його твір у старому ключі, у світлі уявлень, які склалися на основі його попередньої творчості. Так, наприклад, під впливом п'єс «Непрошена», «Сліпі» та інших склалося поняття символічної п'єси М. Метерлінка песимістичного звучання, і навіть такі шанувальники мистецтва, як К. Станіславський та Л. Сулержицький, поставили нову, оптимістичну у своїй філософській основі п'єсу М. Метерлінка «Синій птах» у ключі попередніх п'єс, що засмутило автора. Авторське й читацьке жанрове уявлення рідко повністю збігаються у часі, вони по-різному наближаються одне до одного, інколи входять у суперечність. Причин для цього багато. Одна із них — чинник часу.

Авторське жанрове визначення є також першою інформацією (яка вимагає часто серйозної перевірки) для критика й літературознавця, стимулом для наукових пошуків і спрямовувальним орієнтиром для них. Так, наприклад, підзаголовки до «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна — роман у віршах — став терміном такого роду визначення, як музична новела, роман-симфонія; назви типу «Арабески» М. Гоголя, «Ескізи вугіллям» Г. Сенкевича, «Фантазії в манері Калло» Е. Т. А. Гофмана, «Різдвяна пісня у прозі» Ч. Діккенса вказали на необхідність вивчати взаємовплив і взаємопроникнення різних жанрів і різних видів мистецтва. Зокрема, визначення «балада», «роман-балада», яке багато прозаїків дають своїм творам (наприклад, «Шахтарська балада» М. Майєрової, «Балада про чеського солдата» К. Нового, «Дім на горі. Роман-балада» В. Шевчука, «Балада

про сурму та хмаринку» Ц. Космача), стимулювало Р. Кузнецову, Я. Неєдлу й автора цієї статті зайнятися вивченням «баладної прози» [див: 8; 9; 5; 31].

Авторські висловлювання важливі не лише у сфері 4, але й в інших сферах. Переваги письменників перед критиками полягають у тому, що їхні судження завжди містять особистий досвід. З іншого боку, висловлювання, маніфести, жанрові визначення письменників великою мірою суб'єктивні. У них немало перебільшення чи применшення, викликаного особистими симпатіями й антипатіями, особистими смаками (інколи обумовленими сферою 2). «Часто в літературних суперечках авторські жанрові назви виконують функції полемічних аргументів. О. Арбузов назвав п'єсу «Втрачений син» *мелодрамою*, а «У цьому милому старому домі» — навіть водевілем-мелодрамою, що цілком відповідало його виступам на захист цього жанру... Інколи автори демонструють жанр своїх творів як *експериментальний*» [28, с. 55–56]. Багато чого в авторських визначеннях обумовлене прагненням до творчого самоутвердження, а часто й пошуком оригінальності, «модою», недостатньою поінформованістю в питаннях жанру. Тому тут потрібна ретельна перевірка, аналіз співвідношення бажаного, відображеного в заголовку й реально досягнутого у творі. Однак, «кожен великий талант, — за влучним судженням І. Франка, — створював разом із великим творами і нові критичні мірки для них» [23, с. 246] і таким чином допомагав розвитку жанрової теорії.

У сфері 4 поняття «жанр» найбільш конкретизоване і найближче до предмету. Вивчення жанру у сфері 4 багато у чому збігається і перехрещується з історико-літературним вивченням творчості окремих письменників, визначенням їхнього місця в загальному літературному процесі і в розвитку окремих жанрів. Тут також можлива найбільша модифікаційна амплітуда й «еластичність» жанру (терміни С. Скварчинської).

Багато непорозумінь у літературознавстві викликано тим, що визначення жанру, яке вчені подають, виходячи з однієї чи двох сфер, виявляється недостатнім, неповним або навіть неправильним стосовно всіх сфер. Висновки, зроблені на основі спостережень в одній сфері, стають дискусійними, коли з'являються поняття жанру іншої сфери. Наприклад, автори «Теорії літератури» Р. Веллек і О. Воррен, перейшовши із сфери 1 у сфери 2 і 3, висловили сумнів щодо того, чи є грецька, елізаветинська, французька класицистична, німецька трагедія XIX ст. тим самим жанром [22, с. 254]. Така суперечність зникає при виділенні чотирьох сфер у понятті «жанр». Кожна сфера (загальнотеоретичного, історичного, національного, індивідуальної творчості) поняття «жанр» має свої можливості і свої обмеження у «посферному» вивченні жанру. Але таке вивчення продуктивне лише при врахуванні взаємозв'язку, взаємопереходів, взаємозумовленості, взаємозалежності всіх чотирьох сфер. Аналіз жанрової природи певного твору, жанрового новаторства певного автора, жанрової системи певного напрямку і визначення в ній кожного жанрового різновиду і модифікації, розпізнавання національної своєрідності і виділення загальних теоретичних висновків — це, по суті, вивчення щоразу нових і по-новому здійснюваних зв'язків між чотирма сферами жанру. В основі всього лежить живий, складний,

великий у своїй багатоманітності літературний матеріал. Його вивчають, зіставляючи із поняттям певних сфер чи в різній послідовності всіх чотирьох залежно від мети й аспекту дослідження. Наприклад, новаторство, своєрідність балади соціалістичного реалізму осягаємо, вивчаючи спочатку баладу Волькера, Бехера, Брехта, Вапцарова у сфері 4 у порівнянні із загальнотеоретичними уявленнями про баладу (сфера 1), а потім уводимо дослідження у сфері 2, а своєрідність німецької балади соціалістичного реалізму визначимо, порівнюючи результати аналізу у сферах 2 і 4 із загальними традиціями у розвитку німецької балади, у зіставленні з іншими національними літературами у сфері 3.

Умовний поділ на сфери і встановлення зв'язків між ними допомагають виробити методіку дослідження жанрів, жанрових різновидів і модифікацій, надати дослідженню системності, визначити шляхом жанрового вивчення загальні закономірності літературного процесу.

### Література

1. Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография: к вопросу о месте классика жанра в истории жанра / С. С. Аверинцев. — М. : Наука, 1973. — 280 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — М. : Советский писатель, 1963. — 250 с.
4. Гей Н. Г. Пафос социалистического реализма / Н. Г. Гей. — М. : Художественная литература, 1970. — 120 с.
5. Копистянська Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. Период становления социалистического реализма / Н. Ф. Копистянська. — Л. : Вища школа, 1978. — 258 с.
6. Костенко А. Творчі методи в їх історичному розвитку. Категорія творчого методу в світлі марксистсько-ленінської теоретичної спадщини / А. З. Костенко. — К. : Дніпро, 1981. — 376 с.
7. Краткая литературная энциклопедия / [гл. ред. А. А. Сурков]. — М. : Советская энциклопедия, 1964. — Т. 2. — 1056 с.
8. Кузнецова Р. Р. Роман 70-х годов в Чехословакии / Р. Р. Кузнецова. — М. : Советский писатель, 1980. — 439 с.
9. Кузнецова Р. Р. Чешский межвоенный роман. Эволюция жанра и стиля / Р. Р. Кузнецова. — М. : Изд. МГУ, 1980. — 286 с.
10. Кузьмичев И. К. Введение в теорию классификации литературных жанров / И. К. Кузьмичев // Жанры советской литературы. Вопросы теории и истории. Ученые записки Горьковского университета. — Горький : Изд. Горьк. ун-та, 1968. — Т. 79. — С. 3–74.
11. Лейдерман И. Л. К определению сущности категории «жанр» / И. Л. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения. Межвузовский сборник. — Калининград : КГУ, 1976. — Вып 3. — С. 3–13.
12. Литературная энциклопедия / [под ред. И. М. Беспалов, П. И. Лебедев-Полянский и др.]. — М. : изд-во Ком. Акад., 1930. — Т. IV. — 716 с.
13. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — М. : Наука, 1979. — 303 с.
14. Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова / П. А. Николаев. — М. : Искусство, 1968. — 244 с.
15. Носов В. Н. Некоторые вопросы жанра в трудах представителей русской формальной школы: Жанр (эволюция и специфика) / В. Н. Носов // Вопросы русского языка и литературы. Межвузовский сборник ; [редкол.: В. Н. Мигирин и др.]. — Кишинев : Штиинца, 1980. — С. 120–128.
16. Поспелов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах / Г. Н. Поспелов // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. — М. : МГУ, 1948. — Вып. 5. — С. 59–60.

17. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. — М. : Просвещение, 1972. — 272 с.
18. Сухих И. Н. Философия литературы М. М. Бахтина / И. Н. Сухих // Вестник ЛГУ. Серия истории, языка и литературы. — Ленинград : ЛГУ, 1982. — Вып. 1. — С. 45–52.
19. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : в 3 т. — Т. 1: Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер / [редакционная коллегия: Г. Л. Абрамович и др.]. — М. : Издательство АН СССР, 1962. — 452 с.
20. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : в 3 т. — Т. 2: Роды и жанры литературы / [редакционная коллегия: Г. Л. Абрамович и др.]. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1964. — 502 с.
21. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 576 с.
22. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. — М. : Прогресс, 1978. — 328 с.
23. Франко І. Твори : в 20 т. — Т. 16: Літературно-критичні статті / І. Я. Франко ; [ред. О. І. Білецький]. — К. : Держлітвидав, 1955. — 464 с.
24. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. — М. : Советский писатель, 1977. — 389 с.
25. Чернец Л. В. Литературные жанры / Лилия Чернец — М. : Изд. Московского университета, 1982. — 194 с.
26. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи / А. В. Чичерин. — М. : Советский писатель, 1975. — 379 с.
27. Шкловский В. Кончился ли роман? / В. Шкловский // Иностранная литература. — М., 1967. — № 8. — С. 218–231.
28. Явчуновский Я. И. Актуальные проблемы жанровой теории / Я. И. Явчуновский // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник / [отв. ред. Л. А. Финк]. — Куйбышев : Куйбыш. ун., 1979. — Вып. 4. — С. 40–60.
29. Šapek K. Poznámký o tvorbě / Karel Šapek. — Praha : Československý Spisovatel, 1960. — 140 s.
30. Markiewicz H. Główne problemy wiedzy o literaturze / Henryk Markiewicz. — Kraków : Wydawn. Literackie, 1976. — 407 s.
31. Nejedlá J. Balada a moderní epika / Jaromira Nejedlá. — Praha : Cs. spis, 1975. — 176 s.
32. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze / Stefania Skwarczyńska. — Warszawa : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965. — Т. III: Rodzaj literacki. A. Ogólna problematyka genologii. — 329 s.
33. Słownik Terminów Literackich / [pod red. Janusza Sławińskiego]. — Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk : Zkład Narodowy Imienia Ossolinski, 1976. — 577 s.
34. Zgorzelski Cz. Duma poprzedniczka ballady / Czesław Zgorzelski. — Toruń : Tow. Naukowe, 1948. — 305 s.
35. Zgorzelski Cz. Understanding fantasy / Czesław Zgorzelski // Zagadnienia rodzajów literackich. — 1972. — Т. 14. — № 2 (27). — S. 103–110.

**Нонна Копыстьянская**  
**Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости**

В статье рассматривается проблема устойчивости и изменчивости жанра и жанровой системы. Предложено изучение жанра во взаимосвязи четырёх сфер: общетеоретического, исторического, национального, индивидуального.

*Ключевые слова:* жанр, жанровая система, жанровая модификация.

**Nonna Kopystianska**  
**A Concept «Genre» in its Stability and Instability**

The article addresses the problem of constant and inconstant in genre and genre system. It considers a genre in the relations with four spheres: general theoretical, historical, national and individual.

*Key words:* genre, genre systems, genre modification.

## PISARZ I JEGO CZAS

Ключовою проблемою аналізу обрано співвідношення письменника і часу, в якому творить митець. Запропоновано твердження, що будь-який акт творчості автора здійснюється в теперішньому часі. Наведено переконливі аргументи, що обидва жанри — історичної прози, яка покликається на досвід минулого, і наукової фантастики, що апелює до майбутнього, глибоко закорінені в інтенсивному переживанні письменником безпосередніх хвилин актуального для нього часу. Відсутність твору у відповідному літературному періоді обертається і особистою втратою для читачів, і загальною для культури.

*Ключові слова:* час, творчість, письменник, теперішнє, історична проза, наукова фантастика.

Wśród różnych teorii powstania literatury zasadna wydaje się i ta, która zakłada, że zawdzięczamy ją specyficznemu sposobowi doświadczania czasu przez człowieka. Jest to proces złożony, chociaż dający się sprowadzić do uzyskiwania coraz wyższego poziomu samoświadomości. Każdy przejaw twórczości jest jej zintensyfikowaniem ponad potrzeby własne. W tym też sensie każdorazowe powstanie nowego utworu może być uznane za model sytuacji pierwotnej, to jest w ogóle powstania literatury jako dziedziny kulturowej aktywności człowieka. Pierwszym etapem tego procesu jest tu «wyjście poza czysto biologiczne doświadczenie czasu jako przemijania jednostki oraz poddania się rytmom przyrody i fizjologii»<sup>1</sup>, tak by w ogóle mogła pojawić się myśl o czymś innym niż to, co służy człowiekowi jedynie do zaspokojenia podstawowych potrzeb życiowych. Etap drugi tego specyficznego doświadczenia czasu polega na «odkryciu aksjologicznego zróżnicowania różnych jego momentów»<sup>2</sup>, co budzi chęć utrwalenia wydarzeń i przeżyć uznanych za ważniejsze od innych. Są to zwłaszcza takie fakty, z którymi temu, kto ich doświadcza, trudno jest się rozstać i kto sam chciałby zapewnić sobie do nich możliwość powrotu inną, niż tylko indywidualna pamięć. Ważna staje się wtedy także chęć podzielenia się tym, co przeżyte, z innymi — w przekonaniu, że uzasadnia to faktów tych niepowtarzalność. Trzeci wreszcie — rozstrzygający — etap następuje wraz ze zdobyciem przeświadczenia co do sensowności istnienia, przy czym wpływa na to mają rezultaty etapów wcześniejszych. Wysiłek, także w dziedzinie kultury, musi być uzasadniony sensownością celu, który jest jego pobudką. Tylko takie działanie jest wolne i wartościowe. Twórczość i poczucie bezsensu istnienia to czynniki nie dające się pogodzić. Nawet utwory w warstwie fabularnej nihilistyczne, jeżeli z racji ich jakości artystycznej zasługują na miano rzetelnych dzieł literackich, okazują się ostatecznie dramatycznym wołaniem o sens życia i żarliwym poszukiwaniem wartości.

---

<sup>1</sup> Odwołuję się tu do własnej koncepcji przedstawionej w: Stoff A. Dzieło literackie jako zapis doświadczenia czasu // Z teorii dzieła literackiego / pod red. A. Stoffa i M. Cyzman. — Toruń, 2003. — S. 149.

<sup>2</sup> Tamże. — S. 149–150.



Doświadczenie dramatyczności istnienia, szczególnie dojmujące w chwili osłabienia poczucia jego sensowności, także przecież należy do kondycji człowieka. Doświadczenie braku sensu w jakimś momencie życia nie jest przecież równoznaczne z obiektywnym jego brakiem i nie przekreśla możliwości odzyskania go, a w każdym razie życia w tęsknocie za nim.

Akt twórczy, nie tylko erupcja poetyckiego talentu, ale nawet jeżeli jego przebieg jest to rozłożone na lata obmyślanie i pisanie, na przykład powieści, jest szczególnie intensywnym doświadczeniem czasu w jego aktualnie przeżywanych chwilach. Dla pisarza nie ma bowiem innego czasu, jak terażniejszość. Twórczość jest wypełnieniem terażniejszości, jest wykorzystaniem możliwości, jakie ona daje — w każdej chwili istnienia — bezpowrotnie. Utwór dopiero co napisany jest zawsze taki, jaki mógł w tym czasie napisać autor. Kształtowało go przecież aktualne doświadczenie życiowe pisarza, posiadana wiedza, sposób rozumienia świata i postrzeganie człowieka, a wszystkie te czynniki w stopniu wyższym, niż najbardziej nawet wyrafinowane środki artystyczne. Te bowiem, nawet w przypadku pisarzy wysoce oryginalnych, są wspólne kulturze literackiej danej epoki, przede wszystkim jako skala dostępnych możliwości kształtowania wypowiedzi literackiej, a ponadto można się ich nauczyć. Tymczasem doświadczenie człowieka jest niepowtarzalne i to ono, zawsze czyjeś konkretne, nie do zastąpienia przez cokolwiek innego, jest tym, czym warto podzielić się z innymi — pisząc, i co warto poznać — czytając.

Ta banalna z pozoru prawda ma swoje konsekwencje, istotne dla literatury i kultury jako całości. Utwór na temat charakterystyczny dla danej epoki, podejmujący problem, z którym borykają się ludzie konkretnego czasu, a więc taki, w którym autor ma szansę utrwalić swoje niepowtarzalne doświadczenie konkretnego momentu historii — jeżeli z jakiegoś powodu nie powstanie w momencie swojej aktualności, to nie powstanie już nigdy. Strata dla kultury w przypadku utworu, który nie powstał, a którego napisania w jakimś sensie mieliśmy prawo spodziewać się po autorze, na przykład z racji dotychczasowych jego zainteresowań czy właściwego mu sposobu reagowania na problemy rzeczywistości, jest nieodwracalna, absolutna. Ale nawet jeżeli ów brak nie wiąże się z niczym milczeniem jako twórcy, jeżeli jest po prostu nieobecnością w literaturze czegoś, co mogło by być pożyteczne dla czytelników, także jest to strata nie do odrobienia przez kogokolwiek i kiedykolwiek.

Czym innym już bowiem będzie powrót autora do kiedyś zarzuconego tematu, obojętnie po ilu latach to nastąpi. Pierwotny zamysł (czy rzeczywiście jeszcze rozpoznawalny w swojej pierwotnym kształcie nawet przez samego autora) zostanie wtedy w sposób nieuchronny przekształcony, ponieważ będzie go realizował już inny — w sensie doświadczeń życiowych i przemyśleń, a także praktyki artystycznej — człowiek. Świadectwo doświadczeń życiowych zostanie w takim utworze zastąpione przez wspomnianie tego, co było. Może powstać rzecz wartościowa, niekiedy nawet bardziej wartościowa niż hipotetyczny pierwowzór, ale już inna, bo łącząca w sposób nieuchronny dwie perspektywy: tamtą i aktualną. Czas pozbawiony literackiego ujęcia jakiegoś tematu, propozycji rozwiązania aktual-

nego problemu, będzie uboższy o to, co mógłby zaoferować czytelnikom, a czego oni w nim nie znajdą. Z kolei jeżeli analogiczny temat czy problem zainteresuje pisarza, który należy już do innego, młodszego pokolenia, jego utwór stanie się w sposób nieuchronny rekonstrukcją tego, co minione. Przeszłość można bowiem jedynie poznać, samemu natomiast zaświadczyć tylko wiedzę o niej. I znowu: powstać może rzecz ciekawa i ważna, ale taka, która nie zastąpi w żaden sposób tego, co kiedyś mogło powstać, ale nie powstało jako szansa duchowego rozeznania dla czytelników tamtego czasu. Powieści historyczne nie są w stanie zastąpić świadectw z epoki, choć są konieczną formą pamięci o tym, co minione.

Nawet najbardziej dociekliwi historycy literatury nie są w stanie upewnić się co do tego, o co mogłaby być bogatsza twórczość pisarza, którym się zajmują, a już tym bardziej zrekonstruować możliwe rozwinięcie pomysłów zapisanych w notatkach, szkicach brulionowych, pamiętnikach czy listach. A sytuacje takie wydają się kuszące, zwłaszcza w przypadku twórców, których zainteresowania poświadczone ich dorobkiem, zdają się wskazywać na możliwość podjęcia takiego czy innego tematu bądź problemu — mówi się niekiedy, że byli do tego predestynowani. Ale to, co dla badacza literatury staje się interesującą hipotezą, tematem ważnego w ich dorobku studium, z perspektywy czytelników jest utraconą szansą lepszego zrozumienia czasów, w których żyli, zintegrowania się wokół myśli, które ktoś w artystyczny, a więc bardziej wyrazisty i przekonujący sposób potrafił ująć do wspólnego użytku i dla wspólnego dobra.

Z tego też punktu widzenia należy patrzeć na sytuacje, kiedy to przyczyną braku są przeszkody zewnętrzne, zwłaszcza sytuacja polityczna i cenzura. Każdy wymuszony na pisarzu brak utworu, którego współcześni mogli zasadnie się spodziewać, utworu, który nie powstał, bo naturalny proces twórczości został skrępowany duchową i fizyczną tyranią, to również nie dająca się niczym wypełnić luka w kulturze, to brak szansy ówczesnego pokolenia na poznanie i zrozumienie czegoś więcej, niż mogą poznać i zrozumieć sami. Teraźniejszość jako domena twórczości ma więc podstawowe znaczenie dla kultury: od tego, co w niej ma szansę powstać, zależy co będzie mogła, gdy sama stanie się już przeszłością, zaoferować innym. Duchowo czy kulturowo biedna teraźniejszość staje się biedną przeszłością, niezdolną do wytworzenia tradycji, do której można i warto byłoby się odwoływać. Stąd tak wielka rola w literaturze chwili obecnej, której ani powtórzyć, ani zastąpić się nie da. Stąd także odpowiedzialność pisarzy, by każdą aktualną chwilę wykorzystać jak najbardziej owocnie. I stąd wreszcie nasza, czytelników, powinność szacunku dla tych twórców, którzy pisząc w czasach trudnych, powstrzymali się od pisania rzeczy niegodnych i starali się znaleźć jakąś drogę do swoich czytelników, nierzadko narażając się na represje. Oni dobrze wykorzystali dany im niepowtarzalny czas teraźniejszy.

Sposobem uwolnienia się od czasu teraźniejszego nie jest twórczość historyczna. Temat historyczny nie jest w stanie zapewnić pisarzowi większej swobody wobec czasu, w którym on sam żyje i tworzy. Już sam jego wybór, to że autor zwrócił uwagę właśnie na daną postać czy wydarzenie, że z bogactwa możliwości, jakie daje przeszłość zajął się tą, a nie inną sprawą, zależy nieodwołalnie od chwili

bieżącej. To doświadczenie związane z czasem jemu współczesnym oświetla czas miniony i wartościuje to, co było z uwagi na to, co jest. Także wybierając drogę pisarstwa historycznego twórca daje świadectwo rzeczywistości, w której żyje. Tematy historyczne nabierają znaczenia ze względu na to, co jest «tu» i «teraz». Nie zmieni tego ani deklaracja czysto poznawczych zainteresowań przeszłością, w których nie ma miejsca na aktualizację sytuacji historycznych ze względu na to, co aktualne, choć taka praktyka bywa bardzo częsta, ani zainteresowanie się tematem zaczerpniętym z przeszłości narodu innego niż własny. Ponieważ każdy temat odnosi się ostatecznie do tej samej rzeczywistości, każdy też — opracowany przez autora — uczestniczy w terażniejszości tego, kto go podejmuje.

Poza tą generalną zasadą istnieje wiele motywacji szczegółowych, którymi posługują się pisarze podejmujący tematykę historyczną. Żadna z tych motywacji nie jest w stanie uwolnić utworu historycznego od piętna terażniejszości autora. W tym sensie historia powieści historycznej jest także historią czasów, w których powieści te powstawały i musi ona, jeżeli chce mówić prawdę, dostrzec w nich nie tylko mniej lub bardziej interesujące tematy, ale także czasy, dla których tematy te okazały się ważne. Powieść o średniowieczu napisana przez autora okresu romantyzmu jest też zawsze w jakimś stopniu powieścią o romantyzmie, a już na pewno o widzeniu średniowiecza przez człowieka doby romantycznej. I tak jest zawsze; to przykładowe sformułowanie zachowuje ważność dla każdej epoki i dla każdego zainteresowania przez żyjącego w niej twórcę tematyką historyczną. W tym, co najważniejsze, bo w zamyśle sprawczym i w sposobie ujęcia tematu, twórczość historyczna także jest literaturą współczesną. A funkcja zdawania sprawy ze zdolności i sposobu rozumienia przeszłości przez ludzi różnych epok, jest dla twórczości historycznej równie ważna, jak funkcja poznawcza, spełniana przez nią wobec czytelników. Dopiero obie one decydują o wartości poszczególnych utworów i charakteryzują zdolność danego czasu, żyjących w nim ludzi, do objęcia swoimi zainteresowaniami także tego, co było.

Utwory o tematyce historycznej są pochodną zainteresowania przeszłością w ogóle — zainteresowania, którego celem jest pełniejsze i głębsze doświadczenie terażniejszości przez poznanie jej źródeł. W tym sensie to, co było, jest poprzez swoje konsekwencje obecne w tym, co jest aktualne. Ostatecznie więc autor pisząc utwór o tematyce historycznej pracuje nie tylko w terażniejszości, ale i dla niej.

Z zależności od czasu terażniejszego nie uwolni pisarza również zwrócenie się ku przyszłości, z jakim spotykamy się w utworach fantastycznonaukowych. Wydawać by się mogło, że fantastyka to niczym nie skrępowana wolność, to niezależność od czasu, w którym się żyje, że nad tym, czego jeszcze nie ma, jedynie ten, kto o tym myśli ma pełnię władzy. Ale uważna lektura utworów należących do tego gatunku rychło przekona czytelnika, że to złudzenie. Że także on, jako czytelnik, nie jest w stanie dzięki tego rodzaju utworom, uwolnić się od terażniejszości.

Już samo zainteresowanie tym, co może być i jakie mogło by być, gdyby zaistniało, charakteryzuje czas swego zaistnienia. Człowiek zwraca się ku przyszłości z dwu powodów. Pierwszym jest poczucie niedostatku, obojętnie — duchowego czy materialnego, którego nie da się zaspokoić środkami będącymi do dyspo-

zycji «tu» i «teraz». Drugi powód, wręcz przeciwnie, bierze się z poczucia zdolności do zrobienia czegoś więcej, niż zostało zrobione mimo istnienia po temu możliwości, do zmiany świata w wyrozumowany, a więc jak się wtedy wydaje — lepszy sposób.

Jednak w myśleniu o przyszłości pisarz, podobnie jak każdy człowiek, wykorzystuje wyłącznie swoją terażniejszą wiedzę i uwzględnia aktualny stan świata. Jedyne świat, jaki jest mu dostępny w doświadczeniu i poznaniu. Tylko ten jedyny świat może być źródłem jego pomysłów, choć to od jego dociekliwości i pomysłowości zależy, co w nim dostrzeże i co z czym skojarzy. Podstawowa zasada ontologiczna jest jednak dla twórcy wyjątkowo bezwzględna: w jego pomysłach nie ma i nie może być niczego, na uświadomienie czego nie pozwalałaby rzeczywistość. Przyszłość w literaturze fantastycznonaukowej jest taka i tylko taka, na jaką pozwala terażniejszość autora. Efektowny charakter niektórych pomysłów, nawet tych rozpatrywanych niekiedy w kategoriach wizji, ostrzeżenia czy proroctwa, bierze się nie z przewyższenia terażniejszości, ale z umiejętnego dostrzeżenia w niej przesłanek czegoś, co jeszcze w pełni się nie ukształtowało. Dobry pisarz potrafi myślowo uprzedzić pojawienie się problemów w rzeczywistości na podstawie już występujących zjawisk i procesów, choć do zaistnienia całości potrzebny jest jeszcze czas. Widzi już możliwość, choć wielu gubi się jeszcze w przesłankach jej spełnienia.

Także w sferze rekwizytów, mających zapewnić opisywanemu światu charakter odmienny od naszej terażniejszości, autor zależny jest od aktualnego stanu rzeczywistości. To nie pisarze dokonują wynalazków, oni przede wszystkim umiejętnie wykorzystują to, co w otaczającym ich świecie jako rzecz fachowa dostępne jest jeszcze w sposób ograniczony, co budzi sensację, ponieważ przez większość ludzi nie może być w pełni zrozumiane. Lektura utworów fantastycznych z różnych epok uświadamia, jak głęboka jest zależność ich autorów od czasu współczesnego każdemu z nich. Tak w sferze problematyki, jak i pomysłowości pozostają «dziećmi swojego czasu». I nie ma w tym nic dla nich uwłaczającego, bowiem inaczej być nie może. Ich zasługą natomiast jest to, jak bystrzymi obserwatorami czasów sobie współczesnych potrafią być i jakie konsekwencje zdolni są wyciągnąć z tego, co widzą. Każda próba obejścia tej zależności kończy się myślową i artystyczną katastrofą. Także autorzy fantastyki są — gdy idzie o stosunek do czasu — pisarzami współczesnymi.

Dla pisarza jedynym naturalnym środowiskiem jest terażniejszość. W niej musi się odnaleźć, bez względu na to, jaką konwencję literacką uprawia. Tylko w niej zdobywa zasługi lub skazuje swoją twórczość na nieistotność. Przyszła popularność czy nawet sława zależy od tego, jak dawał sobie radę z czasem, który został mu dany i zadany.

Kto wie, czy najważniejszym zadaniem badacza literatury nie jest zdanie sobie samemu i innym sprawy z tego, jak dany pisarz radził sobie z wyzwaniem czasu. Czy możemy mu ufać jako świadkowi? Czy w jego doświadczeniu czasu jest prawda, z której i my, po latach, możemy skorzystać?

**Анджей Стофф  
Писатель и его время**

Ключевой проблемой анализа является вопрос писателя и соответствующего ему времени. Имеет место убеждение о реализации творческого акта художника в условиях настоящего времени. Обращено внимание на жанры исторической прозы как таковой, что связанна с прошлым, и научной фантастики, которая обращается к будущему, и доказано их сопричастность настоящему, интенсивно переживаемому автором. Отсутствие произведения в том или ином периоде творчества является необратимой утратой как для читателей, так и для культуры в целом.

*Ключевые слова:* время, творчество, писатель, настоящее, историческая проза, научная фантастика.

**Andrzej Stoff  
A Writer and His Time**

The article consists in the problem of a writer and time of his / her writing. It states in the present moment of any act of writer's activity. Neither historical prose dealing with the past nor science fiction appealing to the future can disprove this statement. The lack of the text at any literary period means a great loss for both its readers and its culture.

*Key words:* time, creative work, a writer, the present, historical prose, science fiction.

## ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ: НОСТАЛЬГИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ

Статья посвящена проблематике и исследовательским значениям пространственно-временных отношений в литературе. Проанализирована категория «время-пространство» как методологическое орудие исследования жанра романа-хроники. Поддано критике модные концепции мира литературного произведения как явного утрирования пространственных представлений, считая хронотопические концепции своего рода метафорой реальных пространственно-временных реляций, настаивая на конкретной верификации настоящей связи времени и пространства, используя их в аналитических исследованиях романа-хроники. Время-пространство как методологический подход считается иллюзией, ностальгией, и одновременно исследовательской реальностью, которая сулит новые результаты в будущем.

*Ключевые слова:* художественное время, пространство, хронотоп, пространственно-временные отношения, роман-хроника, верификация хронотопа, М. Бахтин.

Когда-то в начале девяностых годов прошлого века ко мне обратились болгарские русисты и пригласили меня на конференцию, посвященную проблематике пространства и времени в литературе. В пылу переломных событий того времени я, в конечном результате, не принял участия в конференции. Внутренние причины были, однако, другие: тема, на мой взгляд, была уже исчерпана, ведь со времен первых книг Гастона Башляра (Gaston Bachelard, 1884–1962) истекло много времени и меня, главным образом, привлекал Михаил Бахтин со своим хронотопом, что, наверное, было ближе и болгарским организаторам. Ведь именно из Болгарии или скорее благодаря болгарке Ю. Кристевой книга М. Бахтина о Ф. Рабле попала на семинар Р. Барта и стала известной<sup>1</sup>.

Время и пространство было исходным пунктом моих первых литературоведческих размышлений, которые касались жанра романа-хроники, именно в связи с акцентированием временного аспекта литературы в хроникальных произведениях. Однако, когда я написал эссе о времени-пространстве в литературе и искусстве, мой тогдашний педагог, по профессии микробиолог, искренне удивлялся моему хобби, утверждая, что он как естествовед не признает никакого пространства-времени, кроме физического. Я ему, разумеется, объяснил, что это скорее метафора текстуальных отношений внутри художественного произведения, используемая для особой модели мира, но он отнесся к этому скептически.

Приблизительно в конце 70-х — начале 80-х годов прошлого столетия я был убежден, что этот подход к литературе самый плодотворный, хотя и не

---

<sup>1</sup> См. наш комментарий: Pospíšil I. Originální bachtinologický časopis (Dialog — Karneval — Chronotop, 1995. — Č. 2. — Vitěbsk, 1995) / Ivo Pospíšil // Opera Slavica : Slavistické rozhledy. — 1996. — roč. VI. — Č. 1. — S. 48–50.

мог предположить, что подобные подходы станут позже преобладать в будущих исследованиях вплоть до фантастических проектов (по крайней мере, я считаю их фантастическими), которые создавали разные исследователи и их эпигоны, стремящиеся демонстрировать совсем другую литературу, модели мира и космоса, фиктивных миров, даже образовались исследовательские кружки из не критически обожающих такие концепции.

Профессор Копыстьянская занялась проблематикой времени и пространства в литературе с 90-х годов прошлого века и старалась образовать интернациональную исследовательскую сеть, которая стала функционировать и связала воедино исследовательские коллективы и отдельных исследователей из нескольких стран. Кажется, что такой трезвый и одновременно воодушевленный подход является самым адекватным, подходящим и наиболее полезным в смысле глубокого познания литературы и ее эволюционных процессов. Стало очевидным, что исследование времени и пространства наиболее полезно для изучения формальных, морфологических, прежде всего жанровых координат структуры литературного артефакта и литературного процесса в целом, т. е. для литературоведческой дисциплины, в русскоязычной среде называемой жанрологией, а в странах Центральной Европы, в особенности в польской, чешской, словацкой, иногда и венгерской, зачастую и в немецкой среде, генологией.

В книгах в 80-х гг. XX века я пользовался пространственно-временной доминантой произведения, дефиницией и глубинным жанрологическим исследованием жанра хроники, в общем, и романа-хроники, в особенности<sup>1</sup>. Этому посвящен и ряд статей, исследований и рецензий, которые были связаны с хроникой и романической хроникой<sup>2</sup>, в особенности, и специальные

---

<sup>1</sup> Pospíšil I. Ruská románová kronika (Příspěvek k historii a teorii žánru) / Ivo Pospíšil. — Brno, 1983.

<sup>2</sup> См. наши статьи (I. Pospíšil): Kronikální lokalita: tradice a současnost // Cesty k dnešku. Živé podněty a tradice ruské a sovětské literatury. — Praha : Univerzita Karlova, 1983. — С. 241–253; Концепсе простору а času в kronikách N. S. Leskova // SPFF BU. — D 23–24. — С. 109–117; Genologické pojmy а жанровé hranice (problém tzv. románové kroniky) // Slavia. — 1981. — 3/4. — С. 381–389; Роман в новеллах и роман-хроника (Заметки о дифференциации русского советского романа) // Ruský jazyk. — 1981. — № 2. — С. 49–54; Syžet ruské románové kroniky (problematika titulu, syžetu, incipitu а explicitu) // Čs. rusistika. — 1982. — № 1. — С. 16–21; Ruská románová kronika а utilitarismus // Čs. rusistika. — 1982. — № 3. — С. 114–119; Ruská románová kronika (Příspěvek k historii а teorii žánru). — Brno, 1983; Románová kronika а socialistická literatura // Slavia. — 1983. — № 2. — С. 131–139; Vývojové fáze kroniky ve slovanských literaturách // Slavia. — 1984. — № 3/4. — С. 349–357; Sujetkausalität und Romanchronik // Zeitschrift für Slawistik. — 1984. — 3. — С. 421–434; Románová kronika jako žánrové východisko // SPFF BU. — 1984. — D 31. — С. 49–56; Stabilita kronikového vidění světa // Česká literatura 1988. — № 2. — С. 97–108; Prameny ruské románové kroniky: A. S. Puškin а S. T. Aksakov // Slavica Slovaca. — 1990. — № 4. — С. 312–321; Powieść-kronika // Zagadnienia rodzajów literackich. — № 1 (65). T. XXXIII. — С. 121–125; Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu, sv. I. (соавтор Libor Pavera). — Brno : Istenis, 2003 (написал Literární žánry а genologie: jistoty а hledání. — С. 8–36, Kronika. — С. 47–52; Cestopis jako faktor dynamizace, pohybu poetiky а žánrových systémů // Stil. — 2010. — С. 70–79; Moderní (románová) kronika jako umělecká forma // Філологічні семінари. Художня форма. — К.: Київський університет, 2005. — Вип. 8. — С. 68–74;

книги, в которых теории литературных родов и жанров отводится сравнительно много места. Даже в последнее время, когда я занялся другими проблемами, а именно славистикой, ареальными исследованиями, Центральной Европой, романом, компаративистикой и генологией в общем, я к этой теме не раз возвращался<sup>1</sup>.

Хроника и романная хроника занимают в русле проблематики времени и пространства и его особой «философии» своеобразное место. В уже приведенной работе «Labyrint kroniky» (1986) на материале нескольких национальных литератур мы обосновали, что движущей силой этой литературной формы является общедействующее противоречие жанра и его метода: напряжение между ними разряжается тем, что жанр и метод сосуществуют в контрастном соединении. На этой основе мы построили типологию хроники как совокупности четырех форм (хроники, романизированной хроники, романной хроники и хроникализованного романа)<sup>2</sup>. При этом, во всех этих типах хроники сохраняется определенное семантическое ядро, которое является общим; воспринимающий всегда распознает эту базу, а следовательно, и преемственность в развитии жанра.

Упомянутые типы хроники отличаются друг от друга, но обладают общей архитектурой видения мира, т. е. основной динамической, конструкционной моделью, несущей в себе установленную совокупность содержательных по форме детерминант. Хотя хроника в виде различных романских вариантов мы находим, в сущности, во всех литературах, она особенно ярко выражена в тех из них, которые интенсивнее исходят из национальных, автохтонных корней фольклорной и художественной литературной традиции; в тех, где происходит непрерывный бой за культурную и политическую ориентацию между автохтонными и аллохтонными корнями

---

Powieść-kronika // Słownik rodzajów i gatunków literackich / pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej. — Kraków : Universitas, 2006. — С. 572–575 (перевела Krystyna Kardyni-Pelikanová); Žánr, žánrový systém a česká literatura Nonna Kopystjanska: Žánr, žánrova systema u prostori literaturoznavstva. Lviv: PAIS, 2005) // Slovak Review. — 2006. — Zv. 15. — Č. 2. — S. 188–190; Nové žánrové tvary v súčasnej próze: prolegomena a niekoľko príkladů // Konštanty romantizmu a Sergej Makara. Filologická fakulta Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2006. — С. 285–299; Романная одержимость камердинера Александра Пушкина // Zagadnienia Rodzajów Literackich. — 2006. — 1/2 (49). — С. 5–22.

<sup>1</sup> Архитектоника пространства и времени (Общие места в поэтике очерков К. Д. Бальмонта «Где мой дом») // К. Бальмонт и мировая литература : сборник научных статей Международной конференции (2–4 октября 1994 г.). — Шуя, 1997. — С. 14–21; Problémy literárneho prostoru, času a rytmu. Inozemna filohija. Ukrajins'kyj naukovej zbirnyk, vypusk 114, v'ed. red. Nonna Kopystjanska. — L'viv, 2003. — 305 s. // Slavica Litteraria. — 2004. — X 7. — С. 175–176; Žánr, žánrový systém a česká literatura (Nonna Kopystjanska: Žánr, žánrova systema u prostori literaturoznavstva. — Lviv : PAIS, 2005) // Slovak Review. — 2006. — № 2. — С. 188–190; Текучесть истории и философия хроникальных структур в русской литературе // Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej / pod red. A. Dudka. — Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. — С. 139–153.

<sup>2</sup> См.: Pospíšil I. Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru / Ivo Pospíšil. — Brno : Blok, 1986. — 192 p.



национальной жизни, между национальными и иностранными идеями. Это, прежде всего, литературы славянские, из германских — главным образом, скандинавские, но эти жанровые формы обнаруживаются и в немецкой, французской регионалистике и др. Из славянских литератур это, в первую очередь, русская литература, которая, по сути, связывает все основные предпосылки ее появления: язык и литература имеют дуальный характер, здесь испокон веков существует спор между своим и чужим, западниками и славянофилами, Россией и Европой. В наших исследованиях мы употребляли понятия, например, поэтика конкретного, доминантные, катенальные и драматические сюжетные линии и другие, связанные с описанием жанровых временно-пространственных особенностей жанра романа-хроники как своеобразного компромисса между романом и хроникой<sup>1</sup>.

В моей концепции особое место занимает понятие пространственной хроникальной пульсации. Здесь под пульсацией понимается не естественное ритмическое колебание регулярного характера, а изменение пространственной амплитуды, которая заключается в расширении и стягивании. Вступление ограниченного места в «большой мир» происходит посредством пути, информации, приезда, отъезда; на границе «пульсирующего» места и «большого мира» стоит, например, «крыльцо» у С. Т. Аксакова как граница дома (уверенности, безопасности) и мира (предполагаемой опасности, неуверенности).

То же самое можно увидеть и в чешских и польских хроникальных образованиях (Йирасек, Мрштики, Ржевуский, Ходзько). Одновременно с этим, в романной хронике мы отмечаем тенденцию к нарушению пульсации и соединению ограниченного места с «большим миром» (Салтыков-Щедрин, Горький). Окончательная отмена хроникальной пульсации означает отмену этого типа романа и его трансформацию в новую жанровую форму. Амбивалентность времени как сущность хроникального видения мира и основа хроникального жанра определяет и задачу хроники как литературного феномена, который представляет собой одновременно перелом в развитии и мостовое перекрытие, деление и синтез, кризис и новый подъем. Убежище в жанре хроники ищут прежде всего определенные творческие личности; поводом является тяготение к гарантиям, и причины эти — внутренне художественные (автор чувствует недостаточность привычных жанров современной ему эпохи), национальные и т. п. Хроника также появляется в эпоху общественных, культурных и идейно-художественных переворотов — но наряду с этим она, благодаря своей гибкости форм и достаточно широкой концепции мира, обладает способностью сохранять культурную преемственность<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Pospíšil I. Ruská románová kronika (Přspěvek k historii a teorii žánru) / Ivo Pospíšil. — Brno, 1983.

<sup>2</sup> Часть текста основывается на изложении в статье: Поспишил И. Текучесть истории и философия хроникальных структур в русской литературе / Иво Поспишил // Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej / pod red. A. Dudka. — Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. — С. 139–153.

Так как именно в чешской среде проблематикой времени-пространства в литературе занималось лишь несколько исследователей, которые исходили скорее из концепции хронотопа М. Бахтина, чем из исследования Г. Башляра и других<sup>1</sup>, я старался в своих книгах и статьях верифицировать само понятие хронотоп. Стало ясно, что сам Михаил Бахтин, хотя он и работал с этим термином, связывающим воедино все художественное целое, наглядно не продемонстрировал связи обеих компонентов, то есть времени и пространства в литературе.

Именно на материале романа-хроники мы старались указать на связь стабильного, неподвижного пространства и линейного движения времени. Иначе говоря, термин хронотоп, связанный с физикой XX века, выступает в литературном произведении скорее как гипотеза, а не как настоящее рабочее орудие, соответствующее более глубокому познанию структуры литературного артефакта и его жанрового строения.

Концепция времени-пространства в литературе, следовательно, проходила в последние десятилетия через определенное развитие; частично она оказалась исследовательской иллюзией. Ожидали от нее слишком многого, даже решения всех существенных задач теории литературы, но это, увы, не осуществилось. Все-таки — кроме упомянутой в названии ностальгии — эта концепция остается своеобразным методологическим вызовом, связанным с необходимостью проверки функциональности хронотопического понимания литературы.

По нашему мнению — как всегда в науке — после модных подходов и понятий необходима критическая переоценка, но ни в коем случае не ликвидация понятия или его отрицание. В наших спекулятивных науках нельзя сделать эпохальные, революционные открытия. Движение вперед, своего рода прогресс, проявляется скорее маленькими шагами, сдвигами значения. С другой стороны, все, что было вложено в исследование литературы, не утрачено, оно, по Михаилу Бахтину, может снова оказаться на поверхности и восстановить свое значение в других контекстах, при других обстоятельствах, то есть, например, в литературоведении нет преодоленных, отживших концепций и взглядов, так как никто не знает их настоящую потенцию именно во времени и пространстве.

---

<sup>1</sup> Bachelard G. La poétique de l'espace / G. Bachelard. — Paris, 1957. — 266 p.; Hodrová D. Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru. — Praha : Československý spisovatel, 1989. — 275 p.; Hodrová D. Román zasvěcení. — Praha : Jinočany: H & H, 1993. — 230 s. (Первая книга Д. Годровой основана на ее кандидатской работе, руководимой известным чешским марксистским литературным критиком, историком и теоретиком Штепаном Влашином (1923–2012)).

**Іво Поспішіл**

**Проблема часу і простору в літературі: ностальгія та реальність**

Статтю присвячено проблематиці і дослідницьким значенням просторово-часових відношень у літературі. Проаналізовано категорію «час-простір» як методологічне знаряддя дослідження жанру роману-хроніки. Піддано критиці модні концепції побудови літературного твору як явного перебільшення просторових уявлень, вважаючи хронотопні концепції свого роду метафорою реальних просторово-часових реляцій, наполягаючи на конкретній верифікації справжнього зв'язку часу і простору, використовуючи їх в аналітичних дослідженнях роману-хроніки. Час-простір як методологічний підхід вважається ілюзією, ностальгією, і одночасно дослідницькою реальністю, яка обіцяє нові результати в майбутньому.

*Ключові слова:* час, простір, хронотоп, просторово-часові відношення, роман-хроніка, верифікація хронотопу, М. Бахтін.

**Ivo Pospishyl**

**The Problem of the time and space in literature: nostalgia and reality**

The author of the present study reflects upon the problems and research significance of the spatial-temporal relations in literature, upon M. Bakhtin's chronotope and upon his own contribution to the analysis of the so far fashionable category. He demonstrates the category time-space as a methodological tool using it in the framework of the investigating of the genre novel-chronicle. He criticizes the fashionable conceptions of the world or even the cosmos of the literary artifact as an obvious exaggeration of spatial notions regarding chronotopical conceptions as a specific metaphor of real spatial-temporal relations insisting on the concrete verification of the real relations of time and space applying them to his analytical research of the novel-chronicle. Time-space as a methodological approach can be considered an illusion, nostalgia, but also a research reality promising, perhaps, new results even in the future.

*Key words:* artistic time, space, verification of the real relations of time and space, novel-chronicle, chronotope, M. Bakhtin.

## ПРО СПІВВІДНЕСЕНІСТЬ ЖАНРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА МОДИФІКАЦІЇ: КІЛЬКА МЕТОДОЛОГІЧНИХ СПОСТЕРЕЖЕНЬ

Стаття розкриває проблему взаємозв'язку жанрової модифікації і жанрової трансформації з урахуванням теоретичних досягнень Нонни Копистянської в цьому напрямі вивчення жанрів.

*Ключові слова:* жанр, модифікація, трансформація, метажанр, типологія жанрів, типологія жанрових трансформацій.

«Термін „жанрова модифікація” близький до терміна „жанр”, його семантика — варіант жанру» [7]. У такому ж сенсі з незначними відмінностями використовують цей термін і сучасні дослідники А. Абгарян [1], А. Большакова [3], І. Даниленко [5], О. Зав'ялова [6], Л. Ковальчук [8], Н. Копистянська [9; 10], П. Королькова [11], Т. Кушнірова [13], С. Микуш [18], О. Осипова [22], Ю. Сапожнікова [25] та ін. Сьогодні нікому не треба доводити, що жанрові модифікації становлять реальність літературного процесу. Але ще кілька десятиліть тому поняття «жанрової модифікації», власне, ще й терміном не було, хибувало на доволі кардинальну багатозначність.

Коли мутації роману стали помітними, дослідники вчинили декілька спроб утримати їх в межах наявної жанрової системи. Водночас народжується ще один термін для відображення «жанрових мутацій роману» — це «синтетична форма». Зокрема Вадим Кожинів і Віталій Сквозніков [26], услід за Бенедето Кроче, заперечували жанровий сенс літератури та пропонували саме цим поняттям його і замінити. Іван Кузьмічов не без застережень використовував поняття «індивідуальної жанрової форми», яке, за його переконанням, дублює «індивідуальний стиль»: «Врешті-решт, від такого дублювання шкоди великої немає, хоча немає й користі. Однак справа не в термінах. Із введенням в науковий обіг цього поняття укорінилась би в нашій теорії нова жанрова система, відповідно до якої у нашій літературі нібито існують, з одного боку, роди, з іншого, — сума одиничних, не пов'язаних між собою жодними жанровими вузлами творів, із яких кожен сам собі за зразок» [12, с. 35]. Цей дослідницький жах здійснився наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст.

Старше покоління дослідників ще не стикалось із такою проблемою як повсюдність та невичерпність жанрових модифікацій і тому залишило нам лише несистематизовані спостереження щодо цього явища, хоча саме в їхніх працях і починається термінологічна доля «модифікації». Наприклад, М. Утехін взагалі вважав, що «вид літературного твору — це і є модифікація жанру» [29, с. 27]. У працях В. Кожинова, В. Сквознікова та їхніх послідовників з'являється також «теорія розмивання жанрів і жанрових форм». Асія Есалнек у книгах «Внутрішньожанрова типологія і шляхи її вивчення» (1985 р.) та «Типологія роману» (1991 р.) на прикладі роману переконує в необхідності розглядати жанр як складне явище, в якому розрізняється тверде жанрове ядро з постійно

повторюваними ознаками («типологія першого рівня») і мінливий жанровий зміст («другий рівень» зіставлень): «...Розуміння жанрової форми як опредмеченого, затверділого змісту, з одного боку, і характеристики жанру на основі так званого жанрового змісту, тобто виключно змістовних ознак — тематичних або проблемних, — з іншого» [31, с. 59–60]. Наведу ще одну цитату стосовно ядра: «Глумачення жанру як цілісного утворення має на увазі те, що він є не сукупністю окремо сприйнятих ознак, а системою взаємопов'язаних та взаємопідпорядкованих компонентів, які керовані якимось надзавданням або підпорядковуються йому. Таке надзавдання і складає ядро цієї системи, її присутнє начало, яке обов'язково проявиться в організації художнього цілого і дасть підстави для визначення твору як певного жанру» [31, с. 63]. У книзі «Типологія роману» концепція жанрового ядра не зникає: «Суттєвим ядром романного жанру є пануючий тут тип проблематики» [32, с. 8]. Цим вона суголосна з Наумом Лейдерманом, який писав: «...Сенс жанрової системи в цілому, як встановлено дослідженнями з генезису жанрів, полягає у створенні якоїсь образної „моделі“ світу, в якій все суще мало б власну мету й порядок, зливалось би в завершену картину буття, яке здійснюється у відповідності до загальних законів життя. Вона, ця „модель“, і є ядром жанру, що зберігається впродовж багатоговікового життя жанру під напластуванням різноманітних новоутворень» [14, с. 218]. Як бачимо з наведеної цитати, для Н. Лейдермана всі модифікації певного жанру — це «численні напластування». Все, що не становить «ядро жанру», отже, може бути віднесене до модифікацій.

Оскільки більшої конкретики щодо «ядра жанру» дослідники не наводять, а типологію вважають основним напрямом жанрової ідентифікації, навіть проголошують, що «романна типологія, яка претендує на всезагальність та універсальність, присутня в працях М. Бахтіна» [31, с. 37], то практично користуватись цією категорією дуже складно. Модифікація ж при цьому розуміється як варіація жанрової типології. Багато зусиль доклали для з'ясування «внутрішньожанрової типології» не тільки А. Есалнек, а й Н. Тмарченко, А. Михайлов, А. Мирєєва, А. Бернштейн, Г. Поспелов [19; 20; 24; 28] та ін. Микола Утехін так прокоментував всі ці спроби: «...Принцип жанрової типології необхідно видобувати не з особливостей змісту або форми художніх творів, а із загального поняття про рід літератури» [29, с. 27].

До того ж, жанрова типологізація явно протистоїть процесу утворення жанрових модифікацій, які жодним чином не беруться при цьому до уваги дослідниками, а без врахування цих непіддатливих форм будь-яка типологія стає хибною. Надмірне захоплення типологізуванням жанрів, тобто збиранням стійких ознак — констант — призводить до втрати плінних його ознак — резистентних, — а отже, до нехтування великою кількістю змістів. З часом, коли кількість модифікацій перевищила число творів з чітко виявленим «жанровим ядром», теорія романної типології перестає пояснювати художні явища. У цьому разі укладання типології стає просто неможливим, а у сприйнятті більшості дослідників це означало смерть жанрової системи, бо вони звикли базуватись на жанровому каноні, а тепер він вислизав від них.

Здавалось, рятівною стане теорія метажанру, яка на пострадянському ґрунті розвивалась не менш плідно, ніж в західній науці. Теорія метажанру внесла деяку нестабільність до жанрової системи сучасної літератури, оскільки під це визначення потрапляла більшість творів, разом з тим, метажанр вивищувався над всіма жанрами як певний субстрат ідей, непідвладних знищенню. Врешті, почало здаватися, що сучасні письменники пишуть тільки метажанри, адже численні розвідки показали, що наявність цього конструкта в літературі просто неймовірна. Метажанр трактувався багатьма як «жанр жанрів», який поглинає все, що потрапляє до нього. Російська дослідниця Р. Співак розуміла метажанр як «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення» [27, с. 53].

Метажанр, за Н. Лейдерманом, — це якийсь «провідний жанр», «принципова спрямованість змістовної форми <...>, яка притаманна цілій групі жанрів та окреслює їхню семантичну родову спільність» [14, с. 135]. Метажанр уявлявся досліднику структурним принципом побудови художнього світу, який «поширюється на конструктивно близькі, а потім на всі найвіддаленіші жанри, орієнтуючи їхні структури на освоєння дійсності відповідно до пізнавально-оцінювального принципу того методу, який панує у напрямі» [15, с. 7]. О. Бурліна розуміє метажанр як «вивершений просторово-часовий тип завершення твору, що виражає певну конкретно-історичну концепцію» [4, с. 45]. Для неї метажанр — це культурологічний аспект жанру. «Метажанр — це спосіб функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється не через строгий кількісно-якісний канон, не через жорстко встановлені ознаки твору, а через концептуальну позицію, через загальні просторово-часові відповідності» [4, с. 45], — пише О. Бурліна.

Основні *відмінності* жанру від метажанру, за Ю. Подлубною, такі:

— метажанр більший від жанру за обсягом: оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю охоплених літературних явищ;

— метажанр має позародову спрямованість, тоді, коли жанр більше залежить від родової визначеності; позародова спрямованість метажанру ускладнюється ще й тим, що він може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва;

— метажанр порушує часопросторові закономірності, виводить на нову систему координат, жанр же більш традиційний у цьому плані, більш залежний від усталеної хронотопізації;

— метажанр існує на межі видів мистецтва, що для жанру не обов'язково; метажанр у цьому сенсі — синтетичне утворення;

— метажанр тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності, його канон має синтетичне значення;

— жанр виступає на поверхню в певну епоху літератури та із занепадом цієї епохи переходить на периферію культури, тоді як метажанр живе набагато

менше, оскільки його поява є наслідком укорінення у конкретний тип культури, наприклад, радянський, із занепадом якої занепадає й метажанр;

— жанр і метажанр мають різну структурно-семантичну природу.

Щодо останнього Ю. Подлубнова писала, що в основі кожного жанру лежить *жанровий архетип*, сформований, як правило, в архаїці, він стійко виявляє себе у літературних системах різних епох. Жанр живе за рахунок жанрової пам'яті, літературної конвенції. Незважаючи на постійні оновлення і «зсуви», структура жанру завжди канонічна. «Питання про структурно-семантичну природу метажанру не таке зрозуміле. Поза сумнівом, що за своєю внутрішньою структурою метажанр подібний до жанру: в його основі є якась стійка конструкція. Проте говорити про однозначну архаїчну природу структурно-сислової матриці метажанру ми не можемо. Метажанри, вірогідно, можуть утворюватись як шляхом актуалізації і трансформації давнього архетипу, так і іншим, неконвенційним шляхом» [23]. Ю. Подлубнова наводила приклади метажанру не лише в літературі сучасності, вважаючи, що він наявний у всій історії світової літератури, хоча значно актуалізується лише в нашу добу. Звичайно, категорія метажанру є породженням доби постмодернізму, тому надто довіряти її теоретичній абсолютизації, яка спостерігається сьогодні, не варто. Втім, доцільність появи поняття «метажанр» може вирішити тільки майбутнє, яке є пороговим хронотопом будь-якого терміна.

З огляду на проблему жанрових модифікацій зазначу, що теорія метажанру не здатна її вирішити хоча б тому, що метажанр не має чітких меж та характеристик, сприймається як наскрізна категорія не тільки літературознавства, а й мистецтвознавства, культурології, філософії, психології тощо, з яких він черпає свої формозначення. На сучасному етапі осмислення метажанру — це швидше набір трансформативних ознак жанру в міждисциплінарному обрії, ніж самодостатнє естетичне утворення. При ретельному аналізі з'ясовується, що те, що часто називають метажанром, насправді відповідає певній революційній щодо сьогодення жанровій модифікації цілком усталеного й добре знаного жанру.

Своє тлумачення модифікації з огляду на метажанр представила Катерина Бабкіна, спираючись на цю вже заявлену попередниками тенденцію: «З введенням поняття метажанр, цілісні виважені структури, якими є жанри у традиційному розумінні, стають плинними жанровими модифікаціями відносно метажанру» [2, с. 18]. Вона також звернула увагу, що «різні модифікації жанрової форми не стають передумовою для утворення типологічних рядів» [2, с. 11]. Насправді жанрові модифікації виявляють спротив будь-якій типологізації тому, що немає усталених закономірностей, немає усвідомленої традиції при їхньому утворенні, що модифікація найбільше залежить від світоглядних видозмін та підсвідомих імпульсів письменника, які часто дуже важко ідентифікувати. З цього приводу Н. Копистянська писала, що «виразно проступає залежність жанрової модифікації від світогляду письменника» [10, с. 138]. Трансформація за своєю суттю — всього лише засіб оприявлення сутнісних відозмін у межах генологічного рівня узагальнення, вона безпосередньо не залежить від світоглядних процесів. Трансформація — це практична реалізація великої модифікації жанру,

заснованої на світоглядному формуванні автора. Трансформативними засобами жанрова модифікація не обмежується, вона сягає глибинних пластів підсвідомого й широких обріїв політичної, гаслової декларативності доби, інтимної частини авторської душі і релігійного подвигу тощо.

Деякі дослідники відводять жанровій модифікації настільки вагоме місце, що розглядають навіть ймовірні форми цих жанрових модифікацій: реставрація, реконструкція, трансформація, модернізація. Наприклад, саме так дивиться на жанрову модифікацію Марія Петрова, ось специфічне висловлювання: «Розроблена в дисертації з опорою на попередників типологія жанрових модифікацій у творчості Єсеніна (реставрація, реконструкція, трансформація, модернізація канонічних жанрових форм) може бути використана при вивченні принципів авторської інтерпретації канонічних жанрів і в інших російських поетів» [21]. Звичайно, така заява надто категорична, і типологію модифікацій хтозна чи можливо утворити на основі сьогочасних генологічних уявлень. Категорії, які запропонувала дослідниця, є умовні, адже розподібнення тільки «реставрації» і «реконструкції» може похитнути всю концепцію, бо ці категорії мають довгий синонімічний ряд і не вмотивовані термінологічно відносно жанрології.

Склалась ситуація, коли всі знають, що таке жанрова модифікація, — і ніхто не може напевне сказати, що ж це таке. Нагадаю, що Н. Копистянська зробила декілька цікавих спостережень над жанровими модифікаціями, зокрема вона писала: «Існує тісний, причому двобічний зв'язок між становленням методу <...> і виникненням жанрових модифікацій» [10, с. 242]. Далі вона розвиває свою думку: «В проблему жанрової модифікації входять і такі питання, як роль публіцистичної діяльності письменника в його творчості, новий тип соціальності в літературі, усвідомлення в ній народності й героїчного, питання історизму, співвідношення об'єктивного й суб'єктивного» [10, с. 246]. Отже, Н. Копистянська спостерегла, що жанрові модифікації породжуються глобальними світоглядними змінами у суспільстві та не можуть зводитися лише до трансформацій. Спробуємо назвати особливості жанрових модифікацій, на які звернули увагу попередники:

— кожна модифікація неповторна, оригінальна, самодостатня, оскільки «жанр безпосередньо реагує на естетичну концепцію особистості» [14, с. 30] і тому важко типологізується (щоправда деякі дослідники хотіли утворити типологію роману на основі психологічних типів особистості);

— модифікація і трансформація завжди поруч, за допомогою трансформацій утворюються варіанти оновленої жанрової схеми, але тільки трансформація не вирішує кінцевого результату;

— тому потрібно зауважити, що жанрова модифікація — це не тільки сума жанрових трансформацій, а й загальна логічна схема твору, його естетична основа й ідеологічне спрямування; типологію жанрових трансформацій укласти можна, тоді як типологія жанрових модифікацій не піддається укладанню внаслідок розмаїтості залучених видозмін за джерелами, формами, рівнями та ін.;



— дослідження кожної окремої жанрової модифікації потребує власної методики, а часто — навіть особливої термінології.

Жанрову модифікацію треба відрізнити також від *жанрової переробки*, яка дуже часто виявляється при екранізації художніх творів чи постановки спектаклів. Перехід одного твору із одного виду мистецтва (наприклад з літератури) до іншого (наприклад, кіно, театр, мультиплікація, живопис, графіка та ін.) не утворює модифікацію, це інший тип — взаємодії мистецтв. У цій статті надаємо увагу переважно літературі як джерелу жанрових модифікацій.

Однією з центральних проблем сучасної жанрології є узгодження тих форм жанрових трансформацій, які дає література ХХ–ХХІ ст. — з сучасними жанрами, які активно функціонують, та визначення межі трансформації й народження нового жанрового конструкта; узгодження жанрової трансформації — з наявними жанровими модифікаціями. Сучасна ситуація неузгодженості справляє враження вичерпаності жанрології як галузі літературознавства, що й спонукало деяких дослідників, зокрема Моріса Бланшо, Вадима Кожинова, Віталія Сквознікова, Михайла Епштейна та інших відмовитися від категорії «жанру» або «жанрової системи», а Емілія Сіорана [33] повірити в смерть роману.

Найбільшу проблему в сучасній жанрології, отже, становить визначення форм трансформацій, яке допоможе розмежувати трансформаційні процеси жанру від інших генологічних еволюційних рухів, зокрема модифікаційних. Крім того, у різні періоди існування жанрології існувала й різна кількість форм жанрових трансформацій, притаманних літературі певного часу та епохи. Наприклад, найбільш стійкими до жанрових трансформацій були періоди античності та класицизму, коли неприпустимість трансформації високого жанру трагедії чи оди зводилася до закону мистецтва слова. В інші епохи, наприклад, бароко чи модернізму, навпаки, спостерігалось тяжіння до трансформацій та відповідно збільшувалася їхня кількість. Зокрема, бароковий акроріш мав незліченні форми видозмін при дотриманні певного жанрового канону витівки-головоломки, виконаної у межах метричних уявлень. Здавалось би, жанрові трансформації існують у незліченній кількості, проте все не так. Їхнє число досить обмежене, особливо в періоди переважання поетичних норм (античність, класицизм, соцреалізм).

Вперше спробу упорядкування сфери жанрових трансформацій здійснила *Розалі Колі*, яка охарактеризувала жанрове мислення епохи Відродження через зіставлення з нормативною аристотелівською жанрологією. У межах Відродження, на її думку, окремі жанри конкурували в аспекті акумулянтів уваги та вправності імітації. Характерні для Ренесансу змішані жанри у спадку Р. Колі посідають особливе місце, оскільки вона прагнула дати мотивації таких змішувань. Зокрема, на її думку, пастораль містила безліч можливостей для змішування, оскільки активно зіставляла «імітацію» та «винахід», недосконалість з артистичністю. Наприкінці XVI ст. «пасторальний метод» охопив безліч ренесансних жанрів. Вона писала у відомій книзі про В. Шекспіра: «Пастораль не може забезпечити модель

життя, яка працює, оскільки не прояснює життя чоловіків та жінок поза пасторальною парадигмою. Тому що пастораль представляє марним сам принцип інтерпретації людського життя, яке постає важливим в його оновлюючій силі та мріях про красу» [34, с. 41]. Р. Колі бачила «жанри як маленьку субкультуру з її власними звичаями, структурою ідей та формами». Сенс жанрових норм в тому, щоб вести нас до наступного розгортання ідеї, спонукуючи співчуття або відразу, віддаляючи актуальність прочитаного та наближаючи значення того, чого ще не існує, що має прийти. Та й самі автори часто використовують жанрові норми лише для того, щоб порушити їх. Так досить часто чинив В. Шекспір.

Спираючись на праці своєї попередниці, новий крок у систематизації форм жанрових трансформацій зробив *Алестейр Фаулер*. Він не просто дає своєрідну класифікацію ймовірних жанрових змін, а дарує новий принцип споглядання жанру не як системи усталених ознак, а як *системи вічних трансформацій*. Якщо до цього часу в жанрології панував аристотелівський підхід, заснований на таксометрії та частотності, то А. Фаулер порушує цю традицію, пропонуючи натомість визнати провідними принципами трансформативності та комбінаторики. Особливо припала до душі постмодерністським теоретикам його концепція *включеного жанру*, адже в сучасній літературі важко знайти твір, який би не містив включених жанрів. Тож не належачи до постмодерністського філософського мислення, А. Фаулер раптово стає у ньому чи не центральною постаттю в аспекті жанрології.

Трансформацію жанру, ствержує він, викликає *тематичне оновлення*: «Жанрові зміни відбуваються, коли нові теми додаються до їхнього репертуару» [36, с. 233]. Оскільки переважно він працював із літературою Відродження, як і Р. Колі, то за приклади наводить рухи проти Ф. Петрарки та Цицерона початку XVII ст., які спричинили значне жанрове оновлення літератури. У комедії часів Єлизавети використовувались ігрища та святкові ритуали, зокрема різдвяні, що посприяло її оновленню. Ще однією площиною жанрових трансформацій є «комбінація репертуарів». Так, театр масок Єлизавети комбінував пантоміму, маскарад, пишне видовище, розваги. Трансформує жанр також *принцип «зібрання»*, що лежить в онові зібрання пісень у збірник, балад у збірник, новел у «Декамерон» Дж. Боккаччо. На думку А. Фаулера, ефект перетворення жанру у збірці цілком очевидний, наприклад, в епістолярному романі. Створення із різних жанрів їх певної суми призводить до переродження жанрів. Будь-яке аранжування лірики чи збірки епіграм разом із тим є формою зміни жанру.

«Протягом століть існування риторики письменники дуже часто планували масштаб диспозицій вже на ранньому етапі» [36, с. 235], — пише А. Фаулер. У жанровому сенсі *зміна масштабу* призводила до утворення родової оригінальності, частково це визнавали вже античні теоретики. Він застосовує терміни античності «макрологія» та «брахилогія» (наука збільшення та зменшення). Макрологія сприяє розвитку жанру, збільшуючи масштаб, брахилогія «надто пов'язана з модальним переродженням тексту». Відносно невеликі зміни мас-

штабу можуть мати дуже великі наслідки. Наприклад, збільшення часового масштабу в романі може призвести до його жанрового переродження на роман-хроніку. Гра ж масштабом дає змогу розпоряджатися логічними переходами та призводить до утворення вивершених форм жанру.

Наступним напрямом трансформації жанру А. Фаулер називає *зміну функції*. В античній літературі найбільш раптова зміна функції завжди мотивувала зміну жанру. Незначні, якими вони спочатку здаються, відхилення від узвичаєних функцій дають різноманітні варіації з кумулятивним ефектом і, врешті-решт, настільки послаблюють жанр, що можуть привести до його заміни на інший. Зміна функції може відбутись як зумисне, так і випадково. Коли зміна функції відбувається поступово і ненавмисне, вона може стати «вічною» жанровою ознакою. Письменники вміло користувалися заміною функцій, зокрема, Дж. Мільтон виявив велику хоробрість, замінивши функції абсолютно фундаментальних частин епопеї.

До чинників, які трансформують жанр, дослідник відніс також «протистояння» (conterstatement). А. Фаулер покликається на К. Гвіллена, який вжив поняття «контржанру», описуючи твори як два діаметрально протилежних шедеври. Антитетичних відносин у межах одного жанру також є достатньо. У творах малого розміру цей контраст постає як риторична інверсія (перевернута похвала). Епос генерував декілька антижанрів. Усі види біблійного епосу розвивалися як становлення Божественної Поезії та на противагу язичницькій епічній традиції. А. Фаулер розглядає літературну динаміку аж до Дж. Джойса та С. Беккета в категоріях протидії, протистояння, антижанру.

Нарешті, він зазначає, що істотною формою оновлення жанрової системи є *комбінування або змішання жанрів*. Для окреслення цього процесу вчений пропонує термін «*включення*». Якщо форма вкладки потім стає загальноприйнятною та пов'язаною з матрицею, родове перетворення має місце. «Включення» наявне в літературних жанрах всіх періодів та будь-яких обсягів. Еклоги вміщували пісні-вкладки або оповідання. В античній літературі «включення» регламентувались більш ретельно, ніж у наші часи. Крім того, стояла вимога, щоб вкладка і матричний жанр мали певну спорідненість. У пізньому Ренесансі «включення» стає популярним. «Включення», на думку А. Фаулера, є джерелом родового перетворення. Проте це само по собі не може забезпечити базу для теорії літературних змін.

Вершинним етапом жанрових трансформацій А. Фаулер вважав «родову суміш». «Родову суміш» виокремлювала також Л. Чернець: «У сучасній жанровій теорії чітко простежується тенденція до ототожнення в літературі нового часу роду з одним із жанрів...» [30, с.13]. «Родову суміш» можна знайти навіть у творчості письменників, що є класиками певного жанру. Усюди-сущі суміші Середньовіччя хтозна чи одержали б таке визначення у наш час. Незважаючи на те, що змішування жанрів у Ренесансі теоретики переслідували, воно таки мало місце, особливо наприкінці цієї епохи. В цьому часі суміші стають хаотичнішими. Вчений проголошує А. Мінтурно головним захисником суміші. Фактично, він формує нову поетику, засновану на вели-

чезному діапазоні жанрових видів та типів, зокрема, називає декілька модифікацій сатири, від «чистої та строгої» — до трагічної сатири. Іноді А. Мінтурно не ладен пояснити, що є суміш. А. Фаулер наводить за приклад творчість В. Вордсворта, який виявив свіжий аналітичний підхід до тлумачення жанру. В. Вордсворт складає список із шести методів чи класів. На думку дослідника, ця теоретична лінія була продовжена у творчості Н. Фрая, який підтримав аналітичний та класифікаційний дух думок В. Вордсворта. Адже Н. Фрай розглядає белетристику як острів між чотирма морями: *novel*, *confession*, *anatomy*, *romance*. Сумішшю є об'єднання у різних пропорціях цих чотирьох складових. Зазвичай перемішуються три з названих компонентів, чого цілком достатньо, щоб жанр втратив визначеність або щоб народився новий. Щодо чіткості жанрових визначень, А. Фаулер назвав три очевидні жанрові сигнали: відсилання до попередніх авторів або жанрові ознаки; заголовки; теми, що відкривають текст. Саме це його міркування стало хрестоматійним у західних університетах. У нашій жанрології воно його виголосила Н. Копистянська: «Жанри можуть формуватися на основі не тільки одного, а й двох і навіть трьох родів, збагачуватися за рахунок інших видів мистецтва» [10, с. 15].

Однак, навіть така розширена схема форм жанрових трансформацій, яку навів А. Фаулер, не вичерпує сучасний аспект жанрових змін. Н. Копистянська суголосно зі С. Скварчинською запропонувала такі «шляхи трансформації жанру»: 1) «зміни на рівні тематики»; 2) «різне ставлення до традицій»; 3) «зміна уявлень про прекрасне і корисне, про сам предмет мистецтва, його функції»; 4) «за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку між видами мистецтва»; 5) «збагачення, видозміна жанрового поняття, поява нових різновидів і модифікацій є також наслідком зв'язку літератури з наукою і публіцистикою»; 6) активно впливають жанрові теорії; 7) «на поняття „жанр” впливає „спрямування”, сформоване у колективній свідомості тих, хто сприймає літературу» [9, с. 40–48]. Мушу визнати, що «трансформації» жанру, які назвала дослідниця, лише частково належать до них, а решта — це радше модифікації жанру, адже зміни спрямування читача, поява нових модифікацій, вплив теорій, що передбачають світоглядні зміни читача й письменника, стосуються не трансформацій, а саме модифікацій. Зміна «спрямування» читача, як і «вплив теорії», передбачає світоглядні процеси, а не формально-значеннєві, не присутньо жанрові, а більш глобальні, які стосуються жанрів в останню чергу й опосередковано. Н. Копистянська перерахувала провідні на наш час чинники видозмін як на рівні трансформацій, так і на рівні модифікацій.

Трансформація має кінцевим результатом опанування прийомом, стилістично підкріпленим висловлюванням, мнемонічною схемою тексту тощо, тоді як модифікація завжди незавершена, оскільки ніколи не буває завершеною свідомість автора і ніколи не буває до кінця виписаною його художня концепція. Тому автор, повертаючись до старої теми та старого, давно освоєного ним жанру, завжди утворює нову жанрову модифікацію, а не повторення. Саме на цій підставі французька тематологія в особі Гастона Башляра,

Жана-Поля Вебера, Жана-Поля Рішара, Жоржа Пуле висунула тезу про існування первісного тематичного конструкта в творчості письменника, що надзвичайно вагомо для жанру, в якому тема — один із провідних чинників формотворення. Так, Жан-Поль Вебер стверджував, що цілісність творчого акту може тлумачитися як безконечна модифікація однієї теми, яка закладається у свідомості письменника з дитинства та підсилюється серією аналогічних фактів досвіду, полишаючи в його свідомості незабутній слід, який і проковує появу модифікацій, а також образів пригадування у вигляді символів та будь-яких інших аналогів теми.

Гастон Башляр відстоював думку про первісність мрії (dream), яка на підсвідомому рівні формує тематичний компонент творчості письменника протягом всього його життя. Жан-Поль Рішар уподібнював тему до кореня слова, отже, будь-яка модифікація утворюється, відштовхуючись від «кореня» шляхом додавання чи віднімання певних «морфем». Французька тематологія представила широке розуміння модифікації теми художнього твору, застосувавши досягнення психоаналізу, але жанрологія не може мотивуватись виключно психоаналітичними конструктами підсвідомого чи навіть свідомого самовідчуття письменника, оскільки в ній значну роль відіграє традиція, історична тривалість жанру, його мнемонічні характеристики.

У час постмодернізму та початку ХХІ ст. форми жанрових трансформацій (а саме на них орієнтована письменницька увага) зростають кількісно. Фактично, ми живемо в часи, коли радикальна асиметрична трансформація важить набагато більше, ніж чиста й досконала канонічна форма. Спостереження над літературним процесом нашого часу наводять на думку про необхідність поповнення форм жанрових трансформацій такими: *міжвидова синкретизація, темпоралізація сюжетних схем, авторська установка на синтез нового жанру, зміна міметичного спрямування, включення позалітературних текстів, авторська позиція та реконтекстуалізація* (див. таблицю).

Прикметно, що в різні періоди літератури відбувалось накопичення різних трансформацій, які потім нікуди не зникали, часто уникаючи актуалізації внаслідок зміни гештальту. У трансформаційні періоди, яким є наш, жанр апелює до більш глибоких конструктів, ніж просто оприявлена у жанрології традиція. Цікавим є той факт, що ще в середині ХХ століття укладання типології жанрових трансформацій не тільки нікому не спадало на думку, а й мислилось неможливим, оскільки й самі жанрові трансформації того часу ще не були «обвальним» явищем літератури.

Сьогодні жанрова трансформація стала якісною характеристикою більшості літературних творів настільки, що інколи неможливо зрозуміти, від якої жанрової форми відштовхувався автор при її утворенні. В таких ситуаціях на допомогу може прийти жанровий патерн, який не залежить від частотності виявлення жанрологічних характеристик і може існувати у мінімальних текстових просторах, але залишається організаційним центром всього твору, або ж, за Н. Лейдерманом, — ядром.

Таблиця

## Форми трансформації жанрів у літературі початку ХХІ століття

№ з/п	Жанрова трансформація	Характеристика
1.	За рахунок вставних жанрів	Надлишок вставних жанрів може трансформувати жанрове визначення твору. Наприклад, в «Аврелії» Ж. де Нерваля так багато вставлених видінь, що це дає підставу весь твір визначати за домінантою вставлених жанрів — видінням.
2.	За рахунок тематичного розвитку	Оновлення життя, поява нових об'єктів та нового мислення спричиняють й появу нової тематики. Зокрема, тема кіберлюдини (термінатора) стала можлива лише у ХХ ст.
3.	Зміна масштабу: макрологія та брахилогія	Збільшення романного масштабу за рахунок злиття декількох творів у єдиний. Е. Золя утворив жанр роману-ріки. Зменшення масштабу проглядається в такому ряді: осанна — панегірик — ода — вірш-привітання — вітальна епіграма — святкова присвята.
4.	Зміна функції	Приватне листування, змінивши функцію, утворило епістолярний роман.
5.	Жанр та контржанр: контраверсійна трансформація	Наприклад, біблійний епос розвивається на протигагу язичницькому; поезія уславлення, звеличення — на протигагу поезії глумління, зокрема бурлескно-травестійній тощо.
6.	Родова суміш	Зразком родової суміші можна розглядати роман А. Барікко «Море-океан», в якому чіткі фрагменти епосу, драми та лірики складають структуру твору.
7.	Заголовок	Зміна заголовку тягне зміну установки прочитання та впливає на визначення жанру. Ф. Гарсія Лорка часто називав романами твори, які фактично не відповідали цій дефініції. Т. Шевченко називав окремі медитативні вірші «думками», що спричинило появу нового жанру в українському романтизмі.
8.	Авторська позиція	Зміна авторського позиціонування: в агіографії середньовічній автор присутній як свідок життя святого та обмежений канонами такого життя, в романі Дж. Джойса «поток свідомості» автор як оповідач усувається з тексту. Для літератури постмодернізму характерним явищем стала «смерть автора», яку описав Р. Барт, та поява «скриптора». Такі включення читача в жанротворення: гіпертекстуальні романи М. Павича як стихія нелінійної прози із читачем-співтворцем. Гіпертекст знищує межу між автором і читачем.
9.	Включення позалітературних текстів	В. Пелевін у романі «Чапаєв і Пустота» включає в текст історію хвороби Петра Пустоти, яка не є жанром літератури, а використовується у практиці психоаналітиків; там же переказуються програми телебачення, радіо. Такі включення не належать до «включених жанрів», бо не мають до літератури жодного стосунку. Ці включення є позалітературними, вони посприяли утворенню філософської меніпшеї.

1	2	3
10.	Зміна міметичних спрямувань	Романтики на початку XIX ст. відмовились від наслідування античності та природи й запропонували наслідування сакрального або духу, що, своєю чергою, потягло зміну цілої жанрової системи. Оновлення жанрової системи відбувалося переважно через жанрові запозичення із: 1) Святого Письма; 2) фольклору; 3) зі світової літератури. Постмодернізм заговорив про неміметичні жанри, до яких, наприклад, відносять езотеричні романи, медитативні твори тощо.
11.	Авторська установка на синтез нового жанру	Жанрова вигадливість письменників. Сучасні письменники не прагнуть повторювати жанрові канони, намагаючись, відштовхуючись від наявних канонів, синтезувати новий жанр. Нові жанри народжуються й завдяки сполученню літератури із досягненнями технологій. Наприклад, книга Е.-Е. Шмітта «Кікі ван Бетховен» пропонується читачеві разом із диском, музика на якому збігається із швидкістю прочитання тексту, а музичні дисонанси — із духовною напругою літературного твору.
12.	Темпоралізація сюжетних схем (де темпоральність — це членована послідовність часу, а не безперервний процес)	Пов'язане із змінами у сприйнятті тексту, властивими кінцю XX ст., а саме: виокремлення наративних рівнів з притаманними їм хронотопами та темпоральними властивостями, членування часопросторової єдності на засадах неоміфу, де окремі сюжетні гілки випадають із загального часопросторового континууму твору. Якщо подібні внутрішньоструктурні зміни стануть закономірністю, стара жанрова форма видозміниться. Приклад: у «Декамероні» Дж. Боккаччо час розпадається та утворює дві сюжетні площини: 1) темпоральність групи людей, що збирається для розваг; 2) темпоральність всередині кожної розповіді.
13.	Міжвидова синкретизація	Явище сполучення різних видів мистецтва (музика, кіно, театр, скульптура тощо) в одному літературному творі. Методика інтермедіальності вивчає подібні сполучення: Ж. Делез «Кіно», Ю. Лотман «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики». Напр., заміна традиційних прийомів композиції — принципами кіноматографічного монтажу призводить до трансформацій жанру. Міжвидова синкретизація породила модифікації роману-екфразису, як, власне, й сам цей жанровий різновид.
14.	Принцип «зібрання»	Жанри патерика, ізборника, апостола, мінеї та інші у середньовіччі зародився саме при застосуванні цього принципу. Добре описав Д. Лихачов. Цей принцип відтворений у «Хозарському словнику» М. Павича.
15.	Реконтекстуалізація	Утворення трансформації жанру при його перенесенні на інший культурний ґрунт (рубаї — в українській літературі) чи в іншу епоху з характерними для неї поетичними нормами. Наприклад, «Лексикон інтимних місць» Ю. Андруховича: із контексту універсальної літератури XIX ст. «лексикон» переходить до художньої літератури XXI ст.

Так, при визначенні жанру в умовах суцільної трансформації та модифікації, можна спиратися на поняття засадового жанрового патерну. Він залишається незмінним, незважаючи на ті трансформації, яких зазнає цей жанр у процесі когнітивного моделювання. Патерни провокують появу шаблону жанру, але самі ними не є. Жанрова трансформація залишає слід, що є пам'яттю про неї. Людська пам'ять заснована на принципі патерну. Накопичення слідів інформації, що промайнула, відбулась, здійснилась колись, формують утворення, які й називаються патернами. Патерн закладає принцип смислородження, чим істотно відрізняється від понять «канон», «архетип» або «шаблон». Патерни характерні для латерального (тобто творчого, нестандартного) мислення, оскільки ведуть нас від кліше, від канону — у сферу чистої вигадки. Патерн завжди — тільки тенденція, яку кожен письменник зреалізує по-своєму.

Окремі трансформації не можуть призвести до переродження жанру чи появи нової його модифікації. Тільки у разі глобального нарощування трансформаційних ознак можливе утворення модифікації. Забезпечують же її появу активно нарощувані та різноманітні трансформації, хоча і тоді модифікація народжується не відразу. Самі по собі жанрові трансформації — властивість будь-якого жанру, навіть з усталеним канонам, як то маємо в класицизмі. Трансформації забезпечують коливання жанру, але не обов'язково його переродження на нову модифікацію чи зовсім інший жанр. Наявність трансформацій є швидше свідомством життєспроможності жанру, ніж тенденцією до нових жанрових утворень.

Трансформативні властивості жанру є настільки важливими у наш час, що їм варто надавати більше аналітичного простору. Проте глобальні жанрові трансформації притаманні не лише нашому часу, попередні літературні епохи також відзначалися ними, кількісно та якісно відрізняючись від нинішніх трансформативних властивостей жанру лише антропологічною картиною світу, всередині якої вони виконують когнітивну роль розпізнання / представлення здобутого знання про смисл. Трансформація є першою вказівкою на функціональність жанру, але не свідченням нового жанрового утворення. Трансформація втрачає свій сенс та осмислюється як нове жанрове утворення, якщо спостерігається повторюваність певних трансформацій усередині одного жанру. Варто відзначити, що найбільшу кількість трансформацій представив саме наш час, якщо лишень це не є наслідком аберації віддалення. В будь-якому разі, наведена у таблиці кількість жанрових трансформацій сьогодні повністю вичерпує їх наявність у сучасній літературі.

Переливи трансформації=модифікації ускладнені ще й тим, що повторювані трансформації з часом стають підставою до утворення жанрового канону, а повторювані модифікації — остаточно засвідчують утворення жанру. Щоправда, сучасна література ще не дає зразків повторюваних модифікацій (як, скажімо, класицистична література). Як це можна зауважити, жанрові трансформації представляють внутрішньо зумовлену видозміну жанру, зміни в межах генологічної парадигматики.



Модифікація є значно складнішою формою. Приймаючи можливості всіх видів трансформацій, жанрові модифікації синтезуються у парадигматиці світогляду. Трансформацію можна розглядати як конкретний вияв модифікації. Трансформація — горизонталь видозмін, модифікація — вертикаль. Трансформації не визначають жанр, модифікації визначають. Трансформації мають наскрізний характер, примножуючись з часом, втім, вони переходять із твору у твір, при цьому не змінюючи жанр. Модифікація і є тією зміною, яка утворює неповторну цілісність із суми трансформацій і усталених для цього жанру прийомів. А іноді вся суть модифікації зводиться до декількох прийомів трансформації — і тоді їх розрізнення неможливе, модифікація дорівнює трансформаціям. Звідси часте використання цих термінів як взаємозамінних. Постмодерністська література, яка всі класичні жанри споглядала як ймовірні модифікації, створила велику кількість прецедентів такого накладання. Трансформація — це навичка до креативної перебудови жанру, модифікація — натомість тяжіє до завершення та синтезу цілісності тексту на оновленій основі. Отже, у них різне креативне спрямування. Модифікацію жанру можна побачити тільки при завершенні твору, коли ж трансформації можуть проглядати вже на перших його сторінках.

### Література

1. Абгарян А. Модификация жанровой формы «плача» в византийской и армянской гимнографии [Электронный ресурс] / Арменгун Абгарян. — Режим доступа: [http://raber.asj-oa.am/5252/1/1984-11\(63\).pdf](http://raber.asj-oa.am/5252/1/1984-11(63).pdf).
2. Бабкина Е. С. Формирование жанровой системы в творчестве Бориса Пильняка / Е. С. Бабкина. — Комсомольск-на-Амуре : Изд-во АмГПУ, 2011. — 171 с.
3. Большакова А. Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении / А. Ю. Большакова // Теория литературы : в 4 т. / коллект. автор. ; Акад. наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М. : Изд-во Ин-та мировой литературы им. А. М. Горького, 2003. — Т. III : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / отв. ред. тома Л. И. Сазонова. — С. 99–130.
4. Бурлина Е. Я. О метажанрах, мегажанрах и других жанровых образованиях / Е. Я. Бурлина // Герменевтика литературных жанров. — Ставрополь : Изд-во Ставроп. ун-та, 2007. — С. 293–298.
5. Даниленко І. І. Жанрова модифікація канону молитви в ліриці XVII–XX ст. : автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 / І. І. Даниленко. — К., 2009. — 41 с.
6. Завьялова Е. Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов [Электронный ресурс] : монография. — Астрахань : Астраханский университет, 2006. — 352 с. — Режим доступа: [http://lit.lib.ru/z/zawxjalowa\\_e\\_e/text\\_0020.shtml](http://lit.lib.ru/z/zawxjalowa_e_e/text_0020.shtml).
7. Кириллова Е. Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: на материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны [Электронный ресурс] : автореф. дисс... канд. филол. наук / Е. Л. Кириллова. — М., 2004. — 221 с. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/memuaristika-kak-metazhanr-i-ee-zhanrovyie-modifikatsii-na-materiale-memuarnoi-prozy-russkogo>.
8. Ковальчук Л. В. Биографическая проза. Основные жанровые модификации / Л. В. Ковальчук // Філософські пошуки. — 2004. — № 17/18. — С. 617–623.

9. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Х. Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.
10. Копыстьянская Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе : монография / Н. Копыстьянская. — Львов : Вища школа, 1978. — 256 с.
11. Королькова П. В. Модификация жанра авторской сказки в современной чешской литературе : автореф. дисс... канд. филол. наук / П. В. Королькова. — М., 2011. — 38 с.
12. Кузьмичев И. К. Литературные перекрестки: типология жанров, их историческая судьба / И. К. Кузьмичев. — Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1983. — 206 с.
13. Кушнірова Т. Проблемні питання типології роману в літературознавстві / Тетяна Кушнірова // Наукові виклади. Літературознавство. — 2011. — № 1. — С. 53–57.
14. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы / Н. Л. Лейдерман. — Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1982. — 256 с.
15. Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений / Н. Л. Лейдерман // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. — Свердловск, 1988. — С. 4–17.
16. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. — Т. 2: 1968–1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М. : Академия, 2003. — 688 с.
17. Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. — Екатеринбург : Урал гос. пед. ун-т, 2010. — 904 с.
18. Микуш С. Й. Жанрові модифікації новел Василя Стефаника / С. Й. Микуш // Українське літературознавство : міжвід. республік. зб. / відп. ред. І. І. Дорошенко. — Л., 1990. — Вип. 55. — С. 25–30.
19. Мыреева А. Н. Многонациональный роман 1960–1980-х: типологические аспекты / А. Н. Мыреева. — Новосибирск : Сибирское предприятие РАН, 1997. — 156 с.
20. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. — М. : URRS, 2006. — 352 с.
21. Петрова М. Классические жанровые формы и их художественные модификации в лирике С. А. Есенина [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М. А. Петрова. — М., 2013. — Режим доступа: [lib2.znate.ru/docs/index-322265.html](http://lib2.znate.ru/docs/index-322265.html).
22. Осипова О. И. Жанровая модификация романа М. Кузьмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» / О. И. Осипова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013. — № 4 (22). — С. 134–138.
23. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения / Юлия Подлубнова // Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Пospelовские чтения (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22–23 декабря 2005 г. — Режим доступа: <http://www.litera.ru/slova/podlubnova/meta.html>.
24. Пospelов Г. Н. Типология литературных родов и жанров / Г. Н. Пospelов // Введение в литературоведение : хрестоматия / сост.: П. А. Николаев, Е. Г. Руднева, В. Е. Хализев, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек, Е. А. Цурганова ; под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Высшая школа, 2006. — С. 387–395.
25. Сапожникова Ю. Л. Новые повествования рабов как жанровая модификация исторического романа / Ю. Л. Сапожникова // Армия и общество. — 2011. — № 2. — С. 64–67.
26. Сквозников В. Д. Лирический род литературы / В. Д. Сквозников // Теория литературы. Том 3. Роды и жанры. / гл. ред. Ю. Б. Борев. — М. : ИМЛИ РАН, 2003. — С. 394–420.
27. Спивак Р. С. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров / Р. С. Спивак. — Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1985. — 139 с.

28. Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа: на примере классических образцов жанра в русской литературе XIX века / Н. Д. Тамарченко. — Красноярск : Изд-во Красн. ун-та, 1988. — 195 с.
29. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. — Л. : Наука, 1982. — 183 с.
30. Чернец Л. В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики / Л. В. Чернец. — М. : МГУ, 1982. — 189 с.
31. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Я. Эсалнек. — М. : МГУ, 1985. — 181 с.
32. Эсалнек А. Я. Типология романа / А. Я. Эсалнек. — М. : МГУ, 1991. — 156 с.
33. Cioran E.-M. La fin du roman / E.-M. Cioran // La Nouvelle Revue Francaise. — 1953. — N 12. — P. 1003–1016.
34. Colie Rosalie L. Shakespeare's Living Art / Rosalie L. Colie. — Princeton, Princeton University Press, 1974. — 319 p.
35. Colie R. Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox / Rosalie Colie. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1966. — 360 p.
36. Fowler A. Transformation of Genre / Alastair Fowler // Modern Genre Theory. — Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. — P. 232–249.

**Татьяна Бовсуновская**

**О соотношении жанровой трансформации и модификации:  
несколько методологических наблюдений**

Статья раскрывает проблему различия жанровой модификации и жанровой трансформации с учетом теоретических достижений Нонны Копистянской в этой области изучения жанров.

*Ключевые слова:* жанр, модификация, трансформация, метажанр, типология жанров, типология жанровых трансформаций.

**Tetiana Bovsunivska**

**On the Correlation of Genre Transformation and Genre Modification:  
a Set of Methodological Observations**

The article reveals the problem of interconnection between genre modification and genre transformation with consideration of Nonna Kopistyanska's theoretical achievements in this field of genre studies.

*Key words:* genre, modification, transformation, metagenre, typology of genres, typology of genre transformations.

### «СМІШНА» ЛЮДИНА ФЕДОРА ДОСТОЄВСЬКОГО В ЖАНРОВІЙ ПЕРСПЕКТИВІ ТЕКСТУ

Текст Ф. М. Достоевського «Сон смішної людини» розглядається в жанровому форматі притчі-параболи. Семантичний потенціал «Сну» окреслюється через формально-змістовну цілісність: з визначальною матрицею двійництва як пародійного ключа, а також у потрібному онтологічному векторі «сон — смерть — оновлення». Зокрема, інтертекстуальні конотації фокусуються у вимірах «сакрохронотопу». Тема розкривається у світлі оновленої практики сприйняття літературних текстів, що дозволяє продуктивно модифікувати жанрову оптику.

*Ключові слова:* Ф. М. Достоевський, рецепція, жанровий формат, притча-парабола, інтертекстуальність, телеологія образу, «смішна» людина.

Безсумнівно, «Сон смішної людини» потрібно вважати ключовим для глибокого розуміння життєвого, літературного та духовного досвіду письменника останнього періоду. Цей текст не тільки загострює наше сприйняття подій, пов'язаних з особистою духовною історією митця. Вписуючись у модель будь-якого з останніх творів письменника, він відіграє особливу роль в аспекті поетики жанру. Цілком відображено у тексті «Сну» те, що сказав А. Ковач про роман «Біси»: «Дейна конфронтація Ставрогіна і Тихона розкриває перед нами метапоетику роздвоєння <...> з її основними, характерними для Достоевського рисами. По-перше, чітко позначається „внутрішній“, психологічний і „розумовий“ характер цього явища, по-друге, підкреслюється роль його як каталізатора аксіологічної проблематики, постановки морально-філософських ідей; нарешті, по-третє, розкривається його „техніка“ і прийоми фантастичного, які використав Ф. Достоевський: двійник — як я і не я; коливання між реальним і надприродним (образ диявола); фантастичне як засіб психологічного та художнього реалізму» [12, с. 110–111]. Румунський славіст звертає увагу і на своєрідну архітектонічну практику авторського письма, говорячи про те, що «соціально-психологічний і філософський рівні, фантастичний, в тому числі міфологічний, і культурно-літературний пласти виступають як самостійні, виразно примітні плани твору, незмінно залишаючись, однак, іпостасями центрального літературного мотиву. При цьому поетика роздвоєння передбачає оголення умовності фантастичного на авторському рівні і використання техніки коливання між реальним і уявним на рівні героя» [12, с. 110–111]. Безперечно, це зауваження про поетику «Бісів» цілком справедливе і щодо «Сну смішної людини».

Отже, на особливу увагу заслуговує рецептивний момент інтеракції (за В. Ізером: занурення в глибину тексту), який не тільки поєднує автора і читача в певну комунікативну пару, а й водночас стає найважливішим посередником між ними. Такою ланкою є жанр. Автору з читачем не менш важливо «зустрітись» в жанрі, ніж у належному розумінні певного історичного явища або будь-якої художньої деталі. Саме рецептивні похибки у визначенні жанрової форми найчастіше закінчуються повним відчуженням від тексту,

перекривають сприйняття його вузлових ідей. Проблема прочитань жанру надихає сучасних генологів на пошуки нових методологічних платформ (з таких найсуттєвішими можна вважати конструктивну концепцію «жанрової спіралі» Н. Копистянської [13] та спостереження Ж.-М. Шеффера про «множинність жанрової логіки» [21]).

Особлива роль у прочитанні тексту надається поняттю «горизонт очікування» — термінологічна синтагма К. Мангейма, яку широко використовувала школа рецептивної естетики Г.-Р. Яусса і В. Ізера, вкладаючи сюди насамперед ідею обов'язкового з'ясування відмінностей між досвідом самого автора і власним досвідом наступних поколінь його читачів. Цим і визначаються будь-які «розповідні стратегії», що виникають індивідуально і, «генеруючи значення тексту» [22, с. 5], по-різному інтерпретуються кожною новою рецепцією.

У сенсі сказаного розглянемо притчу Ф. Достоевського «Сон смішної людини», вміщену у квітневому випуску «Щоденника письменника» за 1877 р. [6]. За твердженням В. Туніманова, її «не помітила» і «не прокоментувала» сучасна Достоевському критика, крім «одного незначного відгуку» [6, с. 406]. Цей текст уже багаторазово інтерпретований у різних аспектах, однак сказано чимало правильного і чимало суперечливого. Особливим моментом варто вважати той факт, що семантичний потенціал «Сну» виходить далеко за межі можливостей суто літературної рецепції, він розглянутий навіть суїцидологами. Так, учений-психіатр В. Єфремов, знайшовши певну аналогію між думками Сенеки, висловленими у «Моральних листах до Луцілія», і міркуваннями героя Ф. Достоевського, авторитетно наполягає на такому висновку: «Не викликає сумнівів (принаймні, у мене особисто), що описані у давньоримського філософа і Достоевського переживання про те, що все стало „все одно“, а життя здається вже „не потрібним“, носять екзистенційний, а не клінічний характер і не мають жодного стосунку до психіатрії. Це передовсім духовна криза, а не душевна хвороба» [7, с. 371]. Ця діагностика повинна бути вагомою і для визначення допустимого контуру нашого рецептивного горизонту.

Закономірно, що цей текст Достоевського дістав оцінку видатного письменника-богослова прп. Іустина (Поповича), автора двох окремих досліджень про класика, написаних ще на початку 30-х рр. минулого століття [9, с. 202–205]. Випадок зі «Сну» богослов переніс на самого автора: «Достоевський, озлоблений бунтівник і запеклий богоборець, прийняв світ, знайшов у ньому сенс і вічну цінність, і, таким чином, досяг вищої повноти життя. Всі дикі атеїстичні сумніви, всі спустошуючі анархічні прагнення, всі самогубні настрої духу, все це відступило і завершило своє існування. <...> Колись найзневіреніший зі зневіренних сповнив свою неспокійну душу божественною гармонією, небаченою красою, неминущою істиною, всеперемагаючою любов'ю» [9, с. 204]. Ці слова знову ж таки вказують на те, що текст може сприйматися як наповнена першорядним християнським змістом притча, а це виводить нашу увагу за межі реалістичного письма.

За винятком характеристики М. Бахтіна, який першим, як відомо, підкреслив, що саме Достоевський творить «принципово нову форму художнього

бачення людини» [2, с. 97], і відніс цей текст до яскравих зразків меніпсії [2, с. 252–263], «Сон смішної людини» надалі майже не розглядався зумисне в аспекті своєї жанрової природи, хоча з цього мала б починатися будь-яка рецептивна стратегія. Після розгорнутого аналізу М. Бахтіна зазначений фрагмент «Щоденника письменника» літературознавці коментували в цьому аспекті вкрай умовно. Найчастіше, крім М. Бахтіна, переважно покликаються на роботи М. Пруцкова, В. Белопольського, Т. Касаткіної, І. Ахундової [7, с. 369]. Проте, окреслюючи контури достоєвськознавства, сформовані на кінець ХХ ст., С. Жожикашвілі не випадково цитував як «загальне місце» репліку Ю. Карякіна про те, що «„Критики і літературознавці” прогледіли „Сон смішної людини”» [8].

Питання про жанрову природу «Сну смішної людини» продовжує бути для літературознавчої рецепції значним випробуванням. Тут ніби автоматично з'являється спокуса віднести ключовий фрагмент тексту (образ безгрішного суспільства) до утопії і тим самим спростити все донезмоги. Щодо так званих літературознавчих «загальних місць» на кшталт «„Сон смішної людини” розглядається як вираження суспільного ідеалу автора» [8] іронія С. Жожикашвілі, безперечно, правомірна. Наприклад, у статті В. Сердюченка образ щасливого суспільства, який створив Достоєвський, зіставляється з відомим розділом «Четвертий сон Віри Павлівни» з роману М. Чернишевського «Що робити?», обидва приклади називаються «двома найвагомішими в російському ХІХ столітті художньо-літературними утопіями», де виражені «уявлення про остаточний і завершений людський абсолют, про людство „після історії”» [18]. Але це лише на перший погляд.

Найбільш значущу роботу над текстом свого часу провів В. Туніманов, складаючи коментар і примітки до «Сну» для академічного видання творів Ф. Достоєвського у тридцяти томах [6, с. 396–408]. Він докладно розглянув суміщення тексту Достоєвського з «фантастичним» наповненням і, спираючись на значні літературознавчі розвідки, вказав на його безпосередні зіткнення, ремінісценції, запозичення та аналогії з практикою письма О. Пушкіна («Пікова дама»), М. Гоголя («Записки божевільного»), Е. Т. А. Гофмана («Життєва філософія Кота Мурра»), Е. По («Месмеричне одкровення», «Повість скелястих гір», «Чорний кіт»), Ш. Нодье («Жан Сбогар») і, безумовно, М. де Сервантеса («Дон Кіхот»). У схоліях також було сказано про велике значення філософських міркувань М. Страхова (стаття «Жителі планети», вміщена у книгу «Світ як ціле») (див. про це [6, с. 400]) і про глибоке враження, справлене на Достоєвського містичними фантазіями Е. Сведенборга (книга «Про небеса, про світ духів і про пекло») [6, с. 401–402]. Підкреслювалося і те, що «ідеал „смішної людини” близький до основного завіту „нового християнства” Сен-Сімона» [6, с. 406].

Нарешті, мотив самогубства, який використав Ф. Достоєвський у «Сні», коментатор академічного тому вписав у контекст усієї творчості автора. Як висновок тут звучить таке: «Універсальність сну („перекази всього людства”) дозволяє до літературних та ідейних джерел оповідання зарахувати майже всю стару і нову європейську літературу. З більшою визначеністю можна, однак, говорити про один літературний твір як справжнє літературне „джерело” —

„Дон Кіхота” Сервантеса» [6, с. 403–404]. Таким чином, аналізуючи «Сон смішної людини» переважно в контексті заломлення своєрідного «поля ідей», навіть академічний коментар, по суті, залишив обіч проблему його жанрової природи. І навіть сьогодні, розмірковуючи про функцію сновидіння безпосередньо у письменницькій манері Достоевського у порівнянні зі Сервантесом, К. Степанян знаходить приклади з багатьох текстів автора, окрім «Сну». Хоча ціла низка слухних спостережень науковця в аспекті нашої теми привертає до себе увагу. Приміром: «Сон — це також своєрідне перетворення реальності <...> під впливом доброго і темного начал, що борються у підсвідомості». Або: «Сни як і ява стали породженням ілюзій людини, своєрідною виставою, що твориться спільно серцем, свідомістю та підсвідомістю» [19, с. 245].

У світлі оновленої практики сприйняття літературних текстів це непросте питання необхідно розглянути заново, оскільки вже існують спроби переформатування реальних контурів жанрової специфіки «Сну», наприклад, віднесення його до зразків міфотворчості історії [5]. В останньому стверджується, що Достоевський «цілком відходить від історії, він не історичний, а міфологічний» [5, с. 52]. Ця звучна ентимема О. Донських досить умовна. У вказаному значенні жанровий формат, що застосовував класик, дуже точно коментує А. Ковач [12, с. 42–45]. Заперечуючи прямий зв'язок між дійсністю і жанром, дослідник зазначив, що «виняткове, фантастичне — як і буденне чи банальне — може віртуально отримати художню цінність, але вона не є їхньою іманентною властивістю; вирішальними залишаються ціннісні критерії художності» [12, с. 45].

Жанрова ідентифікація будь-якої художньої цілісності набуває практичного сенсу, передусім, саме для сприймаючої свідомості. І, власне, якщо дослідник перебуває в полоні своєї ідеї, в цій площині виникає більшість всляких літературознавчих міфів та казусів. Тут варто звернути увагу на вищезгадану тезу про принципову «позаісторичність» письменника. Вона не просто суперечлива, вона є очевидною оманною. Про Ф. Достоевського стверджують: «У його романах історія відсутня у *принципі* (авторське накреслення! — О. Ч.). Він не тільки не згадує про історичні події, але й не цікавиться ними. Його увага завжди спрямована на людину. Людину взагалі. Людину поза історією. А це і є міфологія» [5, с. 51]. Цим пояснюється і сумнівність представленої дослідницької пропозиції щодо жанрового прочитання «Сну». Насправді, ставлення російського класика до історичного часу було більш ніж активним, у чому може переконатися як поглиблений текстологічний аналіз його романів, так і широке листування часу їх написання, а також і публіцистика «Щоденника письменника», в контексті якої розміщується «Сон смішної людини» [17]. Заперечувати в романах класика історичне тло — означає прочитати Ф. Достоевського у викривленому рецептивному форматі.

Специфічна точність світобачення Достоевського підкреслювалася неодноразово. Приміром, Н. Копистянська акцентувала його «певну топографічну точність і навіть прототипи простору» [14, с. 88]. Багато разів йшлося й про історичне чуття Достоевського. Так, колись П. Палієвський окремо наголошував на здатності Ф. Достоевського видобувати з фактів особливі художні

можливості, вбачаючи «їх художню перспективність вже в тому, „що вони є фактами” — якимось особливим писанням, почасти фантастичним, наступом художнього сенсу зсередини самого матеріалу» [17, с. 132]. У цьому аспекті тексти не зображують історію, оскільки буквально занурені в неї. Все, що там відбувається — відбувається не «десь там», а саме в Росії або будь-якому з Європейських місць відповідного часу.

Оскільки сформована ситуація в жанрових трактуваннях «Сну» потребує сучасних уточнень, скористаємося цікавими пропозиціями І. Набитовича, пов'язаними з його роздумами про так званий біблійний глокалізм [16]. Автор звертає увагу на ті пронизуючі певний культурний матеріал якості, що сприяють його стійкій і тривалій життєдіяльності. Це відзначається щодо фронтального впливу на культуру священних книг, що, по суті й означає «глокалізм». Виходячи із розуміння Біблії як «багатопланового і багатоаспектного сакрохронотопу» [16, с. 73], вчений пропонує нам новий термін, аргументуючи його корисність недостатньою повнотою охоплення всієї літературної історії за допомогою тільки таких інтерпретативних вимірів, як літературна традиція (компаративний вимір), типологія чи інтертекст. Важливе значення в концептуалізації запропонованої ідеї «біблійного глокалізму» надається канону, завдяки якому «відбувається звуження попередньої традиції», очищеної від усього другорядного і малозначущого [16, с. 75]. І, звичайно, особливо виокремлюється така концептуальна складова, як поняття «великого часу» і «великого діалогу» або ж «діалогу у великому часі», які ввів М. Бахтін [16, с. 78].

Зокрема, біблійний глокалізм І. Набитович трактує як явище парадоксальне, що одночасно містить в собі як широту аналітичної перспективи, так і «біблійне ядро-зерно» («елемент-інтерпретант», тобто запозичений з Біблії як цілісного макроінтерпретанта образ, мотив, сюжет, алюзія тощо). За рахунок цього можуть виникати і «нові художні смисли, їхня трансформація та розвиток на різних типологічних рівнях — генологічному (жанровому), морфологічному, тематологічному, стильовому, поетикальному» [16, с. 75–76]. Висновок дослідника про те, що біблійний глокалізм стереоскопічно розширює «перспективи дослідження обернено-діахронічної „траєкторії мистецького руху” окремих образів, мотивів, цілих текстових масивів та бачення літературного процесу в різних культурних епохах» [16, с. 79] вельми імпонує як методологічно плідний. Оскільки там, де мова йде про явну чи приховану присутність Біблії, нам запропоновано в будь-якому випадку мати на увазі всю складність траєкторії від задуму до втілення, а також від втілення до рецептивної реалізації (включаючи і критичні інтерпретації).

Щодо аналізованого тексту Достоєвського ми маємо справу саме з такою творчою ситуацією, позаяк присутність Біблії можна відзначати абсолютно на всіх рівнях «Сну» як цілісної структури, як би наполегливо нас не закликали відгородитися від цього фону в бік якоїсь «загальності», або навіть, як це запропонував Жак Катто, цілковитої відчуженості від «християнського елемента», оскільки, на думку цього дослідника, перед нами всього лише



«язичницька мрія про щастя і людську любов без Бога, це ворота вічності, які розчиняє художник для своїх героїв» (цит. за: [12, с. 198–199]).

Щодо «Сну смішної людини», де наявна насправді безліч почерпнутих з Біблії сюжетно-образних та ідейних елементів, наукове середовище, як і раніше, залишається вірним тенденції якимось чином тематично «розплітати» цей міцний сплав ідей і форм на окремі частковості. Відзначаючи, як правило, всю складність дослідницького завдання, відстежують, наприклад, художню функціональність теми сновидіння і, більше того, з посиланням на юнгівський архетип зводять цю тему чи не в статус своєрідного імітатора жанрової форми [3]. В іншому місці автор, скориставшись приводом поміркувати передусім про комунікативні стратегії цього тексту (щоправда, випустивши з уваги такий важливий бахтінський критерій, як «діалог у великому часі»), не може не підкреслити, що «герой оповідання, він же — автор-оповідач, розмірковує на глобальні морально-етичні теми, звертаючись ніби до всього людства і надаючи своїй *сповіді* (*курсив мій*. — О. Ч.) характер морального повчання» [15, с. 49]. Прикладів такого роду «звужень» може бути значно більше, і кожен із них у своєму тематичному векторі по-своєму розмикає окреслену текстом Достоевського лінію «горизонту очікування».

Мабуть, найбільш уважно, з наголосом на «дивовижності у жанровому відношенні», генологічну природу «Сну смішної людини» (у зв'язці з «Кроткою») свого часу, хоча і не надто розгорнуто, відзначила Н. Кирдань [10, с. 55]. Підхопивши ідеї С. Мацкевича (про «космічну висоту») і Р. Клейман (про «мотиви світобудови») як визначальні для розуміння творчості Достоевського, автор говорить про те, що «світобудова входить у творчість Достоевського не як мотив, а як органічно присутнє в кожному моменті письменницького мислення і творчого вираження Буття, що і визначає своєрідність жанрів письменника» [10, с. 56]. Навіть і те, що називається «романами Достоевського», Н. Кирдань переводить в ряд «особливого жанрового явища» саме в порівнянні з «фантастичними оповіданнями» письменника, які справедливо інтерпретуються як «особливий поетичний ряд» [10, с. 56].

Нарешті, звернемося і до такого важливого сучасного вектору, як проблема сприйняття текстів Достоевського. У 80-ті рр. минулого століття окремі тексти російського класика стали вивчатися прихильниками теорії реценції. Одна з перших праць такого плану містила цілком по-іншому, ніж раніше, сформульоване завдання, позначене як вивчення «методу впливу на читача» у романі Ф. Достоевського «Брати Карамазови» [23]. Її автор, Ф. Ваннер, стверджував, що роль читача усвідомлено враховував Достоевський як найважливіший елемент функціональної структури цього тексту — на що вказують множинні «відкриті елементи» (замовчування, недомовленості), які породжують той тип розповіді, де діє цілий комплекс взаємин: між оповідачем і публікою, оповідачем і автором, оповідачем і дійсністю. Дослідник найменував подібну стратегію тексту «грою Достоевського з читачем», тому що автор постійно «переналаштовує читача» своїми підказками, проблемами, судженнями, різноманітністю композиційно-архітектонічних елементів тощо. Називаючи,

зокрема, суперечку читача з текстом «Братів Карамазових» і, з огляду на це, передбачувану різноманітність можливих інтерпретаційних версій іманентними властивостями роману, Ваннер вказує на свідомо «неповну, розбалансовану ідентичність» самого Достоєвського як «автора» і «фіктивного оповідача» [23, с. 80–83]. Ці спостереження справедливо можна також поширити на більшість інших текстів письменника, в тому числі, безумовно, і на «Сон смішної людини», де ця різноманітність можливих інтерпретаційних версій виявляє себе в наявності очевидних розбіжностей літературознавчих трактувань. Безумовно, ніхто не може відібрати в читача право на інтерпретацію, але краще все ж триматися ближче до правди самого тексту, що відповідає його істинній жанровій природі, ніж дотримуватися логіки звичних умоглядних схем.

Проте, якщо прийняти, що в жанровому аспекті читач має справу з притчею-параболою, тоді різноманіття трактувань і не повинно нас дивувати, оскільки саме воно стає жанровою умовою рецепції. Семантичний формат притчі-параболи (її значення) передбачає наявність якогось містичного кола — тобто того, що виводить читача за межі засвоєного тексту, в зону «особливої напруги» — рецептивної інтерпретації його прихованого змісту. І, безумовно, тут потрібно звернутися насамперед до найдавніших тлумачень притчевого жанру — біблійних. Варто пам'ятати про численні старозавітні й новозавітні підказки щодо складності сприйняття притч (наприклад, моління з Псалтиря — Псалом Давида 48.5: «прихили в притчу вухо мое...»). Особливе значення має для нас той євангельський епізод, де Христос, який завжди Сам повчав притчами (бо через них відкриваються, як Він каже своїм апостолам, «таємниці Царства Небесного» [Мт. 13:11]), дає за приклад притчу про Сіяча [Мт. 13, 3–8, 18–23]. Пояснюючи своїм учням, чому Він не говорить своїм слухачам нічого прямо, Спаситель підкреслює, що зерно (слово) не завжди здатне дати врожай, і якщо навіть воно падає на добрий ґрунт, то врожай все одно буде отриманий різний; «так що інший приносить плід у стократ, другий у шістьдесят, а той у тридцять» [Мт. 13:23]. У притчі для реципієнта головна жанрова умова полягає в тому, щоб пам'ятати, що справжній сенс тут потрібно шукати не стільки в самому тексті, скільки в тому прихованому значенні, що стоїть за ним, яке рецептивна свідомість відтворює самостійно.

Розглянемо, що змінюється в нашому кінцевому сприйнятті «Сну смішної людини», якщо ми будемо прочитувати його не як певну специфічну версію реалістичного письма, ферментовану утопічною заставкою, а саме як виразний зразок притчі-параболи (у загальних рисах питання, пов'язані зі специфікою обох компонентів цієї форми, подав Ю. Клим'юк [11]). Як притча — зазначена форма насамперед здатна функціонувати поза тісними рамками якогось певного літературного методу, як парабола — вона має містити ідею перетвореного повернення до початку. «Сон смішної людини» дуже яскраво відповідає цим двом жанровим умовам. Параболічна двоскладність постає не тільки провідним композиційним принципом архітектоники цього тексту, а й також домінантою всіх інших його вимірів, його головним рецептивним ключем. Так, образом нещасної дівчинки рухається весь нарративний контрапункт — від початку і до

останньої фрази («А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» [6, с. 119]); світобудова відображається в параметрах двох зірок (наше Сонце-1 і Сонце-2), буття суспільне — в образах земного Раю (утопія) і земного пекла (дистопія), буття людське — в параметрах двох конотацій (Я і Вони) і двох станів (реальність — сон — пробудження до реальності) і т. д. По суті, добро і зло, серце і розум, віра і безвір'я, нормальне і ненормальне виявляються тут версіями однієї і тієї ж послідовно розкритої ідейної антиномії. Таким чином, на всіх рівнях стилю тут напружено вібрує відома поліфонія Достоевського, хоча з цього зовсім не випливає, що перед нами зразок реалізму.

Тут парабола породжує і своєрідну симетричну конструкцію оповідання, що складається з п'яти невеликих частин. Насамперед привертає увагу те, що саме третя, центральна з таких частин, як умовне осердя всієї симетричної композиції, описує стан між двома крайніми полюсами: від найстрашнішого з гріхів (самогубство героя) до зображення суспільства абсолютної безгрішності. Однак було б помилкою прийняти цей момент за «оптичний фокус» всього оповідання, тому що цей центральний фрагмент має свій, ще більш стилістичний «центр», яким виступає якась роздвоєна істота: власне сама «смійна людина», у супроводі «якоїсь темної і невідомої істоти» — чи то своєї тіні, чи то ангела-хранителя, чи то демона, що перетинає позамежжя. Саме цей «другий» є найважливішою загадкою тексту, тим самим «розвінчувальним двійником» (за термінологією М. Бахтіна) смійної людини, на якому потрібно зупинити увагу насамперед. Суголосною є думка Н. Копистянської, яка виважує стильову домінанту Достоевського як «розщеплення я». Дослідниця пише: «Якщо скористатися з думок М. Бахтіна, висловлених про Ф. Достоевського, вирізьблюється вже „не індивідуальна свідомість, а діалогічне спілкування між свідомостями”». Вона інтерпретує манеру Достоевського як «діалогічний підхід людини до себе, вона зриває з себе маски, шукає своє справжнє обличчя, якого, як єдиного, виявляється, і не має» [13, с. 163].

Цей «другий» образ дає змогу розглянути практично все ще не вирішене питання про героя: що таке в цій параболічній притчі «смійна людина»? С. Аверинцев, надаючи особливій уваги особливостям притчового персонажа, підкреслював, що дійові особи в притчі «як правило, не мають не тільки зовнішніх рис, а й «характеру» в сенсі замкнутої комбінації душевних властивостей: вони постають перед нами не як об'єкти художнього спостереження, але як суб'єкти етичного вибору» [1, с. 362]. Однак, таке абсолютно неможливо сказати про героя Ф. Достоевського.

Отже, загалом, ключовим моментом у сприйнятті цього тексту може бути зауваження М. Бахтіна про «пародіюючих двійників» Достоевського, породжених карнавальною традицією («Пародіювання — це створення розвінчуючого двійника, це той же „світ навиворіт”» [2, с. 216]). М. Бахтін був переконаний і наполегливо підкреслював, що «майже кожен з провідних героїв романів має по кілька двійників, які по-різному його пародіюють; для Раскольников — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогіна — Петро Верховенський, Шатов, Кирилов, для Івана Карамазова — Смердяков, чорт, Ракітін».

Не можна пропустити і такий наполегливий акцент вченого: «У кожному з них (тобто із двійників) герой помирає (тобто заперечується), щоб оновитися (тобто очиститися і піднятися над самим собою)» [2, с. 216]. Це зауваження безпосередньо зіставляється зі «Сном смішної людини», де дихотомія виявляє себе не тільки на рівні персоносфери або на рівні ритміко-композиційних елементів (як показали розрахунки М. Гіршмана [4]), що структурують практично симетричну композицію (що само собою вже виступає певною жанровою ознакою), а й на всіх інших. Залишається лише повторити бездоганно справедливе узагальнення А. Ковача: «Спектр гармонії / дисгармонії і сам концепт художності незмірно розширюють межі поезики Достоєвського» [12, с. 45].

У Ф. Достоєвського Смішна людина пародіює сама себе: «темна і неприємна істота», яка його супроводжує уві сні, і є він сам. Чи смішна ця «смішна людина», чи, як старовинна приказка каже, «деякий сміх плачем озивається»? Від початку і до кінця оповідання (ці композиційні елементи збігаються в параболі) герой залишається безвихідно стороннім, повністю чужим всьому світу, на його думку — самотнім володарем істини, і цим визначається його сутність. Головна формула його світовідчуття висвічується в зачині-речитативі — дев'ятикратному повторенні антиномії «я» і узагальнені «вони», що відкриває текст. Ніщо інше, як ця явна відчуженість від людей, образа на те, що не тільки в їхніх очах, а й для себе він не інакше як «смішний», віддає героя притчі у владу неприборканої гордості. Дуже важливо відзначити, що в наративі оповідача ці дві якості — «смішний» і «гордий» — так злилися, що для читача залишається не зовсім зрозумілим, яка саме з них визначається, зрештою, як «жахлива якість». Цей фрагмент тексту спричиняє почуття сугестивної неясності.

Ймовірно, варто визнати, що для Достоєвського об'єктом спостереження стає насамперед буття свідомості, а не життєві події цього персонажа — про них майже нічого не говориться, за винятком згадки про університетське навчання в минулому, про зустріч з приятелями, про комірчину на п'ятому поверсі прибуткового дому, де він мешкає, і, врешті, про знаменну зустріч із нещасною дівчинкою. Всі ці пункти досить продуктивні для творчого сприйняття: філістери Стрюцькі, сусіди — п'яна компанія і нещасна вдова з дітьми («всю ніч трусяться від страху і хрестяться»), нарешті, лихо з мамою самої дівчинки — за всім цим сховані можливості активного рецептивного розгалуження сюжетики.

Однак лише життя свідомості «смішної людини» стає основною рушійною силою всієї розповіді. Тут глузд стає головною фігурою рефлексії, він виражається болісно, до знемоги й апатії варійованими на різні лади питаннями про реальність і сенс існування людини, суспільства і Всесвіту загалом. Достоєвський геніально відтворює, як думка героя фатально занурюється в нескінченне ніщо (синтагма «все одно», неодноразово накреслена авторським курсивом, чотирнадцять разів на всі лади варіюється в I і II частинах тексту): «...в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде все равно. <...> Я вдруг почувствовал, что мне все равно было бы,

существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что ничего при мне не было. <...> И добро бы я разрешил все вопросы: о, ни одного не разрешил, а сколько их было? Но мне стало все равно, и вопросы все удалились» [6, с. 105].

При всьому тому, вуличний епізод з нещасною дитиною, яка безнадійно волала про допомогу до цього злочасного «пана», вже дозрілого для самогубства, раптом відроджує в ньому здатність мислити і викликає абсолютно «нові питання, що тіснилися одне за іншим» [6, с. 108]. У свідомості людини, яка потонула в «зручному кріслі, старому-престарому, але зате вольтерівському» [6, с. 106] (як підкреслюється), перед свічкою і підготованим пістолетом, знову на терезах «все одно» і «ніщо»: «Ясним представлялось, що жизнь и мир теперь как бы от меня зависят. Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упряднится...» [6, с. 108].

Надривною нотою цієї непомірно жахливої самотності звучить філософська гнома: «может быть, весь этот мир и все эти люди — я-то сам один и есть» [6, с. 108]. Отже, звівши буття до власної персони, герой, який сам себе понівечив, непримітним чином виявляється на самій вершині гордині, чим і пояснюються наступні події розповіді.

Неможливо випустити з уваги й ту обставину, що тут зовсім по-особливому, дещо парадоксально відтворюється мотив смерті — точніше, у когнітивному сенсі тема тут присутня «латентно», як тло або, точніше, просто як поріг: смерть подається, передусім, як стан (опис перебування в могилі персонажа, який застрелився) або якась попередня подія — для письменника важливішим є те, що відбувається після. Так, незнана подія, що трапилася з мамою дівчинки (це, можливо, її смерть), тут подається лише як причина жаху дитини.

Перехід у вічність у «Сні смішної людини» зображено у двох контрастно розгорнутих версіях: як страхітливий наслідок самогубства або, навпаки, як щасливе завершення безгрішного життя. За цим порогом і відбувається головна подія тексту — самооцінка героя. У своєму сні особисто він чинить свій найстрашніший злочин («жахлива правда») — розбещує суспільство безгрішних людей. «Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, было вовсе не сон. Ибо тут случилось нечто такое, нечто до такого ужаса истинное, что это не могло бы пригрезиться во сне. Пусть сон мой породило сердце мое, но разве одно сердце мое в силах было породить ту ужасную правду, которая потом случилась со мной? Как бы мог я ее один выдумать или пригрозить сердцем? Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды! О, судите сами: я до сих пор скрывал, но теперь доскажу и эту правду. Дело в том, что я... развратил их всех!» [6, с. 115]. Причому, він спокусив не одну Єву, як Сатана (!), а всіх разом. У цьому світлі виникає і страшна думка — а чи не мовиться

у Достоєвського про покаєння самого Сатани, який спочатку привласнив собі всю чисту любов і потім возлюбив саме занепалих людей, людей в їх гріховному стані? На питання про те, що є любов у такому випадку, відповідає сам герой: «На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. Я хочу мучения, чтоб любить» [6, с. 111–112]. Але саме він приходиться і до протилежного бажання: «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» [6, с. 118]. Таким чином, якщо ми уважно поставимося до того, що розповів письменник цією притчею, рецептивна версія про смішну людину-Сатану може виступити найбільш вірогідною.

У цій притчі закладений глибокий телеологічний сенс, оскільки йдеться про «рух свідомості до майбутнього» (за Полем Рікером). Можна вважати, що центральним стрижнем всього «Сну» стає насамперед філософсько-телеологічна практика самого автора в його роздумах про людську природу, уражену гріхом. Отже, хто повинен бути прочитаний в образі Смішної людини? Думається, притча говорить про кожну людину, що прийшла у світ, тому що сам образ Смішної людини може інтерпретуватися парадигмою будь-якої людини.

### Література

1. Аверинцев С. Собрание сочинений. София — Логос. Словарь / С. Аверинцев ; под ред. Н. П. Авернищевой и К. Б. Сигова. — К. : Дух і Літера, 2006. — 912 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского ; изд. 3-е / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1972. — 470 с.
3. Волик Е. Ф. Художественная рефлексия сновидения: «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского / Е. Ф. Волик // Литературоведческий сборник. — Донецк : ДонНУ, 2004. — Вып. 20. — С. 60–70.
4. Гиришман М. М. Трагическое совмещение противоположностей («Кроткая», «Сон смешного человека» Достоевского) / М. М. Гиришман // Литературное произведение: Теория художественной целостности. — 2-е изд., доп. — М. : Языки славянских культур, 2007. — С. 329–336.
5. Донских О. А. Странный рай Достоевского (по мотивам «Сна смешного человека») / О. А. Донских // Критика и семиотика. — 2006. — Вып. 9. — С. 51–77.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. — Л. : Наука, 1983. — Т. 25. — 470 с.
7. Ефремов В. С. Самоубийство в художественном мире Достоевского / В. С. Ефремов. — СПб. : Диалект, 2008. — 584 с.
8. Жожикашвили С. Заметки о современном достоевковедении / С. Жожикашвили [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. — 1997. — № 4. — С. 126–161. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gog.html>.
9. Иустин (Попович) прп. Достоевский о Европе и славянстве / прп. Иустин (Попович) ; [пер. с серб. Л. Н. Даниленко]. — СПб. : Адмиралтейство, 1998. — 271 с.
10. Кирдань Н. В. Своеобразие хронотопа рассказов Ф. М. Достоевского «Кроткая» и «Сон смешного человека» / Н. В. Кирдань // Вопросы русской литературы : Республик. межвед. науч. сб. — Львов : Вища школа, 1982. — Вып. 2 (40). — С. 55–59.
11. Клим'юк Ю. Притча / Ю. Клим'юк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — С. 444–447.
12. Ковач А. Поэтика Достоевского / А. Ковач ; [пер. с рум. Е. Логиновской]. — М. : Водолей Publishers, 2008. — 352 с.

13. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Х. Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.
14. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Н. Х. Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.
15. Короткова О. В. Смешной человек в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского: коммуникативные стратегии в публицистике / О. В. Короткова // Филологические науки. — 2001. — № 3. — С. 47–55.
16. Набитович І. Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє / І. Набитович // Поетика містичного : [колект. моногр.] / урядк. О. Червінської. — Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. — С. 59–79.
17. Палиевский П. В. Литература и теория / П. В. Палиевский. — М. : Сов. Россия, 1979. — 288 с.
18. Сердюченко В. Футурология Достоевского и Чернышевского [Электронный ресурс] / В. Сердюченко // Вопросы литературы. — 2001. — № 3. — С. 66–84. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/3/serd.html>.
19. Степанян К. Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени / К. Степанян. — М. : Языки славянской культуры, 2013. — 368 с. — (Studia philologica).
20. Червинская О. Писатель как историограф: сербский вопрос и личность генерала М. Г. Черняева в рецепции Ф. М. Достоевского (непрочитанная страница «Дневника писателя») / О. Червинская // Исторична панорама : зб. наук. ст. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. — Вип. 10. — С. 41–66.
21. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер ; [пер. с фр.]. — М. : Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.
22. Iser W. Die Appellstruktur der Texte / W. Iser. — Konstanz : Universitätsverlag, 1970. — 38 S.
23. Wanner F. Leserlenkung, Ästhetik und Sinn in Dostoevskij's Roman Die Bruder Karamazov / F. Wanner. — München : Sagner, 1988. — 273 S.

#### Ольга Червинская

##### «Смешной» человек Ф. М. Достоевского в жанровой перспективе текста

Текст Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» рассматривается в жанровом формате притчи-параболы. Семантический потенциал «Сна» очерчивается через формально-содержательную целостность: с матрицей двойничества как пародийного ключа, а также в тройном онтологическом векторе «сон — смерть — возрождение». В частности, интертекстуальные коннотации фокусируются в измерениях «сакрохронотопа». Тема раскрывается в свете обновленной практики восприятия литературных текстов, позволяющей продуктивно модифицировать жанровую оптику.

*Ключевые слова:* Ф. М. Достоевский, рецепция, жанровый формат, притча-парабола, интертекстуальность, телеология образа, «смешной» человек.

#### Olha Chervinska

##### «Ridiculous» Man by F. M. Dostoyevski in the Generic Perspective of the Text

Text by F.M. Dostoyevsky «The Dream of a Ridiculous Man» is analysed in the generic format of parabolic parable. The semantic potential of the «Dream» is defined through integrity of form and content: with the determining matrix of duality as a parody key, as well as in the triple ontological vector «dream — death — renewal». In particular, intertextual connotations are focused within dimensions of the «sacred chronotope». The theme is developed in the light of the new practice of literary texts perception which allows to modify the generic optics productively.

*Key words:* F. M. Dostoyevsky, reception, generic format, parabolic parable, intertextuality, image teleology, «ridiculous» man.

## ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВИХ ПОШУКІВ СЕРБЬСЬКИХ ПОСТМОДЕРНІСТІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Особливості жанрових пошуків сербських прозаїків-постмодерністів початку ХХІ століття розглядаються в контексті жанрових експериментів представників попередніх етапів розвитку постмодерністської моделі — протопостмодернізму та «високого постмодернізму». На прикладі творчості визначних репрезентантів сербського постмодернізму Мілорада Павича та Сави Дам'янова представлено такі особливості постпостмодерністської жанрової політики, як реактуалізація традиційних та створення *ad hoc* жанрів, інтержанрові й трансжанрові експерименти. Повернення до концепції жанрово маркованого твору не означає повернення до традиційних жанрових координат і є одним із векторів поетикальних пошуків прозаїків-постмодерністів початку ХХІ століття.

*Ключові слова:* постмодернізм, постпостмодернізм, жанр, роман, інтержанровість, трансжанровість, *ad hoc* жанр, сербська література.

Початок ХХІ століття характеризується настанням нового етапу постмодерної доби, який позначений у культурі зміною домінантної парадигми: на зміну постмодернізму приходить постпостмодернізм. До вже відомих літературних формул попередніх, поетикально споріднених епох додаються нові елементи — ознаки нового часу, які уможливають оновлення форми й інших складових поетики. На розвиток літератури кінця ХХ — початку ХХІ століття вплинули віртуалізація дійсності, створення симулякрів та їхнє функціонування. На початку ХХІ сторіччя завершився нетривалий період співіснування та взаємовпливів гіпертекстів та гіпертекстуальної літератури й відбулося розмежування мережевої літератури та літератури з гіпертекстуальними ознаками. Вектором можливого постпостмодерністського розвитку російська дослідниця Надежда Маньковська вважає також транссентименталізм, характерними рисами якого називає «нову щирість й автентичність, новий гуманізм, новий утопізм, синтез ліризму та цитатності („вторинна первинність”), реконструкції та конструювання, поєднання інтересу до минулого з відкритістю до майбутнього <...>, деідеологізоване ставлення до культурної спадщини <...>, „м'які” естетичні цінності» [8, с. 326–327].

Нову фазу в мистецтві постмодерної доби російський теоретик літератури і культуролог Михаїл Епштейн називає новим сентименталізмом, звертаючи увагу на факт, що епоха цитатності відійшла в минуле, а прийшов час, який вимагає повернення до категорій щирості, істини, патетичності, оригінальності, навіть ідейності й утопічності [5]. Стилістично-поетикальні риси творчості прихильників цієї тенденції свідчать про радикальний відхід від постмодерністського розуміння функцій і цінності мистецтва в бік міметичної репрезентації. «Велике повернення» до категорій, які постмодернізм цінував менш високо, аніж іронію та олександризм, супроводжується поверненням до класичних жанрових дефініцій, які набувають у нову епоху нового значення. Нехтування традиційними жанрами і жанровим поділом взагалі, характерне для епохи постмодерністської домінації категорії тексту над кате-



горією твору, в постпостмодерністську епоху, епоху повернення від Тексту до Твору, змінюється реактуалізацією жанрів роману, повісті, оповідання. Реактуалізація передбачає також своєрідне оновлення, «update» цих жанрів, з урахуванням досягнень постмодерністської поетики і впливу епохи пришедшеного науково-технічного прогресу, віртуальної комунікації, глобалізаційних процесів і постгуманістичних концепцій.

Такі процеси спостерігаються в літературі Сербії кінця ХХ — початку ХХІ ст., що й спробуємо простежити на прикладі кількох тенденцій розвитку «жанрової політики» визначних сербських прозаїків. Постмодернізм виявився дуже плідною художньою парадигмою для представників сербської прози, тож і на початку нашого століття спостерігається подальша еволюція постмодерністських стратегій у творах класиків цієї літературної формації (Мілорад Павич, Светислав Басара, Сава Дам'янов, Радослав Петкович, Горан Петрович, Михайло Пантич, Мілета Проданович). Для творчості цих письменників характерна певна модифікація постмодерністських нарративних моделей, наближення до постпостмодерністської парадигми. На початку нового тисячоліття з'являються нові вектори жанрових пошуків, які в специфічний спосіб продовжують жанрову політику постмодернізму, позначену виходом за межі традиційної генологічної системи.

Творчість сербських постмодерністів початку ХХІ століття демонструє розвиток жанрових експериментів і «жанрових сумнівів» постмодерністів попередніх генерацій — протопостмодерністів (60–70-ті рр. ХХ ст.) та представників «високого постмодернізму» (в т. ч. сербських «молодопрозівців» 80-х рр. ХХ ст.). Представники сербського протопостмодернізму продовжили започатковану модерністами своєрідну жанрову революцію. Так, Данило Кіш і Борислав Пекич реактуалізували старі жанри (напр., «соті», «диван»), вкладаючи у них новий зміст, обирали серед незвичаних у сербській літературі жанрів амбівалентні («повість»), або створювали з відомих компонентів нові, гібридні жанрові форми («готична хроніка»). Їхнє ставлення до жанрового визначення нерідко позначене непевністю. Обираючи нетипові для сучасної літератури жанрові дефініції, які мають звернути увагу читача на особливості творчого задуму, письменники-протопостмодерністи (в інтерв'ю, автопоетичних та автокритичних статтях і висловлюваннях) нерідко використовують паралельно з ними узвичаєну жанрову номенклатуру. Помітними, наприклад, є коливання у жанровому визначенні циклу оповідань Д. Кіша «Ранні печалі», який автор нерідко називав «романом». Прагнення до створення фрагментарної цілості, яким позначені поетикальні стратегії сербських протопостмодерністів, приводять до створення циклізованих збірок оповідань, які можна читати як роман, і фрагментаризованих романів, які справляють враження оповідань, об'єднаних темою чи мотивами. Оповідання нерідко перетворюється на «роман завбільшки з долоню», натомість роман характеризується статичністю і вкрай обмеженою кількістю персонажів (приклади такого ставлення до правил жанру знаходимо у творчості Д. Кіша).

Відмова від класичних прозових жанрів, стирання жанрових меж між ними приводить сербських постмодерністів часів «високого постмодернізму» до думки про необхідність створити власну жанрову систему, яка б відповідала потребам постмодерністського вираження. По-постмодерністському на-

лаштовані представники «молодої сербської прози» 80-х рр. XX ст. шукали кардинальніших рішень у розвитку мінімалістичних концепцій («коротке оповідання» Д. Албахарі), межових концепцій «проезії» (специфічне поєднання прози і поезії у творах Н. Митровича і В. Пиштала), але найбільшої популярності набули гібридні, авторські, *ad hoc* жанри та інтержанрові проекти. Питання жанрового новаторства вони трактують як наріжне і вводять до широкого літературознавчого контексту. «Постмодерністський художник чи письменник перебуває в позиції філософа: текст, який він пише, твір, який він створює, в принципі не зумовлені наперед встановленими правилами; про них не можна судити, виходячи зі звичних уявлень, звичних категорій, що застосовуються до [художнього] тексту чи твору». Це твердження Ж.-Ф. Люотара повністю відповідає ситуації із жанровим визначенням постмодерністських творів, які не вкладаються у традиційну генологічну номенклатуру. Відомий український літературознавець Тамара Денисова зазначає: «В останні десятиріччя, переважно, літературознавча траєкторія тяжіє до узагальнюючого філософського дискурсу — від ідеї Б. Кроче відкинути саме поняття жанру, виголошеної ще у 20-ті роки минулого століття, до праці Ж. Дерріди „Закон жанру” (1979 р.), де жанрові контури проголошуються такими, що обмежують свободу митця, а тому — непродуктивними» [3, с. 150].

Історія літератури, а також історія теорії літератури доводять слушність таких міркувань. Питання сталості чи змінності жанру є предметом дискусій між провідними літературознавцями XX століття (широку панораму цієї проблеми представляє відомий український генолог Нонна Копистянська в монографії «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» [7]). «Жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми низки творів у певному їх структурному типі є відносною сталістю, здатною до постійного оновлення, акумулятором досвіду в поступальній еволюції мистецтва, закономірністю його зростання», вказує визначний український літературознавець Іван Денисюк [4, с. 3]. Постмодерністи відштовхуються від формалістичного розуміння жанру, яке пропонує Юрій Тинянов («жанр — не постійна, не нерухома система» [11, с. 202], і від констатації змінності цієї категорії під впливом поетикальних змін, доходять до сумнівів у ній як такій.

Хоча початок XXI століття позначений у сербській літературі оформленням тенденцій, які визначаються як постпостмодерністські (наприклад, неореалістичні, неосентименталістські тощо), в літературі Сербії спостерігається подальший розвиток постмодерністських стратегій у творах класиків цієї літературної формації, для творчості яких характерна певна модифікація постмодерністських нарративних моделей. Зміна культурної ситуації спричинилася до певних змін у формотворчій поетиці сербських письменників-постмодерністів. Вони здебільшого повертаються до традиційної жанрової номенклатури, що, однак, не означає повернення до традиційних координат.

Власне, сербські прозаїки постпостмодернізму мають справу з жанрами, які вже втратили, внаслідок жанрових революцій модерністів і постмодерністів, такі координати. Це особливо помітно на прикладі роману, який зазнав значних метаморфоз у XX столітті, і тому роздуми про цей жанр у постмодерну

епоху набувають метафоричного характеру. Наприклад, видатний сербський письменник Мілорад Павич охарактеризував жанрові відмінності між оповіданням і романом отаким чином: «Дивлячись, однак, з позиції своєї письменницької практики, я маю відчуття, що оповідання відрізняється від роману тим, що в оповідання — один хребет, а роман мусить мати принаймні два хребти. „Хозарський словник” має три хребти <...>. Співвідношення між кістками і м'ясом є дуже суттєвим, умовно кажучи, бо якщо маєте забагато м'яса на тоненьких кістках, то вони не витримають. З іншого боку, якщо маєте занадто міцний кістяк, а мало м'яса — таку жінку не назвеш гарною» [6, с. 106].

Цікавим для поетологічного дешифрування є есе М. Павича «Роман як держава», в якому письменник, зокрема, нотує: «Роман — це велика або маленька держава. Має свої закони, своїх жителів, свої гроші, які інколи мають вартість і поза межами країни, а інколи — ні. Роман має свої береги й кордони, свою війну і свій мир, свій час, який не прив'язаний до часу за Гринвічем. Має свій клімат, висоту над рівнем моря, свої депресії (місця нижче рівня морської поверхні) і своїх сусідів. Має свою економіку, добру або погану, він може або не може прогнати своїх підданих. Роман, як і всі держави, має свою мову, яку іноземці поза його межами можуть або не можуть розуміти. Роман має свого невідомого героя, свої голодні й ситі роки, свої неродючі землі й свої житниці. Держава занепадає, якщо в ній добре живуть ті, що її руйнують, і погано ті, на яких вона тримається. Так і з романом. Роман має своїх дипломатів, свій експорт і свій імпорт. <...> Подібно, як держава має свою мову, а та — свою граматику, має їх і роман. Як і держава, роман має свою мапу. Це мапа його мови» [10, с. 9–10].

Хоча теза «роман як держава» звучить незвично, у наведеному переліку характеристик є чимало таких, які алегорично ілюструють поезику автора постмодерністських романів М. Павича. Роман у есеїстиці М. Павича стає предметом літературної гри, яка за своїм характером подекуди нагадує тезу з роману Т. Манна «Доктор Фаустус» про переваги гри з формами, з яких пішло життя. Саме так письменники-постмодерністи ставляться до жанру роману, який трактують як літературну конвенцію, як термін, який втрачає конкретне наповнення.

Уже на початку розвитку постмодерністських тенденцій у сербській прозі стикаємося з жанровою невизначеністю і нестабільністю жанрових дефініцій. Йдеться не лише про моменти дискусій між дослідниками, які по-різному визначають жанр того чи того твору, але й про випадки, коли це по-різному робить сам автор. На початку ХХІ століття така дихотомія стане прокламативною: «Театр із паперу» (2007 р.) М. Павич визначить у підзаголовку як «роман-антологію або сучасне світове оповідання». Роман й оповідання вже не функціонують в опозиції, жанр визначається бажанням автора. Власне, роман стає прийомом, а згодом — конвенцією, симулякром. Так, у «побожному романі» М. Павича «Друге тіло» (2006 р.) роман є своєрідною «глиняною армією», яку автор «викопує». Раніше теракотове військо відповідало реальній китайській армії, тепер (коли його знайшли археологи), є безреферентним, як і термін «роман» у часи постпостмодернізму. Назва жанру виступає в ролі хозарського слова «ку», за яким можна відродити поняття, яке воно колись означало. На початку ХХІ століття Павич повертається до роману, від якого залишилося

лише слово, і його останній твір «Мушка» (2009 р.) теж свідчить про заявлене повернення до романної моделі, цього разу — до нелінійного роману.

Сербські постмодерністи початку XXI століття здебільшого відмовляються від радикальних формальних проєктів, звертаючись до звичних для читача жанрів. Жанрове маркування водночас виявляє у творах постмодерністів свою іррелевантність, що демонструють трансжанрові проєкти М. Павича та інших постмодерністів початку XXI століття. Твори автора «Хозарського словника» постмодерністського періоду часто змінюють свою колишню жанрову дефініцію, не змінюючи ані змісту, ані форми. Якщо в 70–80-ті роки ХХ століття письменник використовував мотиви і героїв своїх поезій для написання оповідань, а матеріал оповідань згодом долучав до романів, у 90-ті роки переробляв прозові твори на драми, то на початку XXI століття фрагменти романів він увів до збірки як оповідання («Еротичні історії», 2005 р.).

У своїй останній книжці «Мушка: три короткі нелінійні романи про кохання» письменник вдався до найрадикальнішого трансжанрового експерименту: колишні «оповідання» «Дамаскин» та «Скляний слимак» він проголосив «короткими романами», не вносячи помітних змін у текст. Відомі твори, зазнавши несуттєвих для визначення жанрової належності дрібних текстуальних змін, змінили жанр, продемонструвавши не лише власну трансжанровість, але й умовність жанрового поділу в епоху постпостмодернізму. Епіграф «Мушки», взятий з книжки Єлени Павич про вибір одного з майбутніх («Кожен з нас має багато майбутніх. Ми обираємо лише одне...» [9, с. 7], перегукується з Борхесовим садом із розгалуженими стежками («Варто героєві будь-якого роману опинитися перед кількома можливостями, як він обирає одну з них, відмітаючи решту; в нерозв'язальному романі Цюй Пена він обирає всі разом» [1, с. 91]).

М. Павич ставить перед своїми героями завдання обрати дві можливості з двох. Крім того, з літературного погляду, він дає відповідь на питання принципів жанрового визначення своїх творів. Відомі читачам як оповідання, «Дамаскин» і «Скляний слимак» стають романами — обираючи тепер другу з двох можливостей жанрового маркування. Жанр у Павича є не просто важливим елементом літературної гри, але, підданий наративізації, стає також виразником його поетикальних ідей. Жанрова амбівалентність останніх романів письменника, об'єднаних у книжці «Мушка», відповідає темі двох рівноправних життєвих можливостей, які екземпліфіковано в кожному із цих творів.

Показові приклади розмивання межі між літературними родами і дискурсами містяться у книзі есеїстики М. Павича «Роман як держава та інші нариси» [10], до якої входять, наприклад, листи героїні роману «Зоряна мантия» («Гаудієві стайні», «Гаудієві спальні»), оповідання «Смерть Црнянського» тощо. Есе «Глиняна армія» з цієї збірки стає згодом частиною роману «Друге тіло». Фрагменти з нарису про художника Мілоша Шобаїча («Місця підвищеної небезпеки») вливаються в романі «Мушка» у фікційний дискурс. Класик сербського постмодернізму виразно прагнув до створення метатексту, до якого входили б твори різних жанрів і дискурсів. Цікавим прикладом створення авторського метатексту через звернення до інтержанрових експериментів є також творчість одного з найпоспідовніших реалізаторів постмодерністського проєкту С. Да-

м'янова. У творчості Сави Дам'янова авантюри жанрів починаються в книжці «Тістечка, Плюзії, Нонсенси» (1989 р.), в якій майже кожне з оповідань має принаймні дві «жанрові дефініції»: одне з них — це водночас «Familienroman, агіографія, критична автобіографія» («Останнє засідання політбюро династії Дам'янових»), інше — «травестія, автопоетика» («Розмова з Д. Л. К., яка велася одного сніжного, спекотного жовтневого попудня 29.09.2056 року») тощо. Попри певну ман'єристичну вибагливість таких підзаголовків, у них досить чітко визначено художню специфіку самих творів: як наведено в підзаголовку тексту «Асемантично», це «герметичний взірець, аматорська парадигма: о, все це лише Гра, прекрасна, бідолашна Дзига...» [13, с. 87].

Цікавий матеріал для вивчення репертуару постмодерністських *ad hoc* жанрів С. Дам'янова дає цикл «Мала енциклопедія літературних понять», в якому міститься оповідання-«стаття» «Елегія» (із підзаголовком «Текст-психоаналітик») і «Дифірамб» («Текст-блукалець»), де підзаголовки дають додатковий імпульс для відчитання значень тексту. Вибір жанрів елегії та дифірамба можна трактувати як алюзію на поезію класика сербського модернізму Мілоша Црнянського, який у збірці «Лірика Ітаки» дав свої експресіоністські, бунтівні варіації традиційних поетичних жанрів. Можливо, саме тому героями травестійного експерименту Дам'янова стають циганистий Дифірамб та жаліслива, закомплексована Елегія.

У збірці С. Дам'янова «Повідки-повійки»<sup>1</sup> (1994 р.) міститься цикл «Авторацепційні со(м)нети», який вводить у літературу *ad hoc* жанр «со(м)нета» (від латин. *somnus* — сон). У своєму пародіюванні наукового дискурсу «повідки-повійки» сягають енциклопедичної моделі (цикл «44 статті з „Посібника фантастичної рецепції“»). У книзі оповідань Дам'янова «Повісті різні: ліричні, епічні, але передовсім невимовні» (1997 р.) з'являється окреслення «повість», хоча, коли йдеться про дотримання жанрових конвенцій, радше можна констатувати релятивізацію цього літературного поняття.

У «Глосолалії» (2001 р.) С. Дам'янова, яка є збіркою «старих і нових оповідань», усі тексти об'єднані концептом глосолалії, яку можна також трактувати як жанровий спільний знаменник прози сербського автора. Глосолалія виступає тут як *ad hoc* жанр. Автор передмови сербський літературознавець Ненад Шапоня вважає: «Вже значення поняття, яким названо книжку, сугерують нам промовляння самої мови, божественно натхненну елоквенцію або ритм нанизування слів, які, на перший погляд, не мають смислових зв'язків, точно реферують про художні інтенції його (письменникової) прози» [12, с. X]. Першу частину книжки справді можна читати у ключі глосолалії як особливого явища релігійного екстазу (оповідання циклу «Дослідження досконалості»). У другій частині («Повісті різні») помітні сліди іншої глосолалії — говоріння іноземними (і чужими) мовами як ще однієї особливості постмодерністського дискурсу, який демонструє схильність до повсякденного використання термінів, запозичених з інших мов (у літературно-критичних та теоретичних текстах), а також до пастишу, пародію-

<sup>1</sup> «Повідка-повійка» (серб. «причка») є авторським жанром письменника, адекватною формою постмодерністського вираження.

вання наративних прийомів інших письменників. Водночас, варто мати на увазі і трактування походження слова «глосололія», яке подає найпопулярніший сербський словник іншомовних слів М. Вуяклії: «*glossa* — мова, *laleo* — ніжно називати». У третій частині збірки Дам'янова («Повідки-повійки») текстуальні ігри, якими автор спокушає читача, є передовсім іграми зі словом. Тому «глосололія» може вважатися адекватним «жанровим визначником» для тексту, який передбачає широкий реєстр рецепції: від тексту, породженого елоквенцією сакрального походження до літературної і мовної гри.

У своєму виразно постпостмодерністському творі «Історія як апокриф» (2008 р.) питання вибору авторської жанрової дефініції С. Дам'янов вирішує на користь удавано альтернативного визначення: «роман-фарс або ж, по-простому, непристойні оповідання». «Або ж» означає не можливість вибору між двома визначеннями, а постмодерністський вибір обох одночасно. «Історія як апокриф» — збірка текстів різної організації (прозової, віршованої, візуальних ілюстрацій), які підпорядковані задуму створення «мега-сонета». Кожне з «непристойних оповідань» є «сонетом», а «Майсторський со(м)нет» — комбінація (переважно «вільних») ілюстрацій і жартівливих віршів головно на історично-суспільні та метафізичні теми («Історія», «Сатана», «Про демократію», «Про філософію» та ін.), завершується постпостмодерністським варіантом «повідки-повійки» — «Прозовим со(м)нетом про веселу літературу». У цьому реміксі (твір із такою назвою був опублікований у «Повідках-повійках») письменник у впізнаваній грайливій манері змішує дискурс літературного й тілесного, коди мистецтва і життя. У формальному плані цьому відповідає «суміш» прози і поезії: це «прозовий сонет», кожен із рядків якого є окремим реченням із значним вмістом каламбурів. Останній «вірш», що характеризує «Історію як апокриф» як «історично-апокрифний Твір», наголошує на баченні його автором як «сміливого, веселого і Цілісного» [2, с. 191]. Історія трактується у С. Дам'янова як Текст, який, окрім офіційної, має також апокрифну версію. Письменник поводить з цим Текстом так, як і з текстами літературними, утворюючи з них авторське ціле шляхом несподіваних комбінацій фрагментів.

Зміни в тенденціях паратекстуальної поетики сербських прозаїків-постмодерністів свідчать про жанрову динаміку, вихід за межі наявних жанрів, прагнення до надання художньому творові наджанрового і позажанрового статусу. Це стосується також їхніх жанрових експериментів періоду постпостмодернізму: вони продовжують свою політику жанрових сумнівів, гри з жанрами, виходять за межі традиційної системи жанрів навіть у випадках використання найпопулярніших жанрових дефініцій.

### Література

1. Борхес Х. Л. Алеф. Прозові твори / Хорхе Луїс Борхес ; пер. з ісп. — Х. : Фоліо, 2008. — 572 с. — (Бібліотека світової літератури).
2. Дам'янов С. Историја као апокриф: роман-лакридија илити, по простом, безобразне приче / Сава Дам'янов. — Зрењанин : Агора ; Нови Сад : Културни Центар Новог Сада, 2008. — 195 с. — (Библиотека «Календар» ; књ. 13).

3. Денисова Т. Диалогичность романного мышления: Romance & Novel в литературе США / Тамара Денисова // Біблія і культура : наук.-теорет. журн. / за ред. А. Є. Нямцу. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. — Вип. 13. — С. 150–169.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / Іван Денисюк. — К. : Вища школа, 1981. — 215 с.
5. Епштејн М. Постмодернизам / Михаїл Епштејн ; превела Радмила Мечанин. — Београд : Zepet Book World, 1998. — 158 с.
6. Євтич М. Розмови з Павичем (уривки з книги) / Мілош Євтич ; пер. Ольга Рось // Ї : незалежний культурологічний часопис. — 1999. — Ч. 15. — С. 91–112.
7. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.
8. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с. — (Gallicinium).
9. Павић М. Вештачки младеж: три кратка нелинеарна романа о љубави / Милорад Павић. — Нови Сад : Матица српска, 2009. — 157 с. — (Едиција Матица ; књ. 7).
10. Павић М. Роман као држава и други огледи / Милорад Павић ; приред. Јелена Павић. — Београд : ПЛАТО, 2005. — 174 с. — (Библиотека «После Орфеја»).
11. Тьянянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тьянянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
12. Шапоња Н. Истина језика или путовање у бескрај текста / Ненад Шапоња // Дамјанов С. Глосолалја: изабране и нове приче / С. Дамјанов. — Нови Сад : Orfeus, 2001. — С. I–XIV.
13. Damjanov S. Kolači, Obmane, Nonsensi / Sava Damjanov. — Beograd : Filip Višnjić, 1989. — 193 s. — (Biblioteka «Albatros» ; knj. 37).

#### Алла Татаренко

#### Особенности жанровых поисков сербских постмодернистов начала XXI века

Особенности жанровых поисков сербских прозаиков-постмодернистов начала XXI века рассматриваются в контексте жанровых экспериментов представителей предыдущих этапов развития постмодернистской модели — протопостмодернизма и «высокого постмодернизма». На примере творчества выдающихся представителей сербского постмодернизма Милорада Павича и Савы Дамьянова представлены такие особенности постпостмодернистской жанровой политики как реактуализация традиционных и создание *ad hoc* жанров, интержанровые и транжанровые эксперименты. Возвращение к концепции жанрово маркированного произведения не означает возвращения к традиционным жанровым координатам и является одним из векторов поэтикальных поисков прозаиков-постмодернистов начала XXI века.

*Ключевые слова:* постмодернизм, постпостмодернизм, жанр, роман, интержанровость, транжанровость, *ad hoc* жанр, сербская литература.

#### Alla Tatarenko

#### Peculiarities of Genre Searches of Serbian Post-modernists at the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century

Peculiarities of Serbian post-modernist prose writers' genre searches at the beginning of the 21<sup>st</sup> century are examined in the context of genre experiments of the representatives of the previous stages of the development of post-modernist model — protopostmodernism and «high postmodernism». Based on the works of prominent representatives of Serbian post-modernism, Milorad Pavić and Sava Damjanov, the article reveals such features of postpostmodernist genre policy as reactualization of traditional genres and creating *ad hoc* ones, inter-genre and trans-genre experiments. Reactualized conception of genre marked work does not imply a return to the traditional genre coordinates. It is one of the vectors of post-modernist prose writers' poetical searches at the beginning of the 21<sup>st</sup> century.

*Key words:* postmodernism, postpostmodernism, genre, novel, inter-genre, trans-genre, *ad hoc* genre, Serbian literature.

## **Розділ 3**

# **ТРАНСФОРМАЦІЯ ХРОНОТОПІВ**

Дослідження художнього часопростору



*Проблематика часопростору є багатогранною, об'ємною і перспективною. Серед багатьох аспектів аналізу художнього тексту, вивчення творчості окремого письменника та вивчення епох, літературних напрямів хронотоп є чи не найбільш багатогранним і поліфункціональним. Усі питання і змісту, і форми, починаючи від ідеї, задуму і закінчуючи словом, що їх утілює, входять у цей аспект.*

Нонна Копистянська

## ТЕРМИНЫ МИХАИЛА БАХТИНА КАК СТИМУЛЯТОРЫ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ХРОНОТОПНОЙ ПРОБЛЕМАТИКЕ

*Друкується вперше за рукописом статті, написаної 2007 року для 2-го тому видання «Бахтінський вісник» (м. Орел, Росія), який досі не опубліковано.*

Рассмотрены вопросы научной терминологии по проблемам времени и пространства. Проанализирован вклад Михаила Бахтина в методологию пространственно-временных исследований. В итоге, ученый предложил диалогическую модель литературоведческого мышления. В связи с этим детально проанализировано функционирование понятия «диалог» и его производных в трудах Бахтина. Изучено специфику термина «хронотоп», функциональность хронотопной терминологии. Подчеркнуто использование положений и терминов хронотопной концепции Михаила Бахтина как исходных в собственных научных разработках по проблематике времени и пространства.

*Ключевые слова:* хронотоп, диалог, жанр, хронотоп порога, литературоведческие термины, Михаил Бахтин, Нонна Копыстьянская.

Вопросы научной терминологии являются одними из очень важных, хотя им, к сожалению, уделяется недостаточно внимания и в преподавании, и в теоретическом изучении художественных явлений и процессов. История возникновения терминов, перехода названий в термины и их функционирование раскрывает историю предмета.

Михаил Михайлович Бахтин разработал новый тип методологии и показал, что и ее изложение может быть новым, необычным, смелым. Он создал новый категориальный, терминологический и образно богатый живой язык. Если бы ученый мог уже в 30-е годы XX ст. обнародовать свои исследования, то формирование нового ответвления исторической поэтики и соответствующей ему терминологии уже тогда получило бы мощный импульс. Однако даже в 60-е годы, когда после многолетнего вынужденного молчания у М. Бахтина наконец-то появилась возможность публиковать свои работы, он не мог ввести термин *хронотоп*, главное его терминологическое открытие, и начал с введения других терминов, таких, как, например, *порог*.

Термин может быть гениальной находкой, следствием озарения, но и плодом размышлений, поисков и не одного, а нескольких ученых, причем даже представителей разных наук. Тем самым, термин отражает развитие той или иной теории и методики, одновременно устанавливая связь между отдельными учеными, даже поколениями ученых, и между отраслями знаний<sup>1</sup>.

В создании термина «хронотоп» продемонстрировал такой междисциплинарный подход Владимир Иванович Вернадский (1863–1945) — выдающийся естествоиспытатель, основоположник генетической минералогии, гео-

---

<sup>1</sup> Современный пример такого изучения см.: [24].

химии, биогеохимии, радиологии, развивший теорию, согласно которой земля имеет не только биосферу, но и ноосферу<sup>1</sup>.

В. И. Вернадского как ученого-натуралиста и как мыслителя-философа занимали проблемы о сущности жизни, соотношения живой и неживой материи, а в связи с этим вопросы о том, что такое время и какая существует связь между временем и пространством: «пространство — время не есть стационарно абстрактное построение или явление. В нем есть вчера — сегодня — завтра. Оно все как целое этим вчера — сегодня — завтра всеобъемлюще проникнуто» [24, с. 134]. Поэтому ученый и объединил в одну категорию *«время-пространство»*.

Физиолог Алексей Алексеевич Ухтомский дал этой категории название *хронотоп*, считая это ярко конкретное понятие приобретением для человеческой мысли: «С точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлечённые точки, но живые и неизгладимые из бытия события; те зависимости (функции), в которых мы выражаем законы бытия, уже не отвлечённые кривые линии в пространстве, а «мировые линии», которыми связываются давно прошедшие события с событиями данного мгновения, а через них с событиями исчезающего вдали будущего» [цит. за: 25, с. 12–13].

М. Бахтин применил термин *хронотоп* к изучению художественного мира, ввел его в литературоведение, определив его как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с. 234]. Так термин *хронотоп* с самого начала стал результатом «эстафетной» передачи научной мысли, и это послужило стимулом для дальнейшего широкого междисциплинарного комплексного изучения проблемы времени. Может показаться, что ничего особенного не произошло. Появился новый термин, ёмкий, лаконичный, чёткий, удобный в употреблении, к тому же не требующий перевода и поэтому органично вошедший в литературоведение разных народов. Но это был не просто термин, а радикально новое направление исследований. М. Бахтин стал основателем хронотопной теории, методологии и методологии, нового подхода к истории литературы, исторической поэтике.

Термин «хронотоп» содержал в себе понимание взаимосвязи, а именно: *методика установления связей для осмысления целостности является основой исследовательской системы М. Бахтина*. Поэтому не случайны высказывания ученых о том, что «среди разных методологических ориентаций отчетливо выделяется... категория хронотопа Бахтина как удобный ключ, который открывает все замки и затворы в искусно составленных словесных текстах» [26, с. 5].

---

<sup>1</sup> Понятие ноосферы введенное французскими учеными Эдуардом Леруа (1870–1954) и Тейяром де Шарденом (1881–1953). В 1927 г. В. Вернадский развил представление о ноосфере как качественно новой форме организованности, возникающей при взаимодействии природы и общества. Он исследовал закономерности перехода биосферы в ноосферу и был одним из создателей антропокосмизма. См.: [24, с. 130–132].

О Михаиле Бахтине написано множество работ и раскрыто его роль в развитии многих отраслей философии и филологии, в том числе и в изучении проблемы художественного времени и пространства, хронотопа. Весомым, в частности, было издание тома «Бахтинология» [4]<sup>1</sup>. Огромное значение в литературоведении имеет издание трудоемкого, тщательно подготовленного с последовательным текстологическим и исследовательским комментарием научного «Собрания сочинений М. М. Бахтина» в семи томах. В данной работе используется том пятый «Работы 1940-х — начала 1960-х годов» [2].

Существуют и плодотворно работают научные центры бахтинологии. В 1994 г. профессор Д. Шеферд в университете Шеффилда (Великобритания) — Department of Russian and Slavonic Studies — создал центр бахтинологии, имеющий мировой спектр деятельности: изданы книги, сборники, в разных странах проведены конференции, семинары, дискуссии, в том числе и полемические, как, например, состоявшаяся в Любляне (Словения) Международная конференция «Бахтин и гуманитарные науки» (1995 г.).

Труды М. Бахтина послужили стимулом для создания ряда интересных научных коллективных сборников. Одним из них является польский сборник «Карнавализация» [29]. Бесспорно, организация научного бахтинологического центра в Орле — родном городе М. М. Бахтина, проведение Первого всемирного конгресса бахтиноведов в 2005 году, издание объемного, многопланового сборника [5], подготовка второго конгресса и нового сборника в 2007 г. — знаменательные события. Отдельно стоит обратить внимание и на такую «нестандартную» и весьма ценную информацию о М. Бахтине и его эпохе, как «Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным» [6].

Вопросами времени и пространства занимаются десятки, если не сотни ученых в целом мире, и для большинства из них обращение к Бахтину не только полезно, но просто необходимо, каким бы путем, прямым или косвенным, они не пришли к его трудам. И в жизни, и в литературе, а также и в литературоведении все происходит во времени и в пространстве и в определенном ритме. Каждое время требует своего ритма. Но чтобы понять требование этого времени, надо знать, с каких корней прорастают его побеги.

Стоит обратиться к опорным терминам Бахтина, так как они организуют проблемно и тематически разные работы в одно системное теоретическое и методологическое целое. Некоторые из них можно взять из тезисов о новаторстве Достоевского. То, что открыл Бахтин у Достоевского, применимо к развитию его собственной пытливой мысли, к его трудам.

---

<sup>1</sup> Сборник является продолжением издания «Проблем бахтинологии», первый выпуск которого вышел в 1991 г.: «М. М. Бахтин и философская культура XX века». Труд ценен для исследователей сам по себе и добавочной информацией. Например, группа энтузиастов во главе с профессором Клайвом Томсоном взяла на себя нелегкую задачу создать «Бахтинский бюллетень», три выпуска которого появились в 1983, 1986, 1991 годах.

М. Бахтин излагает четыре момента, в которых, по его мнению, проявляется художественное новаторство Достоевского как писателя. Я попытаюсь провести параллели этих высказываний о Достоевском с новаторством самого Бахтина как литературоведа.

1) «Достоевский создал новый тип романа, который мы условно называем полифоническим». Бахтин создал новый тип научного исследования, который тоже можно назвать полифоническим.

2) «Достоевский нашел новую художественную позицию наблюдателя-экспериментатора, позволившую ему раскрыть такие глубинные пласты в человеке, которые раньше были недоступны...». Сам Бахтин нашел новую исследовательскую позицию аналитика и интерпретатора теоретика и историка литературы в их сочетании, экспериментатора, позволившую ему показать, что не следует удовлетворяться поверхностными пластами, а надо раскрывать все более глубинные пласты в понимании литературы и изображенного в ней человека во времени и пространстве в динамике развития и изменения.

3) «В творчестве Достоевского идея (или, точнее, судьба идеи) впервые стала предметом художественного видения и изображения». Раскрывая, как предметом художественного видения и изображения у Достоевского стала «судьба идеи», Бахтин открыл возможность нового сочетания идеи — содержания — формы.

4) «Достоевский сумел раскрыть и использовать такие стороны в слове (языке) как материале литературы, которые до него оставались в тени и использовались слабо и недифференцированно, — именно диалогические стороны слова, Достоевский с исключительной силой и глубиной актуализирует для художественных целей заложенные в слове диалогические энергии, внутреннюю диалогичность слова; до него использовались по преимуществу монологические моменты слова, т. е. организация словесного целого в единстве одного творческого сознания (одноплановые и одноголосые сочетания), художественная модель мира в литературе была монологической, Достоевский же диалогизует все, к чему прикасается, единственно адекватной формой словесного выражения человеческой жизни является для него незавершенный диалог, он создает диалогическую модель мира в литературе (мы имеем в виду, конечно, не узко-композиционное и несколько внешнее понимание монолога и диалога)» [2, с. 369–370].

Все это находим в трудах и самого Бахтина. И так же как у Достоевского, эти четыре особенности новаторского художественного видения составляют неразрывное единство. И так же, как Достоевский, который, по мнению Бахтина, создал диалогическую модель мира в литературе, он сам создает *диалогическую модель литературоведческого мышления*. Возможно, несколько преувеличивая преимущество диалогической формы над монологической, он актуализирует для художественных целей заложенные в отдельном слове и в отдельном тексте диалогические энергии исследовательской пытливей мысли.

Исходя из сказанного, одним из главных ключевых слов в исследованиях М. Бахтина является «диалог», со всеми производными от него и со всеми

значениями, которые могут быть поданы в разных словарях, и теми, которые расширил, уточнил, ввел в научный обиход М. Бахтин.

«Диалог» принадлежит к наиболее сложным, полисемантическим и полифункциональным названиям, терминам и категориальным понятиям, хотя на первый взгляд кажется очень простым и ясным по своему первому значению. Однако в каждом из словарей, справочников можно найти не только повторение, но и какой-то нюанс. Например, в польском словаре литературоведческих терминов обращается внимание на то, что в диалоге постоянно происходит обмен ролей у одного и того же субъекта, то он выступает как говорящий, подающий реплику, то как воспринимающий. Ни одна реплика не является автономной по значению, только в сочетании реплик создается полная и самостоятельная целостность. Диалог противопоставляется монологу, но, по сути, эти две языковые формы постоянно входят одна в другую. Выделяется три главных аспекты: драматический «Я — Ты», ситуационный, семантический. В языковой практике возникают разные типы, формы диалога с разными функциями диалога. Отдельно рассматривается диалог как литературное произведение, его создание на границе литературы и других форм письменности и дается история развития разных жанровых разновидностей диалога.

В «Лексиконе», изданном коллективом Черновицкого университета [23, с. 151], кроме первого обычного значения, диалог обозначается как часть *текста*, что воссоздает словесное общение персонажей и в значительной степени обусловлено родом и жанром: в драме является главным средством раскрытия характеров и развития действия; в эпических жанрах диалог, как правило, сосуществует с авторской речью. Реже выступает в монологической лирике. В этих и других словарях указывается на связь диалога как текстовой формы с литературным родом. Во втором, третьем значении термин «диалог» рассматривается как самостоятельный *жанр* и обстоятельно говорится о разных типах диалога и о его хронологическом развитии жанровых разновидностей в разные эпохи, в частности философском, публицистическом. В зависимости от цели диалог может быть исследовательским, дидактическим, сатирическим. Интересно замечание о диалоге у Просветителей как средстве, форме сближения людей, возможности упразднить иерархические отношения между автором и читателями, между собеседниками. М. Бахтин всем этим вопросам, в частности генологическим, уделяет очень большое внимание, также обращается к разным видам диалога, истории развития жанра, в частности эпохи Возрождения, созданию разновидностей на пограничье разных жанров, видов искусства, междисциплинарных наук.

Свое понимание многозначности и многофункциональности «диалогу» и всеобъемлющей диалогичности Бахтин изложил во многих печатных работах, а также в записях, восстановленных с рукописей, архива, «Заметках»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблемы речевых жанров» // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. — Т. 5. — М., 1996. — С. 207 (555); С. 209 (563); С. 218 (569); С. 240 (576). В скобках подаются страницы примечаний.

В трудах М. Бахтина имеется много разных обозначений диалога, диалогизации, диалогичности с эпитетами и без них, словосочетаний и фразеологизмов, которые внес М. Бахтин, исходя из функций научного, художественного, философского, лингвистического текста, литературных и речевых жанров, разных дисциплин и междисциплинарных отношений. Все эти объяснения гораздо сложнее и многограннее, чем обычно употребляемые. Поражает и привлекает творческая мыслительная и словесная свобода М. Бахтина<sup>1</sup>.

Приведу несколько определений и названий форм диалога. Реальный диалог — «это наиболее простая и классическая форма речевого общения» (с. 177); «Диалог обнимает высказывания по крайней мере двух субъектов, но связанных между собой диалогическими отношениями...» (с. 209–210); «Реальный и условный диалог» (с. 212); «Прямой диалог», «диалогические отношения» (с. 230).

Степень диалогизации монолога может быть очень различной. Можно говорить об общей исторической тенденции диалогизации монолога (научного, публицистического, художественного, газетных и журнальных жанров и т. п.). М. Бахтин выделяет в романе многообразные разновидности: 1) бытового диалога; 2) деловых и профессиональных диалогов; 3) идеологических диалогов; 4) внутренних диалогов разных типов — «к себе самому», диалогические формы развития внутренней жизни, формы обсуждения с самым собою, формы диалогического становления индивидуальной мысли героев и т. п. (с. 234).

Характерны обращения к вопросам стилей и жанров: «Диалогизация стилей» (с. 217); «Оценка жанров с точки зрения их диалогичности (внутренней и внешней)» (с. 210); «Что происходит при перенесении стиля из одного жанра в другой (как меняется стиль и как меняется жанр)» (с. 25); «Проникновение разговорных стилей в литературу диалогизирует литературные жанры» (с. 218); «Разрушение таких (монологичных) стилей начинается с их пародийной диалогизации. В переломные моменты всегда усиливается диалогическая стихия речи...» (с. 223).

Примечательно употребление термина «диалог» в философско-филологических размышлениях: «Философия выражения. Выражение как поле встречи двух сознаний» (с. 9); «диалогичность понимания» (с. 210); «Язык по природе своей диалогичен» (с. 213); «Диалогические отношения не между репликами конкретного диалога, но между голосами, целыми образами, целыми планами романа (макродиалог) и одновременно диалогические перебои в каждом слове, в каждом жесте, в каждом переживании (микродиалог)»; «Диалогические отношения между живыми голосами нельзя логизировать, нельзя свести к голому pro и contra. Все духовные (и все осознанные, осмысливаемые) отношения диалогичны»; «Диалогические стороны слова», «внутренняя диалогичность слова», «глубинный диалогизм слова» (с. 350).

---

<sup>1</sup> Страницы примеров, приводимых в указанном пятом томе, обозначены в тексте.

Замена одноплановых и одноголосых сочетаний, создающих монологическую художественную модель мира в литературе на диалогическую, «диалогическая природа сознания» (с. 351); «диалогическая выразительность» (с. 368); «незавершимый диалог» (с. 351); «диалогический подход (к человеку)» (с. 365); «Диалогические рубежи пересекают все поле живого человеческого мышления» (с. 330); «Отношение к вещи ...не может быть диалогическим (т.е. не может быть беседой, спором, согласием и т. п.).

Отношение к смыслу всегда диалогично» (с. 331–332); «Нулевые диалогические отношения. Здесь раскрывается точка зрения т р е т ь е г о в диалоге, (не участвующего в диалоге, но его понимающего). П о н и м а н и е целого высказывания всегда диалогично» (с. 336); Абсолютная неуслышанность (с. 338); Своя и чужая правда. «Автор глубоко а к т и в е н, но его активность носит особый д и а л о г и ч е с к и й характер» (с. 341); «Достоевский... продвинул эстетическое видение... в глубь, но не в глубь бессознательного, а в глубь-высоту сознания» (с. 345); «Достоевский раскрыл диалогическую природу общественной жизни, жизни человека» (с. 357); «Не слияние с другим, а сохранение своей позиции внаходимости и связанного с ней избытка видения и понимания» (с. 358); «Жизнь по природе своей диалогична. Жить — значит участвовать в диалоге — вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п... Каждая мысль и каждая жизнь вливаются в незавершенный диалог» (с. 351).

Важны наблюдения о значении обертонов: «Как бы не было высказывание монологично..., ответственность проявится в обертонах смысла, в обертонах экспрессии, в обертонах стиля, в тончайших оттенках композиции. Высказывание наполнено диалогическими обертонами, без учета которых нельзя до конца понять стиль высказывания» (с. 197); «...всегда есть, хотя бы и трудно уловимые „диалогические обертоны»; «предвосхищение ответа также может иметь прямое выражение в речи, но может порождать только „диалогические обертоны» (с. 239); «Особая диалогическая экспрессия» (с. 238); «Экспрессия, относящаяся не к предмету, а к чужой речи о предмете, носит особый характер: это — экспрессия согласия — несогласия (выражающаяся в интонации) иронии, сомнения в правильности и т.п., это особая диалогическая экспрессия» (с. 238); «Диалогические обертоны, которые во всякой речи примешиваются к ее основному тону» (с. 238); «Обертоны тех контекстов, откуда слово или предложение вошло в данное высказывание... Обертоны мировоззрений, направлений, стилей, индивидуальных манер и т.п.» (с. 279); «Проблема диалогизирующего фона высказывания» (с. 226); «Диалогизирующий фон» (с. 240).

Размышления о диалоге Бахтин в одной из своих статей завершает словами: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее)...Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет — в „большом времени” — свой праздник возрождения» [1, с. 212].



В терминологических рядах М. Бахтина можно встретить еще много других названий функций диалога. Все они находят большее или меньшее применение в трудах многих ученых.

Нельзя не признать правильными оригинальные и глубокие наблюдения К. Исупова: «Философское литературоведение и философское языкознание Бахтина смыкают свои мировоззренческие своды над объектами непосредственного интереса при сохранении мотивирующей всю архитеконику конструкции материальной опоры. Над ней в метаобъектном пространстве бахтинского дискурса осуществляет свое автономное бытие мир запечатленной рефлексии...» [4, с. 103]. Однако нельзя принять и утверждение ученого, что «тезисы Бахтина движутся самоцельным путем последних формул». Перечисляя те кардинальные вопросы, решение которых предложил с такой полнотой и законченностью Бахтин и пошел дальше «к проблеме интонации, речевым жанрам, к судьбе хронотопа», К. Исупов подводит итог: «Инициатор „своего“ диалога с культурами прошлого и миром мнений современников, М. Бахтин авторитарен, как всякий творец формы, и после Бахтина нам в пространстве его последнего смыслоформирующего высказывания делать нечего; кончен пир, умолкли хоры...» [4, с. 104]. Очень образно это изложено, но, на мой взгляд, нет ни малейшего основания считать М.Бахтина авторитарным. Он никому не набрасывает свои выводы, просто он, как мало кто, умеет приводить доказательства своей правоты, убеждать. Ученый не рассчитывает на восприятие своих мыслей «на веру», наоборот, он приглашает к раздумью и к новым поискам.

Другое дело, что М.Бахтин высказывает свои наблюдения и выводы, даже когда это один из вариантов «мыслей вслух», не оформленный в законченную статью, предельно четко, ясно, образно. Поэтому может создаться впечатление, что все настолько продумано, отработано и завершено, что на самом деле нельзя ничего ни добавить, ни убавить, а только принять или отвергнуть. Но ни одно, ни другое не дается просто мыслящему человеку. Оно будоражит, радуется открытием, огорчает большой сложностью, доставляет удовлетворение или рождает сомнение.

Мне представляется, что единственно адекватной формой словесного выражения человеческой жизни является для М. Бахтина не только не завершённый, но и в принципе незавершённый диалог, вопросы и ответы, которые рождают новые вопросы, требуют новых ответов.

Заслуга М. Бахтина не только во включении в научный обиход огромной суммы знаний, в разработке новых системных методик, в обогащении терминологии, но, прежде всего, в открытии новых научных просторов, перспектив. Своей жизнью, своей трудоспособностью, стойкостью он доказал, что даже в очень сложных, очень неблагоприятных условиях можно искать свои пути и идти ними, дерзать в своих поисках глубинных знаний. Можно своей особой речью говорить о новом по-старому и о старом по-новому. Поэтому возникает желание расширять значение терминов, введенных М. Бахтиным, и создавать подобно ему свои словесные сочетания, свои термины, экспери-

ментировать. И дело вовсе не в том, чтобы претендовать на открытие истин в последней инстанции.

М. Бахтин сочетал в себе филолога и философа, и, задумываясь над его путями познания научной истины, можно прочувствовать мысль подтекста о том, что не все поддается интеллектуальному познанию. И если процесс научного познания отдельных явлений может быть на определенном этапе завершенным, то процесс духовного познания и восприятия никогда не может быть завершенным и его нельзя прекратить. Всегда за чем-то понятным и ясным прячется что-то тайное, маленькие частицы еще не постигнутой большой истины.

Слова, сочетания слов, которые в трудах, исследованиях, в отдельных замечаниях и мыслях превращаются в термины, полисемантически и полифункциональны. В изучении поэтики произведения, его архитектоники, композиции, изображения пространства и времени действия, в создании портрета персонажа и т.п. эти слова применяются в своем прямом значении. Однако в художественном тексте любое из этих обычных слов может перейти в троп, например в метафору, получить подтекст и контекст, приобрести многозначность, новую содержательность или эмоциональность, иногда совсем неожиданную.

Основное открытие методологии М. Бахтина: *диалогичность художественного и литературоведческого научного мышления* распространяется, конечно, на хронотоп. Для ученого хронотоп — это не только сочетание времени и пространства, а и их взаимодействие, напряженный *диалог* между ними. Поэтому термин не статичен в своем понятии и в форме и мог стать основой хронотопной теории, методики и методологии. Обратившись к изложению хронологического развития разных больших, типологически устойчивых хронотопов, М. Бахтин внес много нового в методику исследования генологии, истории литературы и исторической поэтики в их взаимосвязи.

Ввод термина «хронотоп» и производных от него (хронотоп встречи, дороги, замка, салона, города и др. как пересечения пространственных и временных рядов) значительно облегчил системное изучение поэтики произведений. Тем более, что ученый не только указывает на какое-то художественное явление, но и образно его представляет, а главное, Бахтин — один из тех, кто прокладывает новые пути методологии, ставя во главу угла функцию.

Говоря о хронотопе встречи и связанном с ним хронотопе дороги, М. Бахтин объясняет, что следует понимать под этим термином: «на дороге пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей... Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь *социальными дистанциями*, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги). Отсюда и такая богатая метафоризация: „пути дороги”, „жизненный путь”, „вступить на новую дорогу”, „исторический путь” и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени» [3, с. 392].

Таким образом, раскрывается сразу и связь время-пространство и открываются возможности создания образов в прямом и переносном значении, конкретных и обобщающих, реальных и аллегорических. Хронотоп дороги глубоко и многогранно раскрыт в трудах М. Бахтина, и это дает возможность дальше создавать и исследовать, строить на этом основании множество разных вариантов сочетаний, переключений, переходов из реального мира дороги к фантастическому, аллегорическому, символическому и к возвращению снова к локальному — мимезиса.

Одной из магистралей движения хронотопа является у М. Бахтина его жанрообразующая роль, она сказывается в самых разных жанрах и направлениях. В романтизме хронотоп дороги становится особенно многофункциональным. Появление лиро-эпической поэмы в эту эпоху теснейшим образом связано с хронотопом дороги. Происходит расширение его как познание мира знакомого и незнакомого, своего и чужого, изменчивого, а не постоянного. Дж. Г. Байрон заставляет Чайльд Гарольда, а потом Дон Жуана путешествовать по многим разноязычным военным и мирным дорогам, расширяя эпическое пространство и наполняя его богатством своих мыслей, наблюдений, лирическим «Я». П.-Б. Шелли в поэме «Царица Маб», оригинально используя хронотоп дороги в сочетании с мифологическим образом феи, которая летит над миром с душой Иоланты, и показывая в пространстве под ними следы прошлых цивилизаций, рассказывает ей историю человечества, раскрывает причины и виды социального зла, которое существовало и которое существует в мире. Вместе с тем представляет надежду на будущее мира, обновленного трудом, содружеством и справедливостью. Происходит переход пространства во время и познание времени через пространство. Для Шелли существует Человек и Человечество в целом, мир страданий и мир зла и возможного добра.

Ян Коллар — автор эпохального произведения «Дочь Славы» наполняет хронотоп дороги большой исторической конкретностью<sup>1</sup>. За хронотопом дороги сохраняются традиционные функции, но к ним присоединяются еще различные художественные функции. Хронотоп дороги необычно разрастается, и для исследователей открываются новые перспективы исследования сочетания реального хронотопа с мифологическим, фантастическим и т.п., с конкретным историческим осмыслением. Каждый факт является для поэта открытым в пространстве и во времени, и его мысли, наблюдения, философские и политические рефлексии, научные осмысления свободно движутся кругами, спиралью, наслаиваясь и перекрещиваясь с другими. Такого расширения хронотопа в эпическом и лирическом плане, прямого влияния поэзии на формирование идеологии эпохи эпическая поэма до сих пор не знала. Охваченный весь славянский мир на громадном пространстве, на котором, по мнению Коллара, можно было найти славян или следы их предыдущего пребывания.

---

<sup>1</sup> См.: Копистянська Н. Х. «Дочка Слави» Яна Колара в контексті жанрової системи європейського романтизму // Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. – Л. ПАІС, 2005. — С. 79–86.

Введены десятки названий рек, городов, выдающихся личностей, участников исторических событий.

Коллар наполняет хронотоп дороги научными исследованиями в качестве историка, лингвиста, литературоведа и фольклориста. Далекое и недавнее прошлое, современное славян, действительность и мечта, реальное и желаемое, потенциально возможное в будущем, факты (история, философия истории славян) и поэтический домысел сочетаются. Локальный хронотоп дополняется и расширяется хронотопом культуры, искусства, науки, фольклора. Так создается поэтическая летопись жизни славян.

Своеобразие хронотопа дороги у Коллара в том, что он подан в нескольких измерениях и в свободных ассоциативных связях. Одно измерение — реальный путь, датированный, топографически точно определенный, образно представленный наличием величественного и мелкого будничного. Над ним многочисленными реминисценциями, намеками, метафорами, аллегорическими пояснениями, введением мифологических персонажей, известных с античной, христианской мифологии и созданных самым поэтом, недосказанностью и символизацией создается метауровень. Над реальным пространством и временем жизни славян Ян Коллар создает свои собственные время и пространство переживания.

Своеобразие исторического хронотопа также в том, что по своему содержанию и эмоциям он подчинен не хронологии изображения, а внутреннему авторскому времени. Восстановление хронологии происходит в надтексте, который создает сам читатель. Расчет тут на соавторство читателя, которого автор желает включить в свою шкалу ценностей. В наше время появляется очень много исследований художественного текста в плане одинарных хронотопов, часто заявленных в заглавии произведения<sup>1</sup>.

К любому из названных Бахтиным хронотопов можно построить длинные линейные или разветвленные ряды трудов разных исследователей, которые расширяют их конкретное и метафорическое значение, их функции. В каждый из этих хронотопов заложены, кроме явных, ещё потенциальные возможности стимулирующие творческой мысль. Расширяет круг и огромная популярность этих терминов. Их необязательно берут с трудов самого Бахтина, они переходят от одного исследователя к другому и третьему. Правда, это имеет, кроме положительного, и отрицательное значение. Не всегда соблюдается уважение к мысли, слову, определению самого М. Бахтина. Даже термин «хронотоп» употребляется не только, как было указано автором, для изучения *взаимосвязей* временных и пространственных отношений, а и тогда, когда просто говорится о времени или пространстве.

---

<sup>1</sup> См.: Проблеми часопросторової поезики : рекомендаційний бібліографічний покажчик для наукової роботи студентів, магістрантів, аспірантів, викладачів гуманітарних факультетів. Вип. 1 / [упоряд. М. Кривенко ; наук. ред. Н. Копыстьянська]. — Л. : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — 68 с.

С «диалогом», «хронотопом» появились и новые подходы к исследованию общей истории, теории литературы и изучения отдельных жанров. Жанром номер один является для Бахтина роман. Он считает, что «роман как жанр с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени» [3, с. 481]. Время рассматривается как фактор жанрового образования. Но какое время? Реальное время, астрономическое, биологическое, историческое, переживаемое человеком, народом? Художественное время, отраженное в развитии искусств, литературы, фольклора, культуры быта? Или и одно, и второе, и третье...? Эту связь необходимо устанавливать не только в романе, так как и другие жанры, складывались и развивались в зависимости от временного мировосприятия, ощущения своего времени.

Теперь очень важным является изучение взаимозависимости хронотопного мышления и возникновения жанровых разновидностей, модификаций, исследование дифференциации и синтеза, взаимовлияния и сопряжения жанров, литературных родов и видов искусства и, что особенно важно, формирования жанровых систем [21]. Хронотоп выступает как подход, аспект, методика изучения течений и направлений, связующее звено.

Хронотопные термины приобретают самую разную функциональность. Это видно из названий научных статей, в которых сказывается прямая связь с авторским мышлением.

В более чем 35-ти моих научных статей по проблеме времени и пространства в качестве исходных позиций используются положения и термины М. Бахтина. Изучение трудов Бахтина занимает особое место в работе Международного научно-методического объединения-семинара «Проблемы художественного времени, пространства, ритма», созданного в 1997 году при Львовском университете. Конечно, это всего лишь небольшая часть того, что можно воспринять от М. Бахтина по одной этой проблеме, с какими-то выходами и в другие области исследовательской мысли ученого.

Терминология М. Бахтина стала также для меня базовой при создании так называемых хронотопных схем [10; 17; 18; 21], а несколько позже — пространственных схем [8; 9]. Схемы разработаны для теоретического изучения проблемы художественного времени, пространства, хронотопа и для практического применения, в частности в учебном процессе, прежде всего при анализе и интерпретации эпических и драматических произведений. С их помощью предлагается проследивать не только архитектонику, структуру, стиль произведения, но и их взаимосвязь с духовным миром автора, его концепцией человека, отношением художника к общественным явлениям, к жизни во всех ее проявлениях, к искусству, к слову и сочетанию слов.

Важно и то, что схемы могут применяться при структурно-функциональном изучении отдельных жанров, жанровых систем, литературных направлений, течений. Анализируя художественные явления, необходимо учитывать, что в произведениях предыдущих эпох не может быть тех новаций, которые появились в литературе в следующую эпоху, в частности в XX ст., и можно обнаружить лишь некоторые их ростки. Изучая современные произ-

ведения, важно обратить внимание не только на то, что в них наличествует, но и на то, чего в них нет, так как это — сознательный отказ от достигнутого в предыдущее время, вызванный индивидуальными позициями писателя, или эстетикой направления, к которому он принадлежит.

Одна из хромотопных схем имеет название «Социально-исторический хромотоп». Термин, которым я пользуюсь, состоит из двух составных, так как имеется в виду не только изображение исторических событий, что свойственно лишь некоторым жанрам. Социально-исторический хромотоп присутствует во всех произведениях. Его изображение или авторское самовыражение, так или иначе, указывает на определенные общественные явления, процессы, состояния, экономические, политические, культурные, изменения в быту, даже в самых интимных человеческих отношениях [12; 14].

В схемах многие термины позаимствованы у Бахтина, если не прямо, то в каких-то собственных творческих вариантах. В этой схеме числится графа *двойной, тройной, множественный хромотоп*, которая также «подсказана» М. Бахтиным. Все явления существуют для исследователя не обособленно и, самое важное, определяются их функциональностью и отношениями между ними. По мнению М. Бахтина, «хромотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях» [3, с. 401]. Весьма интересные результаты дает прослеживание того, как создается такой двойной, тройной или даже множественный социально-исторический хромотоп. Формы его создания разнообразны. Это может быть перенос сюжетного героя в пространстве, или во времени [19], или в том и другом; создание параллельных временных пластов, потоков в их сопоставлении или слиянии; умножение социально-исторического хромотопа в аллегорическом подтексте, контексте произведений, сюжетное время которых отнесено в прошлое или в будущее [15].

Не менее интересным является изучение *надтекста* и *надтекстового социально-исторического хромотопа*. Н. Лейдерман обратился к этому понятию употребляя к нему термин «сверхтекст»: «Не менее значительная роль в жанрообразовании и сверхтекста, т. е. тех сигналов, посредством которых в художественный мир произведения вводится опыт самого читателя» [22, с. 11].

Для раскрытия явления, о котором идет речь, я предпочитаю говорить, наряду с сигналами, о кодах, и мне больше подходит термин «надтекст». Замечу, что М. Бахтин с приставкой «над» употребил и обосновал термин «нададресат» (третий). Этот термин относится не к рецепции, а к творческому акту [2, с. 337–338].

Надтекст создается в процессе восприятия произведения критиком, литературоведом и просто читателем уже на уровне его собственного жизненного, интеллектуального, художественного, эмоционального опыта, но по кодам писателя. Автор закладывает в текст, подтекст, контекст коды надтекста, читатель сознательно и несознательно их воспринимает, подставляя под одно конкретное (социально-историческое, психологическое и т. п.) другое конкретное,

или наполняя своим конкретным то, что у автора является эмблематическим, символичным, обобщенным. В сочетании с хронотопом надтекст приобретает новое терминологическое значение [11].

Особое место в исследованиях М. Бахтина занимает термин «порог». Он введенный в научный обиход ученым даже раньше термина «хронотоп» и применяется очень широко. Основным материалом, на котором Бахтин строит функциональность «порога» является творчество Ф. Достоевского.

Можно говорить о нескольких планах. Один — архитектурный, сюжетный, композиционный и эмоциональный. У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. По мнению М. Бахтина, время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени.

В локальном пространстве произведения «порог» играет важную сюжетную и фабульную роль, однако Бахтин отмечает особую организацию пространства у Достоевского: «Это не обычное художественное земное пространство, в котором человек прочно локализован и окружен... Это не пространство жизни, а выхода из жизни, это — узкое пространство порога, границы, где нельзя устроиться, успокоиться, обосноваться, где можно только перешагнуть, переступить... Все действие с самого начала и до конца совершается в точке кризиса, в точке перелома» [2, с. 74].

Тут же термин становится многофункциональным. Каждая функция «порога», открытая в «организации пространства» (термин Бахтина) у Достоевского, начинает «работать» и при исследовании других произведений другими учеными. Это и композиционная, структурная роль порога в топографии пространства, и порог во внешней и внутренней жизни персонажа, и порог в авторском самовыражении, и в сложной философской трактовке сознания, в проблеме о границах сознания в художественном понимании, и «засознательная» (термин Бахтина) топографическая основа образа.

Исследователь считает, что хронотоп порога «проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью... может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного перелома... В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме» [3, с. 396].

Редко в каком произведении нет локального, социального, психологического порога. При изучении поэтики художественного произведения *хронотоп порога* играет большую роль, в частности при переходе из одного пространства в другое или возможности такого перехода. Тогда создается *ситуация испытания*, чаще всего морального, проверка шкалы ценностей у персонажей, а также истинных отношений между ними (примером может служить в «Утраченных ил-

люзиях» Бальзака изменение отношений между мадам Баржетон и Люсьеном Шардоном сразу же после их приезда в Париж — сцена в театре).

Чаще всего *ситуация испытания* создается изображением экстремально-го хронотопа. Однако в реалистической литературе, начиная от Г. Флобера, А. Чехова, М. Коцюбинского, ситуация испытания создается и будничным хронотопом, невозможностью вырваться из однообразного, серого бытия, которое становится всё более чужим.

Хронотоп *порога*, введенный М. Бахтиным главным образом для характеристики внешнего локального и внутреннего психологического пространства *персонажа*, подошел также и для социально-исторического хронотопа в произведениях, в которых изображается ситуация испытания как отдельных людей, так и народа, особенно в аллегорическом подтексте произведений, в которых писатели создают двойной, тройной социально-исторический хронотоп.

У М. Бахтина многозначным и многослойным является слово «*чужой*». Ведь для него «слово, если оно только не заведомая ложь, бездонно» [2, с. 339]. Бахтин рассматривал его в разных аспектах, создавая ряд терминов и названий: своё и чужое<sup>1</sup>; чужая правда [2, сс. 67, 342]; чужая речь (слово, язык, высказывание) [2, с. 49, 144, 158, 193, 196, 197, 198, 199, 216, 222, 223, 260, 267, 288, 292, 322, 331]; чужое «я» [2, с.366]; чужое сознание [2, с. 340, 342,343, 361, 369], степень чужести (или освоенности) между словами [2, с. 331].

Исходя из некоторых концепций Бахтина, я попыталась обратить внимание на изображение человека в «*чужом времени*» [13], а также выделить функции своего / чужого внешнего (локального) и внутреннего (психологического) пространства [16; 20]. Слова «своё / чужое» пространство употребляются как в прямом значении собственности, так и в переносном — как пространство переживания, как взаимоотношение внешнего (локального) пространства со внутренним (психологическим). «Своё» означает их соответствие, «чужое» — их несоответствие друг другу, а также чувствам, духовным запросам, мечтам человека.

Художественное свое / чужое пространство имеет все функции реального жизненного пространства — быть местом действия с определенной эмоциональной окраской, фоном, фактором, определяющим социальный статус, социальные желания человека, влияющим на сознание, чувства, формирующим характер, «душевный ландшафт» (термин М. Бахтина), физический и духовный облик человека-персонажа. Однако его отличие в том, что это возникающие на основе объективной реальности *субъективные* категории (то, что воспринято, пережито, воссоздано, смоделировано *субъектом*). Они всегда несут отпечаток творческой личности, а так как личность зависима от исторического развития, то и отпечаток этой зависимости.

Свое и чужое пространство является одним из главных способов индивидуализации и деиндивидуализации героя, типизации, характеристики (как

---

<sup>1</sup> Здесь и далее указываются страницы по предметному указателю: Бахтин М. Собрание сочинений : в 7 т. — Т. 5. — М., 1996. — С. 136–382.



топографически конкретной, так и обобщённо символической) страны, эпохи, народа, нации, общечеловеческой культуры и одновременно — раскрытия автором самого себя, своих «я».

Тут очень много возможностей. Начиная с ответа на вопрос, имеет ли человек какое-то локальное пространство, которое может считать и физически, и психически своим. Например, герой романа Г. Гессе «Степной волк» его не имеет и не хочет иметь, а герой романа «Замок» Ф. Кафки его не имел, не имеет, жаждет иметь, но никогда его иметь не будет. В романе А. Платонова «Чевенгур» раскрыто, к чему приводит возведение в идеологический и нравственный принцип отсутствие какой-либо собственности у отдельного человека и даже у больших групп людей (в романе это — «прочие»).

Следующий вопрос: воспринимает ли человек то пространство, в котором живет, как своё, какая у него потребность в создании и сохранении своего пространства — личного, семейного, общественного, государственного, естественного. Отвечая на этот вопрос при создании образа героя, писатель раскрывает жизненные принципы, шкалу ценностей, вкусы индивидуума и одновременно создает и определенный общий тип человека, часто в противопоставлении другим или другими. Тут стоит обратиться к разработке Бахтиным вопроса о «другом».

В литературе отображено множество трагедий, вызванных потерей своего пространства: семейного, социального, государственного, этнического. Углубленная психологизация достигается тогда, когда утраченное, перестав быть своим, не стало полностью чужим. С ним связаны воспоминания о счастье или несчастье, перестав быть своим локально, оно остается в душе как рана, или, наоборот, как утешение. В воспоминаниях всё приобретает большую силу, чем в прямом изображении действия.

Трагедия одиночества — центральная проблема литературы — раскрывается именно на этих понятиях свой / чужой. Причем она обусловлена не только пребыванием в чужом, но и в локально своём пространстве: в своей стране, в своем городе, деревне, семье, — когда человек чувствует себя внутренне отчужденным, отторгнутым и может потерять самого себя. Изображаемая в произведениях среда является общей для всех действующих лиц, которые, однако, воспринимают её по-разному, иногда даже диаметрально противоположно, чем создается многоплановость их изображения. При всей конкретности пространственных описаний, они получают добавочную функцию метафорического и даже символического выражения интеллектуального, духовного, морального уровня каждого лица и общества в целом.

Каждое художественное направление, течение характеризуется особым отношением к своему и чужому. У реалистов всегда наличествует *своё и чужое* пространство, с определенными задачами и функцией противопоставления, отличающееся друг от друга и в поэтике, и в стиле изображения. Персонажи пребывают и передвигаются в разных личных, социальных, общественных и естественных пространствах, и в зависимости от них создают себе также разные и изменчивые внутренние пространства. У Ф. Кафки всё поглощает однообразно и одноцветно изображённое *чужое* пространство. Протагонисты в романах

«Процесс», «Замок» Ф. Кафки (Иосиф К. и К.) обречены пребывать лишь в одном чужом, враждебном им внешнем пространстве, они не могут из него выйти, так как они признали это навязанное им извне пространство *своим* внутренним, смирились с ним, подчинились ему. Именно в этом, а не только в самом существовании общего зла, Кафка видит трагедию личности и воссоздает её [27].

Весомым является то, как складываются отношения человек — пространство. В романах Ремарка человек в чужом государственном пространстве — совершенно бесправный, незащищенный, «лишний», но трагедия в том, что он таковым является везде, в целом огромном мире, и нигде у него нет пристанища.

Отражена в литературе и другого рода трагедия, когда человек сознательно, а чаще несознательно, содействует превращению «своего» пространства в «чужое», страдает от этого сам и заставляет страдать других (герой романа Ф. Мориака «Клубок змей», повести Ф. Достоевского «Кроткая»). Формирование внутреннего пространства персонажей писатели изображают по-разному: и как желание сохранить своё «я», и как деградацию личности, подъём по общественной вертикали, паденье по моральной, бунт и т. п. Степень зависимости внутреннего пространства от внешнего — разная, и это также характеризует персонажа и его автора. Я. Гашек сумел наделить своего Швейка полной независимостью его внутреннего пространства от внешнего, но для этого автору пришлось сделать его «дурачком».

То, что в данную эпоху, в определенной этнической и социальной среде общепринято считать своим, бесспорно влияет на создание или ощущение пространства как своего и отдельной личностью, однако влияет по-разному, и в разной мере. Редко общее принимается целиком, чаще — с желанием внести коррективы, изменения, иногда и с отрицанием, с болью.

Отражение того, что в данную эпоху считается своим или чужим и отношение к тому, что воспринимается как чужое, содействует не только индивидуализации, но и *типизации*, воссозданию для данного времени социально, национально, нравственно типичных персонажей, ситуаций. В каждую эпоху и в каждом литературном направлении что-то меняется в понимании и в образе своего и чужого пространства, и это достойно стать предметом изучения исторической поэтики.

В литературе отражено происходящее в наше время катастрофическое уменьшение во внутреннем пространстве исконно своего, генетически естественного и разрастание внутренне чужого, которое принимается как своё. Начало этому положил уже Кафка в романе «Замок». К., слушая рассказ Ольги о поведении чиновника с её сестрой Амалией, сначала возмущенно осуждает чиновника с нравственно-этической точки зрения нормального человека, но очень скоро принимает противоположную, противоестественную мораль среды, в которой он очутился.

В историческом процессе развития литературы и ее рецепции функциональность чужого пространства в художественном тексте и в его восприятии не только расширяется, обогащается, разнообразится, но и в чем-то суживается, упрощается, нередко получает однотонность.

Значительное расширение понятий своё / чужое нашло в сборнике, который стал одним из результатов деятельности указанного выше Международного объединения-семинара и целиком посвящен теме «Своё / чужое время, пространство, ритм» [7]. В сборнике приняли участие исследователи из разных славянских стран. Тексты поданы на украинском языке и в авторской редакции — на русском, белорусском, польском, болгарском и словацком языках.

Условно можно выделить такие тематические группы статей: а) публикации из этико-философской, историко-культурологической проблематики, построенные на историческом и литературном материале; исследования функциональности своего / чужого пространства как жанрово-стилевого и структурного фактора, как изначального фактора в характеристике литературных направлений и школ; б) материалы, в которых рассматривается множественность функциональности категорий времени, пространства в поэтике поэзии и прозы; в) научные тексты, построенные на интерпретации как отдельного произведения или перевода, так и многих произведений, в которых делается акцент на экзистенциальных проблемах индивидуума в обществе.

Материалы сборника представляются актуальными как для теоретического, так и методологического исследования развития исторической поэтики, в них предлагаются разные методики анализа и интерпретации художественных явлений, а также дальнейшее сотрудничество.

То, что исследовано в статье, конечно, только маленькая часть терминологического богатства М. Бахтина, введенная ним в литературоведческий обиход. Тут не только термины, которые предлагаются и объясняются ученым как готовые, но и названия, образные определения, брошенные как бы невзначай, по ходу развития мысли. Они также пускают корни и дают новые побеги.

### Литература

1. Бахтин М. К методологии литературоведения / Михаил Бахтин // Контекст — 74. Литературно-теоретические исследования. — М. : Наука, 1975. — С. 203–212.
2. Бахтин М. Собр. сочин. : в 7 т. Т. 5 : Работы 1940-х — нач. 1960-х гг. / Михаил Бахтин ; [под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гогтишвили]. — М. : Русские словари, 1996. — 731 с.
3. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / Михаил Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Худ. лит, 1975. — С. 234–407.
4. Бахтинология: Исследования, переводы, публикации / сост., ред. К. Г. Исупов. — СПб. : Алетей, 1995. — 372 с.
5. Бахтинский вестник : собрание сочинений ученых : в 5 т. — Т. 1. — Орел : Орлик, 2005. — 768 с.
6. Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным / вступ. ст. С. Г. Бочарова и В. В. Радзишевского ; закл. ст. В. В. Кожина. — М. : Прогресс, 1996. — 342 с.
7. Іноземна філологія : український науковий збірник. Вип. 114 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [наук. ред. вип. Н. Копистянська]. — Л., 2003. — 309 с.
8. Копистянська Н. Питання часо-просторової термінології / Н. Копистянська, М. Приплюцька // Іноземна філологія : український наук. зб. — Вип. 114. — Л., 2003. — С. 264–280.

9. Копыстьянская Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі. Схеми / Нонна Копыстьянская // Молода нація : альманах. — К., 1997. — Вип. 5. — С. 172–178.
10. Копыстьянская Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копыстьянская. — Л. ПАІС, 2005. — 368 с.
11. Копыстьянская Н. Надтекстовий соціально-історичний хронотоп // Античність — сучасність (питання філології) : зб. наук. праць / Нонна Копыстьянская. — Донецьк, 2000. — Вип. 1. — С. 20–27.
12. Копыстьянская Н. Особливості створення соціально-історичного хронотопу в романах Ф. Кафки «Процес» і «Замок» / Нонна Копыстьянская // Іноземна філологія, 1997. — Вип. 110. — С. 157–166.
13. Копыстьянская Н. Свій і чужий хронотоп як розвиток мотиву Дон Кіхота / Нонна Копыстьянская // Сервантес і проблеми європейської прози : зб. наук. пр. — Львів, 2000. — С. 74–78.
14. Копыстьянская Н. Соціально-історичний час художнього твору // Біблія і культура : зб. наук. статей / Нонна Копыстьянская. — Чернівці, 2002. — Вип. 4. — С. 19–28.
15. Копыстьянская Н. Форми створення множинного соціально-історичного часу / Нонна Копыстьянская // З його духа печаттю : зб. наукових праць на пошану Івана Денисюка. — Л., 2001. — Т. 2. — С. 9–15.
16. Копыстьянская Н. Функція «чужого простору» в поезії роману Г. Флобера «Мадам Боварі» / Нонна Копыстьянская // Іноземна філологія : український науковий збірник. — Вип. 114. — Л., 2003. — С. 107–118.
17. Копыстьянская Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) / Нонна Копыстьянская // Слов'янські літератури : доповіді. XI Міжнародний з'їзд славістів. — К., 1998. — С. 57–74.
18. Копыстьянская Н. Х. Художній час як категорія порівняльної поезики / Нонна Копыстьянская // Слов'янська література : Матеріали до XI з'їзду славістів. — К., 1993. — С. 184–200.
19. Копыстьянская Н. «Броучекияда» Сватошлука Чеха в контексте структурних новацій / Нонна Копыстьянская // Славянские литературы в контексте мировой. — Минск, 1995. — С. 176–180.
20. Копыстьянская Н. Функціональність в поезикі художественного произведения «чужого пространства» / Нонна Копыстьянская // Stylistyka, XI: Stylistyka a poetyka. — Opole, 2002. — С. 89–100.
21. Копыстьянская Н. Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма / Нонна Копыстьянская // Zagadnienia rodzajów literackich. — 1994. — № 37. — Z. 1–2. — S. 119–135.
22. Лейдерман Н. К определению сущности категории «жанр» / Н. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения. — Калининград: КГУ, 1976. — Вип. 3. — С. 3–13.
23. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.
24. Любинская Л. Н., Лепилин С. В. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований / Л. Н. Любинская. — М. : Прогресс — Традиция, 2002. — 304 с.
25. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. — Рига : Зинатне, 1988. — 456 с.
26. Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku / pod red. Czesława Niedzielskiego i Jerzego Spejny. — Toruń, 1990. — 236 s.

27. Kopystianska N. Osobliwości funkcji przestrzennego detalu u Franza Kafki / N. Kopystianska // Mimesis w dyskursie literackim. — Toruń, 1996. — S. 135–148.
28. Słownik terminów literackich / pod red. J. Sławińskiego. — Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976. — 577 s.
29. Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje / pod red. Andrzeja Stoffa, Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej. — Toruń, 2000. — 242 s.

**Нонна Копистянська**  
**Терміни Михайла Бахтіна як стимулятори**  
**наукової діяльності в хронотопній проблематиці**

Розглянуто питання наукової термінології із проблем художнього часу та простору. Проаналізовано внесок Михайла Бахтіна в методологію часопросторових досліджень. Підсумовано, що дослідник запропонував діалогічну модель літературознавчого мислення. У зв'язку з цим детально проаналізовано функціонування поняття «діалог» та його похідних у працях Бахтіна. Вивчено специфіку терміна «хронотоп», функціональність хронотопної термінології. Наголошено на використанні положень і термінів хронотопної концепції Михайла Бахтіна як вихідних у власних наукових розробках з проблематики часу і простору.

*Ключові слова:* хронотоп, діалог, жанр, хронотоп порогу, літературознавчі терміни, М. Бахтін.

**Nonna Kopystianska**  
**Mikhail Bakhtin's Terms as Stimulators**  
**of the Research Activities on the Chronotopical Problems**

In the article the problem of scientific terminology with regard to the problems of the literary time and space is considered. Mikhail Bakhtin's contribution to the spatial-temporal research methodology is discussed. It was concluded that the researcher proposed a dialogical model of a literary thought. In this regard, the work presented a detailed analysis of the functioning of the notion «a dialogue» and its derivatives in the works by Bakhtin. The specificity of the term «time-space», a functionality of the chronotopical terminology had been investigated. The author emphasized the importance of the use of Mikhail Bakhtin's terms and chronotopical conception as a starting point of her own scientific researches on the time and space problems.

*Key words:* chronotope, a dialogue, genre, threshold chronotope, literary terms, M. Bakhtin.

## ОНТОЛОГИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МАКСИМ В ЛИТЕРАТУРЕ

Анализируются теоретические аспекты функционирования легендарно-мифологической традиции в мировой литературе. Рассматриваются формы и способы переосмысления традиционных структур, интегральные и дифференциальные характеристики общеизвестного сюжетно-образного материала.

*Ключевые слова:* архетип, миф, традиционный образ.

Исследование теоретических и историко-литературных аспектов функционирования традиционного сюжетно-образного материала позволяет как бы «реконструировать» сближение и «сращение» национальных образов мира, художественно осмысленных в традиционализированных мировым духовным сознанием онтологических, поведенческих и аксиологических моделях индивидуального и коллективного бытия. При этом необходимо обращать особое внимание на диалектику национального и всеобщего в литературных вариантах традиционных структур, не допускать механического подчинения (растворения) первого второму. Именно национальная специфичность конкретной версии общеизвестного материала глубже и разностороннее выявляет его универсальный контекст, позволяет увидеть в конкретном всеобщее и наоборот [5; 7].

Функциональная активность традиционного сюжета (образа, мотива) в литературном произведении определяется и «осуществляется» системной совокупностью интегральных признаков, важнейшими из которых являются следующие: широта интерпретационного диапазона, определяющаяся многообразными запросами воспринимающей эпохи; диалектическое соотношение частного и общего, получающее национально-историческую и предметно-бытовую разработку в литературе; многообразие форм и способов трансформации, характеризующееся различными структурно-содержательными уровнями рецепции элементов протосюжетов (сюжетов-образцов, сюжетов-посредников, традиционных сюжетных схем, традиционных сюжетных моделей); спиралевидность эволюции как результат постоянного обновления формально-содержательных характеристик протосюжетов; потенциальная многозначность семантики традиционной структуры, обеспечивающая ее интенсивное вхождение в духовный контекст другой культурно-исторической эпохи; органичное сочетание национального и универсального аспектов, наличие функционально значимых общечеловеческих доминант (архетипов, мифологем и др.); общеизвестность (узнаваемость) фабулы как первичная предпосылка идейно-эстетической активности традиционного материала в новом литературном варианте; онтологическая, гносеологическая, моделирующая, прогностическая, поведенческая и аксиологическая функции традиционных структур; наличие многообразных событийных и семантических доминант, «регулирующих» характер трансформации протосюжетов и обеспечивающих определенную стабильность их идейно-эстетической рецепции; относительная самостоятельность этих доминант, их способность редуцироваться от протосюжетов;

семантическая подвижность логических и нравственно-психологических мотивов, их потенциальная предрасположенность к переосмыслению; способность традиционных структур трансформироваться в символы, эмблемы, понятия; аксиологическая функция подобных образований в литературном произведении; многообразие уровней географического функционирования (национальный, зональный, региональный, межрегиональный), обусловленное сходством (подобием) социально-идеологических, нравственно-психологических и литературно-эстетических факторов материального и духовного бытия народов; многоаспектность процессов сюжетосложения, их структурно-содержательная вариантность и др.

Дифференциальные признаки, как правило, индивидуальны для каждой традиционной структуры и выявляются при рассмотрении ее различных литературных интерпретаций. Необходимость построения системы дифференциальных признаков обусловлена наличием этапов эволюции традиционного сюжета, каждый из которых требует установления диалектики традиционного и индивидуально-авторского в конкретном литературном варианте. В процессе осовременивания проблематики фольклорно-мифологических структур происходит разрушение эпической дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем взаимодействии с замкнутым, ценностно устойчивым прошлым, «осуществляемым» в новом литературном контексте, образует сложную временную модель мира (национальную или универсальную), которая в подтексте имеет вероятностную направленность в будущее.

Еще Н. Бердяев заметил, что «всякий гений национален, а не интернационален и выражает всечеловеческое в национальном» [3, с. 248]. Обращение национальной литературы к культурным традициям других народов помогает понять их своеобразие, а, следовательно, углубляет и обогащает ее духовность. Благодаря этому, национальная литература становится органической частью общечеловеческого континуума, она впитывает чужое и одновременно обогащает духовные миры других народов.

Исследование закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в синхронном плане не означает «формализации» отдельных сторон межлитературных взаимосвязей и взаимодействий (взаимовлияний), их классификации по узко заданным исследовательской задачей критериям. Важнее, на мой взгляд, другое: использование национальными литературами общекультурных образов (Прометей, Христос, Иуда, Фауст, Дон Кихот, Гамлет и т.п.) или архетипических тем и мотивов (бессмертие, двойничество, робинзолада, творец-робот и др.) позволяет обнаруживать и рассматривать контактно-генетические связи и многообразные типологические схождения, возникающие в процессе длительного периода аккумуляции общекультурного опыта, который далеко не всегда очевиден и проявляется исключительно разнообразно.

Следует подчеркнуть, что в XX в. литературные варианты общеизвестного материала при несомненной важности социально-идеологических и политических факторов концентрируют внимание преимущественно на философско-этических и нравственно-психологических проблемах, «абстрактность»

которых преодолевается в художественном контексте концентрацией внимания на исследовании гармонии и противоречий человеческого мира. Именно отдельная личность, противостоящая диктату в его многообразных формах, отстаивающая свою внутреннюю свободу, *свое «я»* против насилия со стороны «мы» и «они», утверждающая *свою* самоценность и личностность — таков диапазон переосмысления традиционного материала легендарно-мифологического и литературного происхождения.

В разные культурно-исторические эпохи открытость традиционных структур проявляется по-разному и во многом обусловлена специфическими запросами воспринимающего духовного континуума. Наиболее многопланово и в известной степени демонстративно она реализуется в XX в., который динамичен и, главное, принципиально драматичен по сравнению с предшествующими периодами в духовной истории цивилизации. Возможно, что данное утверждение обусловлено отсутствием исторической дистанции между современным прогрессом (регрессом) и попыткой оценить его в глобальном плане: практически каждая эпоха создавала для себя «золотой век», отнесенный в прошлое и подчеркнуто противопоставляемый конкретно-исторической действительности. Во всяком случае, ни один культурно-исторический период не обращался так свободно с традиционализированными всем предшествующим духовным развитием культурными образцами, не вторгался столь активно в их основополагающие онтологические и характерологические доминанты. Особенно явственно это проявляется в литературе последних десятилетий, однако постмодернистские трактовки традиционного материала имеют настолько специфически-нигилистический характер, что рассматривать их в общекультурном контексте можно только с рядом принципиальных художественно-эстетических оговорок.

В процессе литературной эволюции легендарно-мифологический материал проявляет себя как *развивающаяся традиция*, преодолевающая временное, отжившее и активно впитывающая в себя продуктивные элементы новой реальности во всей сложности взаимодействия ее гармонии и противоречий. Рассмотрение закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в литературе XX в. показывает, что легендарно-мифологические структуры сохраняют свою потенциальную актуальность на протяжении столетий и постоянно «извлекаются» из общекультурной памяти для осмысления как всеобщего, так и, главное, конкретного, национально-исторического. Обусловлено это тем, что многие легендарно-мифологические ситуации представляют собой своеобразное проецирование определенных нравственно-психологических состояний и конфликтов на другую (то есть отличающуюся от прежней) систему ценностей. При этом для обеспечения узнаваемости ситуации должен сохраняться минимальный комплекс обстоятельств, стимулирующий осознанное восприятие событийно-семантических и аксиологических доминант традиционного материала в его новых литературных трансформациях [5; 6; 9].

Благодаря относительному постоянству доминантных характеристик структурного оформления легендарно-мифологических ситуаций (определенная пос-



ледовательность событий + специфические отношения героев + ассоциативно-символический подтекст, объединяющий события и отношение персонажей к ним и создающий «энергетические» связи между событиями и позицией героев в них), реципиенту в известном смысле «навязывается» определенная этическая оценка изображаемого (моделируемого), которое воспринимается одновременно в универсальном и конкретном социально-историческом и национально-бытовом значениях. В то же время традиционный сюжетно-образный материал не следует воспринимать как абсолютно неизменную и замкнутую систему, потому что диахронное рассмотрение литературной эволюции конкретной структуры демонстрирует ее формально-содержательную гибкость, которая не только предполагает, но и нередко сама провоцирует широкий интерпретационный диапазон событийно-семантических доминант.

Диалектика процесса заимствования и освоения инационального материала культурой-реципиентом зависит от ряда факторов: гибкости эстетического сознания воспринимающей культуры, степени отличия заимствуемого материала от нравственно-эстетических комплексов другой духовной среды. Иными словами, при восприятии инационального художественного опыта заимствующая культура берет у другой культуры то, чего она не имеет у себя. Однако это «чужое» по своим идейно-эстетическим и содержательным характеристикам должно быть созвучным национальным традициям культуры-реципиента, в противном случае оно нефункционально и быстро выводится из литературного контекста. Так, например, расширение контактов между Европой и странами других регионов привело в известном смысле к «европеизации» духовной культуры этих стран и обусловило продуктивное восприятие ими европейской классики. В то же время подчеркнутая национальная специфичность и эстетическое своеобразие африканских мифологических систем предопределили ограниченность их функционирования не только за пределами своего региона, но и внутри национальных литератур, их постепенное функциональное угасание.

Важной характеристикой традиционных сюжетов является их объективная или потенциальная предрасположенность к комбинаторности в процессе своего становления и литературного функционирования. Иными словами, речь идет о явлении формально-содержательной «соборности», при котором принципиально отличные, на первый взгляд, друг от друга структуры демонстрируют способность к формально-содержательному объединению (совмещению) в одном художественном контексте (Дон Кихот и Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот, «сотрудничество» Бога и Дьявола и т. п.).

В процессе литературного функционирования роль классики с точки зрения диахронии и синхронии становится многозначной, культурно-исторические и иные контексты предопределяют характер ее сближений и расхождений с эпохой-реципиентом. При этом характер переакцентуации традиционных поведенческих и аксиологических моделей определяется комплексом факторов, которые в свою очередь тесно связаны с онтологическими доминантами исторически подвижного духовного контекста. Функционально-семантическое истощение какого-либо традиционного материала объясняется «усталостью традиции», которая обусловлена рядом факторов.

Как уже отмечалось, характер обращения к традиционным структурам объясняется социально-идеологическими и духовными факторами, определяющими жизнь социума в данную эпоху. В этом случае функционально-семантические уровни рецепции материала во многих случаях демонстрируют ориентацию на господствующий эстетический и культурологический фон. Так, вполне очевидно, что классицистические, сентименталистские и романтические интерпретации традиционного сюжетно-образного материала определяются требованиями господствующего литературного направления, течения, творческого метода.

Философско-эстетические и собственно художественные «каноны», довольно жестко регулирующие духовный контекст определенной культуры, предопределяют характер трансформации содержательных доминант общеизвестного материала. Его традиционализированные функционально-семантические характеристики подвергаются жесткому переосмыслению, разрушаются установившиеся стереотипы восприятия, вырабатываются функционально перспективные направления рецепции национальными культурами.

Опыт новой эпохи предполагает, а часто и требует нового прочтения материала, при этом нужно учитывать и такой фактор, как «соавторство» читателя в данном процессе. Общее доминирует над индивидуальным, но не подавляет его, не «растворяет» в себе. В таких случаях чрезвычайно важно сохранение целостности исходного текста, которая определяет характер его функционирования в пределах конкретной культурно-исторической эпохи. Когда же интерпретационная вариантность протосюжета (сюжета-образца) угасает и приводит к возникновению своеобразного «инварианта» структуры, требуется ее разрушение при помощи оригинальных сюжетных ходов, нравственно-психологических мотивировок и др.

По мере увеличения дистанции между временем создания и эпохой его рецепции конкретное произведение из факта национальной литературы постепенно превращается в явление всеобщего значения и звучания. При этом в определенной мере снижается («стирается») первичная актуальность проблематики, одновременно посредством «замещения» происходит актуализация других смыслов, которые в исходном образце были едва намечены или вообще отсутствовали, но сам текст допускал эстетическую правомерность подключения нового, современного. Генерализация смысла ситуации, осуществляемая в одном персонаже и концентрирующая в его содержательном комплексе какие-то фундаментальные онтологические или мировоззренческие концепции, на определенном этапе начинает требовать его смысловой и бытийственной конкретизации, которая приводит к существенному снижению формального уровня абстрагирования. Кроме того, отчетливо прослеживается тенденция психологизации общеизвестных коллизий, осуществляемая различными способами. Сходным образом «осуществляются» в новой культурно-исторической действительности многие легендарно-мифологические и литературные персонажи.

Продуктивность творческого совмещения канонизированного и актуального для эпохи-реципиента обусловлена тем, что «...произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени*, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности... Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось *все сплошь* сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним» [1, с. 504]. В данном случае, правда, следует учитывать безусловное влияние фактора повторяемости, проявляющегося на самых разнообразных уровнях. Именно реалии культурно-исторической действительности (социально-идеологические, политические, духовные) «реанимируют» конкретные структуры, находящиеся в «запасниках» мировой культуры. Оцениваемое нами сегодня «только настоящее» под влиянием складывающихся тенденций в развитии цивилизации может иметь множество вариантов в прогнозируемом будущем, давно забытое «старое» демонстрирует predisposition к содержательной актуализации.

Мировая общекультурная традиция характеризуется сложной системой динамически устойчивых взаимодействий и взаимовлияний, определяющихся поисками сходного, подобного в инациональных культурах. При этом абсолютно «чужое» не может служить продуктивной основой для осмысления «своего», ибо оно в силу подчеркнутого идейно-эстетического и художественного своеобразия, как правило, не становится органической частью воспринимающего национального духовного контекста. Кроме того, каждая национальная культура, обращаясь к художественному материалу другого народа, ищет в нем не только и не столько частные совпадения, параллели и ассоциации, но и, главное, доказательства своей «общечеловечности» (Н. Бердяев).

Отмеченные выше процессы не являются безусловно обязательными для всех традиционных образов. Некоторые из них уже с момента первичного становления протообраза были ориентированы на формализованное развитие, сущностью которого является ориентация на принцип циклизации. Так, например, вполне очевидно, что при всех сюжетных поворотах и оригинальных мотивировках любые продолжения путешествий Гулливера, расследований Шерлока Холмса и т.п. по своей содержательной сути являются одними из многих возможных продолжений, которые вполне самостоятельны и могут рассматриваться независимо от исходного материала. Объединяющей детерминантой в таких произведениях является персонаж (точнее, его общеизвестная

репутация), который своими действиями или знаковым именем способствуют образованию в читательском сознании ассоциативно-символических или формальных связей между образцом и его новым (очередным) продолжением (дописыванием). Иными словами, расширение событийного плана не обязательно предполагает усложнение содержательного объема, традиционный образ такого типа может существовать вполне независимо от канонического образца.

Несколько иначе обстоит дело с такими персонажами, как Прометей, Пенелопа, Алкмена, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и т.п., которые, подвергаясь в течении длительного периода формальному усложнению («умножению»), постепенно начинают существенно трансформироваться и переходят на качественно иной уровень содержательного развития. Если, например, все модификации мотива робинзонады (географическая, временная, космическая, социально-психологическая, атомная и др.) сохраняют основополагающий принцип классического романа (та или иная форма изоляции индивидуума или группы людей от цивилизации), то указанные выше образы изменяют аксиологические доминанты своих традиционных характеристик, и каждая воспринимающая культурно-историческая эпоха выдвигает свое истолкование их поведенческого статуса. Именно этим объясняется семантическая подвижность таких понятий, как «гамлетизм», «фаустианство», «донкихотство» и т.д.; в то же время практически неизменны понятия «прометеизм», «одиссея», «робинзонада», «эдипов комплекс», «нарциссизм» и др.

Важным является и такое качество многих традиционных структур, как их предрасположенность к объективизации индивидуально-субъективного, установлению родовой связи с реалистическим универсумом во всех многообразных проявлениях. Для этого, как правило, необходима национально-историческая и предметно-бытовая конкретизация универсальных по своим характеристикам схем, включение содержательного объема персонажей в моделируемый или подразумеваемо реалистический контекст. Результатом этого процесса обычно является семантическое усложнение обыденного, повседневного, включение частной коллизии во всечеловеческий континуум, с одной стороны; реалистическая объективизация общеизвестных или общезначимых качеств и характеристик — с другой.

«Миры» общекультурных образцов легендарно-мифологического происхождения содержательно характеризуются высоким уровнем семантической концентрации и аксиологическим драматизмом. Поэтому любой функционально значимый элемент новизны провоцирует реципиента на сближение, сравнение, противопоставление нового варианта традиционной структуры с ее исходным образцом, что позволяет оценить диалектику традиционного и оригинально-авторского в конкретной интерпретации на многих формально-содержательных уровнях [см.: 6; 8]. Сложная событийная структурированность традиционного сюжетно-образного материала часто предполагает многовариантность его функционирования в разных национальных литературах. Для данного процесса характерно не просто развитие определенных сюжетных коллизий, но и, главное, их нравственно-психологическая драматизация, выдвижение оригинальных моти-

вировок, перенос традиционных сюжетных схем на материал конкретной национально-исторической и культурно-психологической действительностей, осовременивание проблематики, а в ряде случаев и расщепление единой структуры на многовариантные сюжетные ходы и мотивировки.

По формально-содержательным признакам традиционные структуры являются относительно устойчивыми и одновременно динамичными системами, основные сюжетно-смысловые характеристики которых в новых литературных трактовках сохраняют исходную узнаваемость и одновременно интенсивно впитывают в себя реалии и проблемы воспринимающего континуума. В этом процессе наблюдается неустойчивое равновесие между потенциальными возможностями сюжета (образа, мотива), авторским замыслом (фантазией, своеволием), детерминирующими духовно-идеологическими запросами заимствующей культурной среды, ограничениями философско-эстетической доктрины господствующего литературного направления (творческого метода), способностью читательской аудитории воспринять принципиально новую или «еретическую» версию и др.

Полифункциональность традиционных сюжетов обусловлена тем, что по своей содержательной значимости они являются открытыми художественными системами, которые не только демонстрируют очевидные связи с воспринимающей реальностью, но и являются имманентными общественному бытию структурами, обладающими комплексом основных и вспомогательных функций. Поэтому общекультурная и конкретно-историческая интерпретации сюжетов часто не совпадают, что требует всестороннего исследования процессов взаимодействия «малого времени» и «большого времени» (М. М. Бахтин) в эволюционной спирали литературного «осуществления» протосюжета (протообраза). При обращении к традиционным сюжетам литература концентрирует основное внимание на художественном моделировании экзистенциальных состояний психологии индивидуума и социума, которые осмысливаются в контексте общечеловеческого нравственного опыта. Мифологическое восприятие времени, характерное для большинства протосюжетов, претерпевает существенные изменения в литературе последующих культурно-исторических эпох. Временной характер этических идеалов отчетливо проявляется в диахронии литературного функционирования традиционных сюжетов, одной из первичных функций которых являлась фиксация системы нравственных отношений между индивидами, народами, поколениями. Универсальные этические представления, художественно осмысленные в традиционных структурах, выполняют в литературных вариантах «связующую» функцию, обнажают взаимообусловленность прошлого, настоящего и будущего. Именно поэтому нравственно-психологические доминанты традиционных сюжетов являются своеобразными концентратами ряда культурно-исторических образов времени, которые в новых литературных интерпретациях наполняются актуальной проблематикой.

Художественное осмысление временной согласованности (гармоничности) мира в традиционных сюжетах осуществляется в направлении гносе-

ологического восприятия времени и представляет собой диахронию культурно-исторического синтеза различных сторон материального и духовного опыта человечества. Открытость, своеобразная «незавершенность» традиционных структур определяют процесс постоянного расширения и усложнения «пространства» их характеров. Вследствие этого их архетипические константы существенно переосмысливаются, что приводит к разрушению дистанции между сюжетно-личностным временем традиционного материала и предметно-бытовой реальностью его нового варианта. Временность персонажа или традиционализированная привязанность хронотопа сюжетной схемы преодолевается либо введением новых темпоральных характеристик событийного плана, противоречащих общеизвестным, либо созданием экстремальных духовных состояний персонажа, которые разрушают сложившиеся стереотипы его интерпретации.

В литературе XX века общеизвестные структуры часто играют роль своеобразных нравственно-психологических моделей, имеющих отчетливо выраженные гносеологическую, прогностическую, поведенческую и аксиологическую функции. Активность мифологических и легендарных сюжетов обусловлена, с одной стороны, общеизвестностью используемых культурных образцов и многозначностью их структурно-содержательных характеристик; с другой — подчеркнутой актуализацией вневременных координат традиционных сюжетов, переносом художественного внимания с разработки событийного плана на всестороннее исследование мировоззренческих и нравственных мотивировок канонических ситуаций. Благодаря этому, в произведении образуется многослойный ассоциативно-символический подтекст, устанавливающий содержательные связи и переключки конкретно-исторического, национального с универсальным, всевременным. Иными словами, мифологические и легендарные структуры являются своеобразным идейно-эстетическим катализатором и концентратом общечеловеческой памяти, позволяющим через сопряжение многих содержательных разновременных рядов включать конкретные процессы в контекст мировых духовных исканий и традиций, исследовать аксиологические детерминанты создаваемых художественных моделей.

Важной тенденцией функционирования общеизвестных персонажей является часто декларируемая авторами гуманизация их традиционной семантики, которая осуществляется под влиянием реальных процессов эпохи обращения писателей к ним. Конечно, далеко не все здесь однозначно, многие трактовки «не вписываются» в отмеченное выше. Тем не менее, наиболее значительные интерпретации легендарно-мифологического материала отчетливо демонстрируют активизацию этого процесса, подчеркивают глубину его аксиологической детерминации и логико-психологической мотивированности. При этом социально-идеологический контекст заимствующей эпохи как бы провоцирует потенциально содержащиеся в традиционном материале содержательные характеристики, включая их тем самым в духовное сознание времени.

Гуманистический подтекст общеизвестных структур постепенно кристаллизуется и явственно проявляется при осмыслении их литературной эволюции с точки зрения функциональной диахронии. В «Новом прологе к «Ан-

тигоне» Б. Брехт призвал «сходные вспомнить поступки в недавнем прошлом. Или же, наоборот, отсутствие сходных поступков» [2, с. 167]. Фактор повторяемости наиболее отчетливо прослеживается при рассмотрении закономерностей функционирования традиционных структур «по восходящей», то есть от отдельной интерпретации до определенного множества произведений, использующих один и тот же сюжет. Только в этом случае обнаруживаются устойчивые характеристики, которые присущи данному традиционному материалу и обладают относительной устойчивостью, несмотря на активное воздействие различных факторов, актуальных для воспринимающей культуры. Поэтому исследование закономерностей эволюции конкретной традиционной структуры в литературе XX в. должно учитывать тенденции ее функционирования в предшествующие культурно-исторические эпохи.

Значительное количество обращений к тому или иному сюжету позволяет говорить об установлении традиции по отношению к данному материалу. При рассмотрении конкретного историко-литературного материала необходимо учитывать различные аспекты и этапы сюжетосложения, разработки событийного плана и его проблемно-тематических уровней [см.: 5, 6, 9].

Функционирование подобных структур в литературе характеризуется содержательной активностью «памяти» протосюжета (сюжета-образца), полностью или в форме системы элементов входящего в состав традиционной сюжетной схемы, специфика трансформации которой «регулируется» содержащимися в ней мотивировками и характеристиками. Поэтому, например, в контексте художественного произведения «память» мифа, легенды и т. п., универсальная по своей сути, сознательно противопоставляется писателем эрозии конкретно-исторической памяти цивилизации, благодаря чему последняя освобождается от обыденной приземленности и в ней начинают доминировать общезначимые аксиологические характеристики.

В протосюжетах часто осуществляется «идеализация» нравственно-психологических качеств и поведенческих характеристик персонажей, поэтому их доминантные черты становятся для литературы своеобразными матрицами характеров, которым присущ высокий уровень концентрации универсального, типического, общезначимого. На первый план в них выдвигаются такие общечеловеческие качества и состояния, как, например, возвышенное и героическое начала в личности и ее способность жертвовать собой ради других (Прометей, Юдифь, Антигона, Электра), бесконечное стремление познавать (Фауст) и наслаждаться (Дон Жуан) и т. п. Иногда традиционные сюжеты исследуют какие-то глобальные человеческие пороки или проступки, осуждаемые народной этикой и общекультурной традицией: предательство (Иуда), чрезмерную гордыню (Агасфер, Демон и многочисленные варианты бессмертия).

В подобных сравнениях (отождествлениях) индивидуально-особенные черты моделируемых человеческих характеров отходят на второй план, а отвлечение от частных подробностей жизни героев позволяет авторам сосредоточить внимание на их доминирующих качествах, выделить в них общезначимое. Следует подчеркнуть, что в литературных интерпретациях легендарно-мифоло-

гических структур их доминантные характеристики могут претерпевать качественные изменения, которые осуществляются авторами по принципу противопоставления общеизвестного смысла его литературному варианту.

По своим идейно-эстетическим характеристикам новый вариант традиционной структуры должен соответствовать логике эволюции персонажей в иной культурно-исторической действительности, не допускается и полное разрушение основных содержательных характеристик общеизвестного материала (исключением являются, пожалуй, только пародии и апокрифы). В таких вариантах традиционного сюжетно-образного материала в трансформированном виде сохраняются, как правило, какие-то существенные черты общеизвестных ситуаций и мотивировок, обеспечивающие их узнаваемость для читателей, которая является исходной предпосылкой для установления характера переосмысления традиционного материала. Поэтому восприятие проблематики современных обработок традиционных структур предполагает определенный уровень художественно-эстетической подготовки реципиента, знание используемого автором фольклорно-мифологического и литературного материала. Иными словами, такие произведения как бы требуют «преодоления материала» (выражение М. М. Бахтина), ибо их сюжетно-композиционное и проблемно-тематическое построение основано, как правило, на сложном ассоциативно-символическом сближении и синтезе многих активно взаимодействующих между собой литературных традиций и смысловых доминант. В противном случае происходит формализация идейно-эстетических и стилистических характеристик образца, ведущая к субъективности толкования или интерпретационной подражательности.

Аккумулируя в различных аспектах многовековой опыт человечества, традиционные сюжеты в новой социально-исторической и культурной действительности сначала как бы приспосабливаются к требованиям инациональной среды, а затем совершают переход на более высокий, по сравнению с предшествующими версиями, идейно-тематический уровень восприятия, моделирования и познания действительности. Благодаря высокой степени концентрации социально-этических универсалий в традиционных структурах, они способствуют образованию в контексте литературного произведения своеобразной «программы» возможных действий индивидуума в той или иной экзистенциальной ситуации. При этом особенно важную роль играет принципиальная многофункциональность традиционного материала, которая наиболее отчетливо проявляется при воздействии на него коллизий и проблем нового времени. С одной стороны, традиционные сюжеты являются своеобразной художественной формой универсальной памяти, сохраняющей и осмысливающей общечеловеческий опыт (огромное количество жизненных ситуаций когда-то, пусть и в других условиях и формах, уже возникало перед человечеством, которое было вынуждено выработать свое отношение к ним); с другой — этическая императивность большинства легендарно-мифологических структур при наложении ее на реалистически-жизнеподобный план литературного произведения формирует особую систему аксиологических ориентиров.



Определяющую роль в формировании и возникновении национальных запросов у той или иной национальной культуры играет сходство социально-исторических, идеологических и нравственно-психологических факторов, которые побуждают культурное сознание одного народа обращаться в поисках средств и форм адекватного отражения и осмысления своей действительности к сюжетам, образам и мотивам другого. Это могут быть географически близко расположенные народы одной зоны или региона, или значительно удаленные друг от друга. В последнем случае развиваются межрегиональные контакты, характер которых определяется уровнем политико-экономических и культурных связей, а также личными литературными симпатиями писателей. Межрегиональный характер функционирования традиционного сюжетно-образного материала может объясняться, в одних случаях, высоким идейно-эстетическим уровнем сюжетов-образцов и универсальностью их проблематики (например, древнегреческая мифология в интерпретациях античных авторов), в других — активно действующими на культурное сознание идеологическими факторами: с распространением христианства евангельские сказания начинают активно использоваться литературами Северной и Южной Америк, некоторыми африканскими культурами.

Эффект узнавания и соотнесения двух культурологических социумов в произведении чаще всего ориентирован на эстетически «сниженное» восприятие изображаемого. «Мелочные» страсти «заурядных» людей при всей формальной схожести переживаемых конфликтов не могут «дорости» до их общечеловеческого звучания; одновременно происходит и своеобразное подключение происходящего к возвышенному смыслу семантики используемых традиционных структур. Наконец, подобное декларирование, вынесенное в заглавие, часто является и одновременным противопоставлением, так как изменение знакомого читателю хронотопа традиционного образца изначально направлено на отрицание одномерности и всеобщности рассказываемого в произведении. Изменение масштаба традиционной ситуации, усложняемое иным мировидением эпохи-реципиента, создает напряженные содержательные отношения между текстом и воспринимающим. Смысловая и ценностная настроенность читателя по отношению к тексту, обусловленная содержательной «энергией» заглавия, образует своеобразный контекст ожидания заявленного автором уровня развития событий, их знакомой логики развития.

В литературных судьбах многих традиционных персонажей в концентрированном виде отразились материальная и духовная жизнь человечества в ее наиболее значимых проявлениях, сложные и порой трагические поиски истины, противоречивость и многозначность окружающего мира. Именно поэтому традиционные сюжеты, содержащие в себе комплексы общечеловеческих идей и представлений, всегда актуальны и предрасположены к осовремениванию. Для некоторых традиционных структур характерна бинарная семантическая оппозиция, реализуемая в дихотомических персонажах: Дедал и Икар, Фауст и Мефистофель, Дон Кихот и Санчо Панса, Дон Жуан и его слуга и др. Подобные сюжеты можно назвать «симметричными», так как парные персона-

жи, определяющие характер их литературного функционирования, выражают два миропонимания, наличие разных типов восприятия действительности.

В содержательной структуре традиционного сюжета всегда есть социально-идеологическая или нравственно-психологическая доминанта, которая не только определяет характер его традиционализации в литературе, но и является исходным моментом принципиального переосмысления образца в последующие эпохи. Следует учитывать, что в современных вариантах традиционных сюжетов часто осуществляется соединение, наложение и ассоциативно-символическое сближение нескольких семантических полей, каждое из которых, взятое в отдельности, значимо само по себе. В целостном же литературном контексте в результате такого содержательного взаимодействия происходит идейно-эстетическое обновление общеизвестных констант, возникает дополнительное смысловое напряжение. После определенного периода функционирования сюжет приобретает стабильные формально-содержательные характеристики, которые определяют специфику его читательского восприятия и намечают границы возможной интерпретации в данный культурно-исторический период. В это время происходит своеобразная «канонизация» событийных и семантических доминант, складываются стереотипы восприятия. При этом содержательный объем традиционных сюжетов ориентирован на их изначальные доминанты, и они используются культурой в качестве своеобразных художественных эмблем и символов.

Общеизвестная структура в определенном смысле утрачивает способность к дальнейшему событийному и проблемно-тематическому развитию и становится литературным штампом (например, эволюция мифа об Амфитрионе в европейских литературах до комедии Мольера). Однако в какой-то момент функционирования традиционного сюжета появляется оригинальная интерпретация, которая делает невозможным использование ставших банальными сюжетных коллизий и мотивировок (эпигонские переделки и обработки мы не учитываем), как бы «опрокидывает» устоявшиеся представления о данном материале (таков, например, образ Воланда в «Мастере и Маргарите», принципиально отрицающий сложившиеся в мировой литературе традиции изображения дьявола [подробнее см. 5]). Качественное переосмысление устоявшихся логико-психологических мотивировок приводит к тому, что общеизвестное и привычное воспринимается как неожиданное и оригинальное. Многочисленные литературные варианты традиционного сюжетно-образного материала убедительно подтверждают содержательную эффективность использования духовного наследия прошлого для отражения актуальных проблем современности, демонстрируют неисчерпаемые идейно-семантические возможности возникших в глубине веков сюжетов и образов.

Множественность смыслов традиционных сюжетов в сочетании с относительной стабильностью ведущих событийных и семантических доминант объясняет их способность вступать в процессе литературного функционирования в сложные структурно-содержательные отношения, переплетаться, взаимопроникать и дополнять друг друга. Демонстрируя преэминентность

с классическими образцами, новые интерпретации не только обогащают их, но и, главное, сохраняют активную направленность на познание человека, его социального и личностного бытия и окружающего материального мира. Поэтому можно утверждать, что истинное содержательное наполнение традиционных сюжетов осознается и познается, как правило, за пределами эпохи-создателя и во многом зависит от онтологических и аксиологических принципов воспринимающего континуума.

### **Литература**

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1986. — 543 с.
2. Брехт Б. Обработки / Б. Брехт. — М. : Искусство, 1967. — 512 с.
3. Бердяев Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев. — Х. : Фолио; М. : АСТ, 2000. — 400 с.
4. Носсак Г. Э. Избранное : сборник / Г. Э. Носсак. — М. : Радуга, 1982. — 624 с.
5. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 1999. — 328 с.
6. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 1999. — 176 с.
7. Нямцу А. Е. Легендарно-мифологическая традиция в славянских и западноевропейских литературах : учебное пособие / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 2001. — 208 с.
8. Нямцу А. Е. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії) / А. Е. Нямцу. — Чернівці : Рута, 2001. — 152 с.
9. Нямцу А. Е. Легендарные образы в литературе / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 2002. — 175 с.
10. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1. / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 2002. — 240 с.
11. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 2006. — 78 с.

### **Анатолій Нямцу**

#### **Онтологія традиційних максим в літературі**

Проаналізовано теоретичні аспекти функціонування легендарно-мифологічної традиції у світовій літературі. Розглянуто форми і способи переосмислення традиційних структур, інтегральні та диференційні характеристики загальновідомого сюжетно-образного матеріалу.

*Ключові слова:* архетип, міф, традиційний образ.

### **Anatoliy Niamtsu**

#### **Onthology of Traditional Maxims in Literature**

The author analyses theoretical aspects of functioning of mythological and legendary tradition in world literature. Under consideration are the forms and manners of reinterpreting traditional structures, integral and differential characteristics of the well-known image-and-motive material.

*Key words:* archetype, myth, traditional image.

## ЛИРИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЕЕ ПОЭЗИИ

В статье анализируется французский культурный контекст в художественном пространстве лирики Марины Цветаевой. Исследуются образы, темы, мотивы литературы и истории Франции, их художественное воплощение, самобытная интерпретация и функционирование в поэтической системе Цветаевой.

*Ключевые слова:* художественное пространство, художественный контекст, свое / чужое, диалог с Францией.

Причастная к младшей поросли поколения поэтов «серебряного века», Марина Цветаева впитала образованность, тягу к мировой культуре, эрудицию и артистизм, столь характерные для многих художников этой эпохи. Закономерны в ее творчестве сюжеты, мотивы, образы мировой истории и мировой культуры. Запад и Восток, античная, греко-римская, и библейская темы, самобытный «германизм» Цветаевой, английские, испанские, чешские мотивы в ее поэзии не просто восприняты, но лично пережиты, переломлены и трансформированы в национальном космосе ее лирики. Это и составило уникальное художественное пространство и своеобразие лирической героини поэтессы.

В статье мы ограничимся осмыслением только одного слоя творчества, органично вписавшийся в цветаевскую стилистику, — это слой французской культуры. Немецкий, английский контекст ее поэзии в какой-то мере исследован [6], французский же, насколько мне известно, основательно еще не затрагивали [2].

Мера галльских заимствований в лирике М. Цветаевой не так велика, как бесчисленные библейские или античные реминисценции. Однако она не так уж и мала, а главное, образы французской истории, французской литературы органично вливаются в лирический сюжет поэтессы, обогащая и уточняя облик ее героини, проясняя личностное начало, самосознание, время.

«Французские» стихи М. Цветаевой в основном приходятся на доэмиграционный период. Стихотворение «В Париже» вошло в «Вечерний альбом» (1910 р.), большая же часть написана в 1917–1918 года. Это небольшие лирические циклы, в которых отчетливы французские мотивы или ассоциации. Есть и внецикловые, отдельные стихотворения. Целенаправленное использование символов, понятий исторических имен и дат, связанных с Великой французской революцией, очевидно в цикле «Лебединый стан», куда вошли стихотворения 1918–1921 годов. В дальнейшем, после отъезда Цветаевой за границу, и особенно в период ее французской эмиграции этот пласт культуры исчезает. Отдельные упоминания уже носят случайный, непринципиальный характер, а подчас, как в «Стихах к сыну» (1932 р.), обретаю негативную ироническую коннотацию:

... С той стороны весов

Я — с черноземом.

Не быть тебе французом...

.....

... Ни галльским петухом

Хвост заложившим в банке... [4, с. 20].

В ностальгической депрессии «скучным и некрасивым нам кажется ваш Париж», сменивший Париж юности, Париж «Вечернего альбома»: «В большом и радостном Париже...». Нетрудно заметить, что Цветаева отворачивается от буржуазной, рантьерской Франции, которой объективно в ее лирике противостоит субъективный образ «оставленной Москвы», России. Впрочем, с самого начала поэтесса также близка не реальная Франция, а литературная, романтическая и романтизированная. Уже в упомянутом полудетском стихотворении прочерчены линии лирического сюжета дискретно развивающегося в этот период: характерный романтический антагонизм «Я — другие», дихотомия «реальность — сон», «жизнь — искусство». Пока это выглядит вполне традиционно, но затем усложнится, составив неповторимый художественный мир, в котором французский компонент сыграет значительную роль.

При избытии лирических персонажей, бесчисленности лирических историй-судеб в поэзии Цветаевой главным все же становится сюжет лирической героини. Он может быть реализован непосредственно с легко угадываемым биографическим знаком. Но он может быть также и опосредован, и тогда лирическое Я становится центром самобытного театра, в котором обязательны переодевания, непременно перевоплощения. Это своеобразная художественная инкарнация, жизнь под маской Федры, Офелии, Манон Леско, Кармен, Магдалины... У Цветаевой четко выраженная приверженность к ярко индивидуальным личностям: Кармен, Манон, Коринна, Жанна д'Арк и т. д.

При интерпретации известных литературных персонажей М. Цветаева сохраняет высочайшую точность в выявлении их психологической доминанты, во всем остальном ничуть не заботясь о верности культурной фабуле, оставляя своей фантазии полную свободу. В этом отношении особенно интересны ее Кармен и Коринна, героиня романа Ж. де Сталь «Коринна, или Италия».

Кармен появляется в нескольких стихотворениях: «Спят трещотки и псы соседовы» (1915 р.), в нескольких стихах из цикла «Дон Жуан» (1917 р.) и в дистихе «Кармен» (1917 р.). Везде акцентировано свободное, гордое, стихийное в Кармен, таящее в себе опасность. Эта константа сохраняется, все остальное — детали, интерьеры — меняются. Цветаева любит сталкивать в художественной фантазии несоединимое в бытовом смысле. В первом стихотворении «Спят трещотки и псы соседовы» прихотливо соединяются Россия и Испания. В первых строчках ассоциации подсказывают скорее образ русской провинции, а не блестящей Кордовы. Но и тогда, когда со 2-й строфы ассоциации, рождаемые отбором деталей, образов, влекут к Испании — католической и романтической («час монахов...», «час любовников...»), сохраняется привычное русское речевое «Богородица», а не «Мадонна». Только в финале всплывет имя Кармен с определением «отравительница», и весь испанский ряд опрокинется в русскую тему, близкую (а, может быть, идентичную!) лесковской «Леди Макбет Мценского уезда». Память о новелле Мериме сохранилась в своеобразной цитате, всплывающей в предпоследней строфе. «Цыганский глаз — волчий глаз», — пишет Мериме о Кармен [4, с. 385]. Цветаева перебирает эту приметку на другой персонаж.

Волчьи глаза у него, а не у нее:  
У фонтана присядем молча мы,  
Здесь на каменное крыльцо,  
Где впервые глазами *волчьими*  
Ты нацелился мне в *лицо*... [4, с. 48].

Этот переброс формирует подспудный сюжет, оправдывающий, «намекающий» на законность окончательного определения «отравительницы», сюжет, нарочито непроясненный, но внушаемый постоянной раскачкой слов-образов. Они выстраивают драматический контраст тишины и шума, затаенности и всплеска эмоций, любви и преступления. Начальное и финальное обращение «О, возлюбленный» подчеркивает логичность композиции и акцентирует главную проблему, в которой слились и Россия, и Испания, и Мериме, и Бизе, и Лесков.

Тема Кармен всплывает в поэзии Цветаевой через два года. В ней просматривается развитие заложенных прежде мотивов, их обогащение, но и новое. В цикле «Дон-Жуан» Цветаева не просто соединила Россию и Испанию, но и пошла на новый дерзкий художественный эксперимент: сведение несводимого в открытой форме. Она выстроила встречу Кармен и Дон-Жуана, столкнув в психологическом конфликте две эксклюзивные индивидуальности. Допустимость этой встречи, включающейся в ряд других встреч — разлук Его и Ее, вечных Двоих Марины, в созданном художественном парадоксе развивает и укрупняет конфликт, тематику «разминовений», характерных для цветаевской лирики.

Русская тема в цикле «Дон-Жуан» зазвучала открыто. Жуан демонстративно перенесен в морозную березовую Россию — и «на груди у Дон-Жуана православный крест», а «в дохе медвежьей и узнать вас трудно». В лирической, слегка ироничной интонации можно расслышать эхо пушкинского озорства:

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей  
Читатель ждет уж рифмы роза...

Цветаева мороз и розу «срифмовала» — в 3-м стихотворении цикла уже открыто:

Был тогда январь.  
Кто-то бросил розу...

«Поэт диалога, полемики, спора», как назвал М. Цветаеву Е. Эткинд [1, с. 118], она играет контекстами, сталкивает их, выстраивая прихотливую цепочку образов, внушающих или воскрешающих в памяти нужную ассоциацию. В эту цепочку включаются и блоковские «роза и крест», и тогда католические символы, как и «монах под маской», соборные стены интонируют некую суровость в теме смерти Дон-Жуана, суровость, которой нет в мелодической доминанте цикла. Но те же образы напоминают и об истории сеvilьского озорника, его расплате за грехи распутства. Если предположить розенкрейцеровский смысл «розы и креста», то мистическое здесь лишено серьезности. В третьем стихотворении, следующем после главки — плача о Дон-Жуане, обращение лирической героини к Нему: «... Вы почти что остов, // Я — почти что тень». Это словно бы посмертное существование. Возможно соотнести Его с Дон-Жуаном — тем более, что до сих пор героиня адресовалась именно к Жуану. Но основное смысловое напряжение в другом:

исподволь возникает тема Кармен, вначале обозначенная косвенно. Она, тема, в намеке на эмоциональную то ли усталость, то ли опустошенность:

Ах, ужель не лень  
Вам любить меня?.. [4, с. 100].

Затем более ясный знак:

И зачем мне знать, что пахнуло — Нилом  
От моих волос?..

Легенда о египетском происхождении цыган разъясняет образ, за которым воспоследует и имя:

В этот самый час Дон Жуан Кастильский  
Повстречал — Кармен.

В четвертом стихотворении резко меняется интонационность, художественная изобразительность. Но этот контраст подготовлен. До сих пор героиня была «как бы» Кармен, обращающаяся, возможно, к Дон-Жуану. Теперь же «образ входит в образ», звучат голоса Дон-Жуана и Кармен. Две строфы нерифмованных строчек, шесть из которых — обмен репликами героев. Реплики — словно уколы шпаги — не сводящие, а разводящие соперников, быстрые и краткие. Основным суггестивным средством становится ритм. При всей фантазийности, прихотливости воображения М. Цветаева точно ощутила, что Кармен — не любовная героиня, что ее стихия в другом. Усиливается ощущение фиаско Дон-Жуана. Оно прямо никак не выражено, но в репликах Жуана («Что — глядишь?», «Нравлюсь?», «Узнаешь?», «Дон Жуан я») односложных, как и ответы Кармен, — стихает нахальная агрессия, подавляемая равнодушием партнерши. В пятом стихотворении — финальная строчка «Не было у Дон-Жуана — Донны Анны!». Связанная с предыдущим мотивом поражения севильского сердцееда, она укрепляет сомнение в безоговорочной победительности героя. Но сцепленная с другим образно-семантическим рядом, она готовит переход к шестому, заключительному, стихотворению, в котором звучит голос не литературных персонажей, а лирической героини. Кольцевая композиция стихотворения, конечно, содержит в себе — с оттенком драматизма — идею движения по кругу и любовную лихорадку Дон-Жуана, не обретшего Донну Анну, и жажду бесконечной жизни героини — своеобразного двойника не только Кармен, но и Жуана.

Мотив узнавания сквозной и принципиальный в цикле. Возникнув в первом стихе («Ах, в дохе медвежьей и узнать вас трудно»), своеобразно измененный во втором и третьем («Чтобы видел ты воочью...», «монах под маской»), непосредственно прозвучавший в четвертом («— Узнаешь? — Быть может»), он завершится властно-требовательно в финале («— Узнайте! — Не знаю! — Узнай!»)<sup>1</sup>. В авторском сознании, в интерпретации Кармен и Дон-Жуана синтезированы разные подходы и точки зрения. В обоих героях —

---

<sup>1</sup> Сцепление тем Дон-Жуана — Кармен и лирической героини реализуется не только на уровне идейно-образном, но и метрические формы стиха передают замысел. В частности, строка «Узнайте! — Не знаю! — Узнай!» повторяет художественный рисунок диалога 4-го стихотворения.

и романтическое начало, неотделимое от стихии свободы, и безбоязненно обозначенная вульгарность. В другом жанре, другом литературном роде Цветаева, создавая свою Кармен, удерживает французскую традицию не только Мериме, но и Готье. Развитие образа в цикле «Кармен» покажет это. В нем Кармен не переосмыслена, она уточнена. Как и Теофиль Готье, но с иными акцентами, Марина Цветаева создает стихотворение-портрет. Готье целеустремленно выводит наружу демоническое в Кармен, и появление самого слова «дьявол» здесь закономерно («sa peau, le diable la tonna»). Колористические пятна, обозначенные или внушенные («ses cheveux sont d'un noir sinistre», ее рот — «piment rouge, fleur ecarlate, // Qui prend sa pourpre au sang des coeurs» и т. д.), контрастные по цветовой гамме (красное — черное, пламя — темнота) также, особенно соединяясь с образами, суггестирующими вкус (piment rouge), запах (amber fauve), способствуют созданию зримого, чувственно воспринимаемого образа. Дикое, дьявольское и соблазнительное в Кармен с неизбежностью вносит беспорядок в мир:

Et l'archeveque de Toledé  
Chante la messe a ses genoux [7, с. 52].

Знаменательна замена Севильи на более суровое, аскетичное Толедо: победа Кармен становится еще весомей. Деталь облика героини — «son corps mignon» (хрупкое тело) — становится незначительной, тонет в этом ряду определений.

Цветаева начнет живописать Кармен от противного — со слова «божественно»: «Божественно, детски — плоско // Короткое, в сборку, платье...». В этом портрете устранено роковое, дикое, неприручаемое. Доминантой сделалась хрупкость, детскость облика, исключено все чувственное, плотское. В той Кармен агрессия исходила от нее самой («gires vainqueurs», «la moricaude bat les plus altieres beautés» и т. д.), на эту же она словно бы обращена. Цветаевская героиня драматичнее, и второе стихотворение строится как театральная сценка, как обмен репликами:

— Склоните колена! Что вам,  
Аббат, до моих колен?! [4, с. 104].

Знаменательно изменение по сравнению с Готье эпизода со священником. Там, где французский романтик акцентирует загадку неотразимого, дьявольского обаяния цыганки, Цветаева «очищает» ее, усиливает трагическое начало. Примечательно, что этого эпизода у Мериме нет. Отринув финал и новеллы Мериме, и оперу Бизе, поэтесса выбирает другой жизненный конец своей героине. Трудно доказать, но интуитивно ощущается трансформация в стихотворении сюжета наиромантичнее из романов Гюго «Собор Парижской богоматери»: Клод Фролло и Эсмеральда, священник и цыганка. Догадку могу подкрепить лишь ссылкой на стихотворение, которое представляется связанным с одним из эпизодов произведения Гюго: «Есть имена, как душистые цветы, // И взгляды есть, как пляшущее пламя...». В главе «Ананкэ» Клод размышляет о женских именах, а перед этим о пламени — Flamma [1, с. 223]. Известно, что Гюго, как Ростан и Ламартин, входили в круг предпочтений юной Цветаевой и мотивы творчества Виктора Гюго могли зазвучать в ее поэзии.



Наиболее отчетлив «прасюжет» и характерный для поэтессы способ вживания в чужое слово и преобразование его в стихотворении «Искательница приключений...» (1916 р.). По сути здесь воссоздан весь роман Жермены де Сталь «Коринна, или Италия», за исключением развязки — смерти героини. Сама композиция, устремляющаяся к финалу, когда имя, названное в самом конце, — итог, разгадка, отброшенная личина, — нередко встречается у М. Цветаевой. До финального «Звали меня Коринной, — // Вас — Освальдом» — точные и емкие детали выстраивают ассоциативный ряд, связанный с событиями романа о женщине — поэте, отстаивающей свою свободу и дар, любовном крушении из-за сыновней покорности лорда Освальда Невилла, не преступившего родительского запрета. Но проступающий сюжет не сковывает Цветаеву. Наложение мотивов, проникающих в основной, обогащающих и усложняющих его, привычно для нее. В эмоционально-смысловом поле стиха слышны отзвуки «Кармен», «Дон-Жуана», но и трагическая нота вийоновской неприкаянности. Обращает на себя внимание внутреннее родство строчек знаменитой «Баллады о поэтическом состязании в Блуа» Франсуа Вийона и возможной цветаевской их рецепции:

En mon pays suis en terre loingtaine  
 ...Bien recueilly, deboute de chascun... [8, с. 21].  
 Мне и тогда на земле не было места.  
 Мне и тогда на земле всюду был дом.

Биографический контекст всегда важен в очень личной поэзии Цветаевой. Поэтический образ Коринны<sup>1</sup> в этом отношении особо значителен, ибо речь о поэте. Все стихотворение написано от имени Я и как будто полностью соотнесено с Коринной. Только в последней строчке «Звали меня Коринной, Вас — Освальдом», если помнить о поэтике Цветаевой, можно ощутить смысловое раздвоение. Сочетание «Звали меня Коринной» может быть расшифровано в семантическом поле романа де Сталь: это не настоящее имя героини, под этим именем она скрывается в Италии. Но, возможно, последняя строчка, относится уже к лирической героине, для которой характерна своеобразная протеистичность.

Отождествление, отыскивание себя во множестве лиц, слияние с ними — сквозной прием лирики Цветаевой. Конечно, стихотворение можно прочитать и «без де Сталь», но именно французский контекст содержит то напряжение отчаяния, которое будет открыто выражено немного позже, в своеобразном продолжении «А в следующий раз глухонемая приду на свет» (1920 р.):

Бог упаси меня — опять Коринной  
 В сей край придти, где люди тверже льдов...

Прошлое, настоящее и будущее оказались связанными: «Звали <...> Коринной» — «Бог упаси <...> опять Коринной».

<sup>1</sup> Возможен спор М. Цветаевой с А. Пушкиным, ее своеобразное «наоборот» пушкинскому:

Я не люблю твоей Корины,  
 Скучны любезности картины.  
 В ней только слезы и печаль  
 И фразы госпожи де Сталь.

В «Кавалере де Гриз», написанном в форме послания герою, подпись, обозначенная одной буквой «М», дразнящее объединяет Манон и Марину. Трагическое перевоплощение лирической героини в казненного поэта представило в цикле «Андрей Шенье» («Лебединый стан»). Цветаева оставляет русское — пушкинское — название имени первого романтика Франции, погибшего на гильотине, продлевая во времени тему убитого поэта, но и привнося русский акцент в трагедию. Уподобление лирической героини Андре Шенье производится с внутренним тактом — иначе, чем в предыдущих случаях. В первом стихотворении противопоставление:

Андрей Шенье взошел на эшафот.

А я живу — и это страшный грех [5, с. 39].

Во втором стихотворении остается одно лирическое Я, которое можно отождествить и с Шенье, и с героиней Цветаевой («Не узнаю в темноте // Руки — свои или чужие?»). Упомянутая «черная Консьержерия» и детерминирует место и время, и становится внятной метафорой. Легко метафоризирующаяся лексика внушает образ ночи перед казнью, узаконивая художественный перевертыш: не ночь, а «утро крадется, как тать». Ощущение преступления конкретизируется в теме убийства поэта — вполне русской, классической, с акцентом на трагедии именно поэта: «Я дописать не успею».

Эпоха почти не бывает героиней Цветаевой. Исключение составляет лишь французский XVIII век (цикл «Плащ»; символика Французской революции в цикле «Лебединый стан»). Усваивая равно существенную и для Франции (А. де Мюссе, Жерар де Нerval, П. Верлен), и для России «серебряного века» (М. Кузмин, К. Сомов, А. Бенуа) традицию эстетизировать «галантный век», «дух мелочей прелестных и воздушных» эпохи рококо, М. Цветаева, однако, расширяет художественное пространство. Она, не пропуская поэзии изящного быта, высвечивает катастрофический ход от «века, коронованной Интриги» к «веку, коронованному Голгофой». В выразительной пластике визуальных образов (цикл «Плащ») переданы безмятежность, и суэта маскарадного века с его амурными приключениями («Плащ Казановы, плащ Лозэна, Антуанетты домино»), и уникальное соединение галантности и интеллектуализма «самого философского из веков» («Писали маленькие книги для куртизанок философы»), и бесстрашная устремленность к революции тех, кого она наградит гильотиной или изгнанием («Великосветского хлыща / Взмывало — умереть за благо. / Сверкал витийственной шпагой / За океаном Лафайет»). Наконец, картина эпохи завершится «благоуханным Тюильри», где «королева — Колибри, / нахмутив брови, до зари, / Беседовала с Калиостро».

XVIII век предстал и в изысканности интерьеров рококо, хрупкой — под стать интерьерам — грации красавиц, и рядом — руссоизм, и философы, и идеи народного блага, и атеизм, и оккультизм. Все это обозначено деталями быта и умственной жизни эпохи.

Французская тема в поэзии Цветаевой включается в ее концепцию бытия, мифологизируется, способствуя созданию цикличности, повторяемости судеб, ситуаций. Отсюда постоянное акцентирование повтора: «И я ОПЯТЬведу тебя на царство, // И ты ОПЯТЬ обманешь, Карл Седьмой!», «ОПЯТЬ лю-

бить кого-нибудь ты уезжаешь утром рано», «ОПЯТЬ нам волей роковых событий друг друга суждено узнать», «А В СЛЕДУЮЩИЙ РАЗ глухонемая приду на свет» и т. д. Прием и эффект узнавания себя в другом порождает специфическую художественную игру, снимает пространственно-временные границы, но и суггерирует драматизм неустрашимости ситуации-прототипа, бесконечно длящейся. Французский контекст не помешал, а помог Цветаевой прояснить и воплотить в своей поэтике свой мир, свою героиню.

### Литература

1. Гюго В. Собор Парижской богородицы / Виктор Гюго. — М. : Художественная литература, 1976. — 380 с.
2. Мне известна только статья: Карабутенко И. Цветаева и «Цветы зла» / Иван Карабутенко // Москва. — 1986. — № 1. — С. 192–199.
3. Мериме П. Собрание сочинений : в 6 т. / Проспер Мериме ; под ред.: Н. М. Любимов. — Т. 2. Повести и новеллы. — М. : Правда, 1963. — 518 с.
4. Цветаева М. Сочинения : в 2 т. / Марина Цветаева. — Т. 1. — М. : Художественная литература, 1980. — 575 с.
5. Цветаева М. Лебединый стан / Марина Цветаева. — М. : Берег, 1991. — 112 с.
6. См.: Эткин Е. Флейтист и крысы (Поэма Марины Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок) / Тмарченко А. Диалог Марины Цветаевой с Шекспиром // Марина Цветаева, 1892–1992. Симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения. — Нортфилд — Вермонт, 1992. — С. 43–73.
7. Gautier Th. Emaux et Camees / Théophile Gautier. — Paris, s. a. — 186 p.
8. Villon F. Oeuvres. Préface, établissement du texte, introduction, gloses et notices par André Mary / François Villon. — Paris : Garnier, 1959. — 309 p.

### Людмила Мироненко Лірична героїня Марини Цвєтаєвої у художньому просторі її поезії

Проаналізовано французький культурний контекст у художньому просторі поезії Марини Цвєтаєвої. Досліджено образи, теми, мотиви літератури та історії Франції, їхнє художнє втілення, самобутня інтерпретація та функціонування в поетичній системі Цвєтаєвої.

*Ключові слова:* художній простір, художній контекст, своє / чуже, діалог.

### Ludmyla Myronenko Marina Tsvetaeva's Lyric Heroine in the Artistic Space of her Poetry

The article focuses upon the French cultural context in Marina Tsvetayeva's poetry. Imagery, themes of the French literature and history, their creative implementation, original interpretation and functioning in Tsvetayeva's artistic system have been investigated.

*Key words:* artistic space, artistic context, one's own / alien, dialogue with France.

## ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ХОЖДЕНИЯХ В СВЯТУЮ ЗЕМЛЮ

Философский подход к изложению времени и пространства, примененный к системе наррации в жанре паломничества, открывает одну из возможностей интерпретации скрытых слоев наррации.

*Ключевые слова:* жанр паломничества, время, пространство, Даниил, Лукьянов, Норов, Бунин.

Большинство авторов, занимающихся проблематикой времени и пространства, ссылаются на Иммануила Канта и его «Критику чистого разума» (1781 г.), в которой он эти категории считает неизбежным условием нашего восприятия внешнего мира [12, с. 404]. Движению и его функции во времени и пространстве уделял большое внимание Анри Бергсон. В отличие от Канта, отделившего пространство от его содержания, Бергсон подчеркивает значение категории «длительности», которую он считает формой состояния нашего сознания, находящегося в постоянном движении [6, с. 58–59]. Нонна Копистянская в своей последней монографии «Время и пространство в искусстве слова» (Львов, 2012 г.)<sup>1</sup> проблематику времени и пространства пытается охватить с энциклопедической точки зрения [см.: 11].

Работая над книгой о хождениях в Святую землю, изучая путевые записки шести русских и шести чешских паломников, совершавших свой путь с XII по XX век, я имела возможность сравнивать, каким образом в течение столетий менялся стиль повествования, связанный с сакральными местами путешествия [9]. Вводное действие начиналось, когда корабль с паломниками приближался к берегам Святой земли. С видом палестинского порта Яффа путники начинали, судя по словам чешского дипломата и музыканта Крыштофа Гаранта из Польжиц и Бездружиц, совершившего свое путешествие в 1598 г., петь латинскую песнь «Te Deum laudamus», стоя на коленях<sup>2</sup>.

Однако самое большое количество сведений о том, какое впечатление на паломников оказал вид на священные места, сохранилось в их описании первого вида Иерусалима. В то время они уже преодолели страшный ночной путь на ослах или лошаках через горы из Рамли, который проходил в атмос-

---

<sup>1</sup> См. рец. Иво Поспишила [11], который характеризует генеалогию исследовательской работы Нонны Копистянской [2] и значение ее вклада в эту область.

<sup>2</sup> Putování aneb Cesta z Království českého do města Benátek: odtud po moři do Země Svaté, země Judské a dále do Egypta a velikého města Kairu. Potom na horu Oreb, Sinaj a svatě Kateřiny, v pusté Arabii ležící: na dva díly rozdělená: a od urozeného Pána, Pana Kryštofa Haranta z Polžic a z Bezdruzic a na Pisce ec. Římského císaře jeho milosti rady a komorníka léta 1598 šťastně vykonaná i také pěknými figurami ozdobená. Jest při tom i krátké vypsání některých národův a obyčejův Sacrae Caesareae Regiae[majestatis]. V Starém Městě Pražském: u dědice M. Daniile Adama z Veleslavína, 1608.

фере страха перед нападением вражеских арабских бедуинов. Несмотря на то, что книга «Хождения в Святую Землю» затрагивает не только русский, но и чешский материал, в данном контексте я буду ограничиваться лишь русскими авторами, у которых чувствуется восприятие традиции повествования первого из них, широко известного игумена Даниила, побывавшего в Палестине в 1104–1106 гг. Рукопись его путешествия сохранилась в особенно большом числе списков (до настоящего времени их было найдено около ста пятидесяти). Одной из причин была, по всей вероятности, вера в силу слова, выраженная в авторском примечании, что каждый, кто прочтет описание его паломничества, будет награжден такой же милостью, как тот, кто сам совершил такой затруднительный путь.

Пребывание Даниила в Палестине осуществилось во время, когда после победы первого крестного похода возникло Иерусалимское королевство во главе с королем Балдуином (1100–1118 гг.), который был к Даниилу дружелюбно расположен. Об этом свидетельствует несколько фактов: Даниил имел возможность присоединиться к дружине Балдуина на своем пути к Галилейскому озеру. Он получил приглашение к официальному пасхальному шествию к Гробу Господнему и мог увидеть, по его словам, «своими грешными глазами», как таинственно зажигались лампы только силой Святого Духа. Свое первое впечатление от вида Иерусалима он описывает следующим образом: «Есть же святой град Иерусалим в дербех, около его горы каменны высоки. Да нолны пришедше близь ко граду тоже видѣти пръвое столпъ Давидовъ и потом, дошедше мало, увидѣти Елеонскую гору, и Святаа Святых, и Въскресение церковь, идѣже есть Гробъ Господень, и узрѣти потом весь град. И ту есть гора равна о пути близь града Иерусалима яко версты вдале; на той горѣ сѣдают с конь вси людие и поставляют крестыци ту и поклоняются святому Въскресению на дозорѣ граду. И бывает тогда радость велика всякому христианину, видѣвше святой град Иерусалимъ; и ту слезамъ пролитье бывает от вѣрныхъ чловѣкъ. Никтоже бо может не прослезитися, узрѣвъ желанную ту землю и мѣста святаа вида, идѣже Христось Богъ наш претръпѣ страсти нас ради грѣшных. И идутъ вси пѣши с радостию великою къ граду Иерусалиму» [5].

Перевод на современный русский язык Г. М. Прохорова: «Святой город Иерусалим расположен в теснине, вплотную около него — высокие каменные горы. Подходя уже к самому городу, видишь сначала столп Давидов, а потом, пройдя немного, видишь Елеонскую гору, и Святая Святых, и церковь Воскресения, где находится Гроб Господен, и потом видишь весь город. И есть там пологая гора вблизи от дороги, на расстоянии примерно версты до Иерусалима, — на той горе ссаживаются с коней все люди, и кладут там крестные поклоны, и поклоняются святому Воскресению на виду у города. И испытывает тогда всякий христианин огромную радость, видя святой город Иерусалим, и слезы льются тут у верных людей. Никто ведь не может не

прослезиться, увидев эту желанную землю и видя святые места, где Христос Бог наш претерпел страсти нас ради, грешных. И идут все пешком с радостью великою к городу Иерусалиму» [5].

Примечательно, насколько близко это сжатое, но очень выразительное запечатление собственного переживания современным путевым очеркам. Не удивительно, что оно составило традицию описания священных мест Юдеи.

В отличие от спокойного повествования Даниила, московский священник Иоанн Лукьянов приехал в Святую землю в один из наиболее драматических моментов. Как раз в то время, когда в морской порт Яффу в ноябре 1702 г. прибыло огромное число — тысяча пятьсот — паломников, к которым присоединился Лукьянов со своими друзьями, вспыхнул арабский бунт против турецкой власти. Паломники, таким образом, застряли больше трех недель недалеко от побережья бурного Средиземного моря. Получив в конце концов от турецких властей разрешение поехать в Иерусалим, они стали жертвой многочисленных нападков со стороны диких Арабов. Многие из паломников пострадали не только материально, но также физически. Прибытие в Святой город поэтому для них стало освобождением от невыносимых пыток. Свои впечатления Лукьянов изображает следующим образом: «А когда увидели мы святой градъ Иерусалимъ версты за две, тогда мы зѣло обрадовалися. И, сседши мы с коней, поклонилися святому граду Иеросалиму до земли, а сами рекли: «Слава тебѣ, Господи, слава тебѣ, святой, яко сподобиль еси насъ видети град твой святой!». А когда увидели турки с стены градской нашъ корованъ, тогда воевода выслалъ к намъ турокъ, арапъ конницу и с ружьем. И турки, л. 100. // арапы выѣхали в поле, а сами стали скакать, винтовать, копыя бросать — рады собаки, что мы приѣхали, а сами намъ говорят: «Салам алики!». А мы имъ противъ говоримъ: «Алики салом, здорово ли живете?» — «Какъ-де васъ Богъ милует? Какъ-де васъ Богъ пронесъ от разбойниковъ?». Да и поскакали за насъ назад х коровану, да и поѣхали назад корована всемъ полкомъ, будто насъ такъ провожаютъ. А мы уже всѣ пѣши шли до вратъ градскихъ. А изъ Ерусалима вышли на поле християне: греки, армяне, кофты, французы, иноки, мужи и жены — все встречают насъ, а сами плачуть: «Какъ-де вас Богъ пронесъ от араповъ?». А мы такъже плачем, никто тутъ не можетъ от слезъ удержатися. Ужас и радость! Уже в радости всю бѣду забыли».

Драматизм пережитых событий нашел свое отражение во всем ходе лукьяновского повествования, переходящего в некое сценическое изображение, в котором принимают участие целые группы национальностей разных вероисповеданий. Всему этому соответствует красочный стиль, полный динамизма и внутреннего напряжения, столь характерного для барокко.

Географ и путешественник Авраам Норов (1795–1869), навестивший Иерусалим впервые в 1835 г., ехал в Палестину из Египта сухим путем через Газу [4]. Его повествование свидетельствует о том, насколько переменялся жанр путешествия после реформ и самой писательской практики Николая

Карамзина. Динамизм стиля Норова отразился в непосредственности изображения его пути, проходившего перед внутренним глазом читателя как некий фильм. Все нарастающая нетерпеливость паломника, жаждавшего уже увидеть святой город, изображается автором сценой встречи с арабом, реагирующим на то, что он прочитал в глазах путника, закричав ему: «Бедри! бедри! — скоро! скоро! — Такое предвидение поразило меня удивлением: я ему сказал все, что знал по арабски нежного, за радостное известие. Я поднимался на высоту, — вдруг предстал Иерусалим! Я кинул поводья лошади и бросился на землю с сладкими слезами. Я узнал гору Элеонскую по ее священным маслинам; вздохи стесняли грудь мою. Спутники мои нагнали меня и также повернулись на землю. В немом восторге, и не сводя глаз с этого священнейшего места земного шара, мы спускались уже пешие по разметанным камням. Небо было облачно, — покров печали облегал Иерусалим... Вожатый сказал мне, что если мы сядем на лошадей, то с захождением солнца, близкого уже к горизонту, ворота Иерусалима затворятся; это меня испугало, — я убоился, чтобы Святыня не скрылась от меня по грехам моим — и я поспешил в лоно святого города, вкусить полную чашу блаженства, совершив свой обет» [3, с. 106].

Это уже совсем другая обстановка, чем сто тридцать лет тому назад. Путешественником становится русский ученый, владеющий несколькими языками, целью которого было изучить данную территорию с Библией в руках. Герой Отечественной войны, потерявший ногу в бородинском сражении, чувствовал себя на Ближнем востоке как дома. Тамошние власти его глубоко уважали, позволив ему даже навестить исламскую мечеть Купол Скалы, куда мог когда-то заглянуть, благодаря власти меченосцев, только Даниил. Стиль путешествия, которым Норов прославился, совмещает глубокую чувствительность сентиментализма, открывшего переживания человеческого сердца, с романтическим увлечением красотой гористых областей, интересом к изображению драматических событий и пониманием резко отличающихся друг от друга социальных слоев жителей посещаемых стран.

Когда спустя семьдесят два года Иерусалим в мае месяце 1907 г. навестил Иван Бунин (1870–1953), многое опять переменялось, хотя сама страна оставалась по-прежнему запущенной, покрытой только полями дикого мака. Но самое главное — переменялась форма передвижения. Бунин, таким образом, впервые описывает приезд в Иерусалим поездом, употребляя в духе «Лаокоона» Лессинга опосредствованную форму изложения. Вслед за Норовым, он обращает внимание также на евреев, подчеркивая, таким образом, новое явление — начало возвращения вечно преследуемой национальности в свою давнюю родину. Подъезжая к Иерусалиму, он описывает поведение своего спутника, старого еврея: «Перед вечером поезд выползает, наконец, на темя гор — и вдали, среди нагих перевалов и впадин, изрезанных белыми лентами дорог, показываются черепичные кровли нового Иерусалима, окружи-

вшего с запада зубчатую сарацинскую стену старого, лежащего на скрытом от нас скате к востоку. Тут мой спутник поднимается с места, становится лицом к окну, закрывает глаза и быстро-быстро начинает бормотать молитвы. Мы уже на большой высоте, солнце стоит низко, поднялся ветер — и дрожь пробегает по телу при выходе из жаркого вагона. Не дрожь ли горького разочарования? Новый, но какой-то захолустный вокзал из серого камня. Перед вокзалом галдят оборванные извозчики — евреи и арабы. Дряхлый, гремящий всеми винтами и гайками фаэтон, пара кляч в дышле... И в то время как сизый носильщик швыряет в фаэтон наши чемоданы, спутник мой по-детски, ладонью наружу, закрывает глаза и тихо плачет, покачивая шляпой» [1].

Это уже совсем современный способ изложения путевых впечатлений, который выработался в недрах русской натуральной школы и в который вложил свой неопределимый вклад также Николай Гоголь, несмотря на то, что его палестинские очерки долгое время оставались скрытыми в его частной корреспонденции. В чешской литературе представлен этот прием путевых очерков, объединяющий поэтическое начало с фотографическим запечатлением будничных деталей, в творческом наследии Яна Неруды, посетившего Ближний Восток в 1870 году. Прием натуральной школы, конечно, не ограничивается только русской литературой. Он богато представлен во французской прозе, начиная с «Собора Парижской Богоматери» (1831 г.) В. Гюго [см.: 10], а также в чешской литературе, на что обратил внимание чешский исследователь К. Крейчи [см.: 8].

Сравнивая все приведенные описания одного и того же места, написанные в течение восьми столетий при подобном душевном состоянии отдельных авторов, взволнованных при виде священного места — цели их затруднительного пути, приходим к таким выводам:

- 1) точность наблюдения;
- 2) лирическая окраска повествования;
- 3) музыкальность изложения, достигаемая посредством эмоционально окрашенных мест;
- 4) использование видения, близкого к изобразительному искусству.

Специфика отдельных текстов обоснована тем, что И. Тэн в своей известной триаде обозначает «историческим моментом, как определённым этапом существования данной культуры во времени». Текстологические изменения определяются кодом времени, отразившемся не только в литературной области, но также и в целом комплексе исторических, политических, социальных и психологических знаков. Хотя категория пространства представлена довольно точной локализацией места в горной скалистой местности, в котором временная категория способна отражаться минимально, авторская исповедь меняется прежде всего в связи с историческими, внелитературными условиями. Игумен Даниил выступает в роли объективного наблюдателя. Его путевые записки представляют собой своеобразный монолог, ритмизованный



в духе псалмов. Для стиля его сжатого, но необыкновенно дельного изложения, характерна картографическая точность и топонимическая актуализация библейских или апокрифических сюжетов. Сведения о его жизни можно угадывать только из нескольких беглых замечаний в его паломничестве. Однако о культурном уровне и образовании Даниила свидетельствует уже сам культивированный язык его повествования. Продолжительность его пребывания в Святой земле, где он провел больше чем полтора года, а также благосклонное отношение короля Балдуина, свидетельствуют о его зажиточности, а также о его незаурядном таланте, и, может быть, даже дипломатическом задании его миссии. Цитированный отрывок свидетельствует о том, что Даниил был хорошо осведомлен о тогдашней паломнической литературе. Его повествование, использующее исключительно эр-форму, имеет обобщающий характер: в нем подчеркивается общепринятое поведение путников, замененное в будущем интимной формой изложения индивидуальных переживаний. Постепенное изображение отдельных деталей пейзажа в окрестности Иерусалима можно было бы использовать в современном фильмовом сценарии. Спокойность изложения и осторожность, с которой он избегает конфликтных обстановок<sup>1</sup>, свидетельствует о принадлежности к категории «архаического человека», для которого время еще не соблюдало историческую последовательность [см.: 7]. Об этом свидетельствует также неограниченная вера Даниила в мифы, воспринимаемые им в качестве исторических событий. К рациональным моментам его стиля принадлежит постоянное перечисление точных данных о расстояниях отдельных деталей Храма Воскресения, которые стали неизбежным состоянием многих более поздних записок паломников.

Спокойная форма изложения, характерная для Даниила, у его последователей исчезает. Частично это связано со все сокращающимся временем, проведенным в пути: у Лукьянова это было 10 месяцев, у Норова шесть. «Свадебное путешествие» Бунина продолжалось лишь месяц. Наоборот, нарастал сам текст и число посещаемых мест. Все приведенные последователи Даниила посетили также Египет. Бунин заехал на обратном пути еще в Сирию и Либанон, где его привлекали древние памятники, которым он посвящает также свои лирические стихотворения. Для его поэтического чутья было близко монументальное в своем исчезновении. В связи с продолжающимся потоком наррации умножаются подробности и меняется сам стиль повествования, обогащающегося диалогами. Трудно сказать, насколько мог Лукьянов прикоснуться к какой-то театральной форме. Народные действия скоморохов были после указа царя Алексея Михайловича в середине XVII века практически ликвидированы и создание т. н. театральной хоромины в Москве произошло только после возвращения Лукьянова из его паломничества. Однако театр ра-

---

<sup>1</sup> Это один из моментов, оправдывающих гипотезу, что Даниил обладал военным опытом [см.: 9, с. 13–28].

звивался также в духовных академиях в форме т. н. «школьной драмы», использующей библейские сюжеты, представленные также в драматургии выходца из Украины — Симеона Полоцкого. Может быть, именно отсюда взялась эта тяга Лукьянова к драматизации, становящейся составной частью его повествования. С великолепной способностью к запечатлению драматических событий Лукьянов описывает свое путешествие через зимние разливы рек и ряд встреч с друзьями-старообрядцами или, впоследствии, с раздражающими его греческими священниками. С откровенностью он пишет о своих первых впечатлениях от непонятного ему поведения турков или египтян. Похожие черты можно найти также у Норова, для которого, однако, характерно скорее спокойное изложение событий и погружение вглубь собственного «я», характерное для сентиментализма. Однако также он — человек способный преодолевать трудности тогдашнего путешествия с одной ногой — насыщает свое повествование драматическими моментами, изображенными с необычайной силой и пластичностью.

Бунин обогащает широкую палитру жанровых перемен русской прозы, обогащая импрессионистическое видение точным запечатлением внутренних переживаний человека. Время и пространство принимают в его прозе неожиданный размер. Применение категорий пространства и времени к жанру паломничества позволяет углубленное изучение наррации на оси вертикали.

### Литература

1. Бунин И. Тень птицы. Иудея [Электронный ресурс] / Иван Бунин. — Режим доступа: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/bunin-ss04-02/bunin-ss04-.html#work001005>.
2. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.
3. Норов А. С. Путешествие по Святой Земле в 1835 году / А. С. Норов // Путешествия в Святую Землю: Записки русских паломников и путешественников XII–XX вв. ; [Составление, предисловие, справки об авторах и примечания Бориса Романова]. — М. : Приложение к журналу «Лепта», 1995. — 255 с.
4. Православный поклонник на Святой земле. — М. : Издательство «Индрик», 2008. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://palamnic.org/xm/history/puteshestvie\\_1835/ierusalim2/16-03-2014](http://palamnic.org/xm/history/puteshestvie_1835/ierusalim2/16-03-2014).
5. Хождение игумена Даниила ; [подготовка текста, перевод и комментарии. Г. М. Прохорова] // Электронная библиотека ИРЛИ РАН. Собрание текстов. Библиотека литературы Древней Руси. — Т. 4: РНБ, Q.XVII. 88, 1495 г. Л. 1–48, 2006–2011. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4934> \cit. 2012-2-16.
6. Bergson H. O mnohosti stavu vědomí. Idea trvání (durée) / Henri Bergson // Týž, Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí. Filosofía. — Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1994. — S. 58–59. — (Henri Bergson. Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889).

7. Eliade M. Mýtus o věčném návratu: archetypy a opokování / Mircea Eliade. — Praha : Oikoyumen, 1993. — 102 s.
8. Krejčí K. Fyziologická črta v české literatuře / Karel Krejčí // Slovanské studie. — Brno : Spisy UJEP č. 218, 1979. — S. 59–73.
9. Kšicová D. Cesty do Svaté země XII.–XX. století. Mýty a realita v ruských a českých cestopisech / Danuše Kšicová. — Brno : MU, 2013. — 335 s.
10. Kšicová D. Poetika besedy v romane «Dym» I. S. Turgeneva / Danuše Kšicová // Zagadnienia rodzajów literackich, 1993. — XXXIV, 1/2. — S. 73–81.
11. Pospíšil I. Čas a prostor v literním díle / Ivo Pospíšil // Slavica Litteraria X. — № 16. — 2013. — S. 225–227.
12. Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů ; [Eds. Richard Müller, Pavel Šidák]. — Praha : Academia, 2012. — 700 s.

**Дануше Кшицова**  
**Час і простір у ходіннях на Святу землю**

Філософський підхід до викладу часу і простору, застосований до системи нарації у жанрі паломництва, відкриває одну з можливостей інтерпретації прихованих рівнів нарації.

*Ключові слова:* жанр паломництва, час, простір, Даниїл, Лук'янов, Норов, Бунін.

**Danushe Kshicova**  
**Time and Space in the Poetics**  
**of the Text Pilgrim Journeys to the Holy Land**

Philosophical solution of space and time, applied to a system of narration of pilgrimages to the Holy Land, points to one of the interpretative possibilities showing how to reveal hidden layers of narration.

*Key words:* Pilgrimages, time, space, Daniil, Lukyanov, Norov, Bunin.

## ПРОСТІР ДОСВІДУ В РОМАНІ КОРМАКА МАККАРТІ «КРИВАВИЙ МЕРИДІАН»<sup>1</sup>

Розглянуто проблему нівелювання досвіду з погляду естетики необароко. Аналіз роману показує, що насильство є основною фізичною і соціально-культурною категорією у процесі не-формування досвіду і знищення традиційних для культури Заходу цивілізаційних моделей. Виділяються й інтерпретуються інші нарративні елементи, що доповнюють і поглиблюють романне значення поняття насильства (образи природи, війни, танцю тощо).

*Ключові слова:* необароко, індивідуальний досвід, колективний досвід, пам'ять, насильство, гра.

Вихід у світ кожного з романів Кормака Маккарті стає подією в літературному житті Сполучених Штатів. Незвична тематика й атмосфера творів, загадкова постать самого письменника — це лише деякі з чинників, що визначають популярність автора. «Кривавий меридіан, або Багряний вечір на Заході» («Blood Meridian, or, The Evening Redness in the West», 1985 р.) цілком вкладається в тематичну й дискурсивну традицію творчості К. Маккарті, проте у порівнянні з іншими його романами є складнішим і глибшим з будь-якого погляду, починаючи від мовностилістичної і закінчуючи філософською семантикою.

За М. Фуко, «людина є твариною досвіду, вона *ad infinitum* втягнена у процес, який шляхом визначання поля об'єктів водночас змінює її, деформує, трансформує і перетворює як суб'єкт» [цит. за: 4, с. 400]. У зв'язку з цим при аналізі роману доцільно звернути увагу на низку моментів, інтратекстове і контекстуальне значення яких дозволяють говорити про нівелювання людського досвіду як головного чинника у процесі націєтворення та індивідуального пошуку ідентичності та одного з ключових понять американської культури.

У центрі оповіді — пригоди різношерстої групи волоцюг, обідранців, осіб із сумнівним минулим чи просто неприкаяних, які на чолі з капітаном Глентоном, прямують у напрямку до Каліфорнії, полюючи за скальпами індіанців, за що заробляють непогані гроші. Криваві й підступні убивства, нестримні оргії у хвилини перепочинку і прекрасна, але дика та зловісна природа гір і пустель, через які пролягає шлях банди Глентона, надають творові макабричного колориту і перетворюють роман у своєрідний «survival story». Маккарті пропонує читачеві цікавий вид подорожі, яка відбувається у просторі (траєкторію руху банди можна відстежити досить легко) і дивовижної застиглості в часі, що не порушується навіть спорадичним датуванням тих чи

---

<sup>1</sup> Перша редакція статті під назвою «Деякі уваги до проблеми досвіду в романі Кормака Маккарті „Кривавий меридіан“» була опублікована 2013 року в щорічнику «Американські літературні студії в Україні» (вип. 8).

інших подій. На рівні нарації на зміну дням приходять ночі, з'являються нові пейзажі, проте екзистенційна одноманітність, породжена імперативом виживання через насильство, на рівні емоційного сприйняття тексту гальмує його динаміку. Навіть попри наявне історичне тло (датування подій, історичні прототипи капітана Глентона і судді Голдена) й елементи політичного дискурсу, що час від часу вплітаються в романну оповідь, «Кривавий меридіан» виходить за романні соціально-історичні та географічні межі, бо через примат виживання і насильства (чи, радше, виживання шляхом насильства) ставить під сумнів універсальні цивілізаційні моделі.

Окремі європейські критики розглядають роман К. Маккарті у руслі неobarокової традиції. Попри епігонство й несамостійність цього терміну (як і будь-яких інших, що орієнтуються на post-, pre- чи neo-), можна виокремити певні поетологічні риси, що притаманні власне необароко і не дозволяють розглядати твір тільки в контексті постмодерністської поетики з її тематичним та ідеологічним розмаїттям, яке часто набуває форми культурної всеїдності і, що гірше, всездозволеності. Серед рис необароко, зокрема, виокремлюють естетику і стратегію росту, змін, надмірності, надлишковості, які ведуть до руйнації. Об'єкти, що складають необароковий світ, є втіленням частковості (у контексті «Кривавого меридіану» ця частковість набуває форми нетиповості), а будь-який пошук буде безплідним: «Необарокова мова надмірності є мовою недостатності, де страх перед пусткою породжується відчуттям порожнечі і відсутності безпеки» [5, с. 433]. Критики відзначають необарокову гібридність і внутрішню напругу, що виростає із соціальної, етнічної, міжкультурної та релігійної конфронтації, які є одними з визначальних рушіїв у фабулі роману Маккарті.

Історичність необарокового бачення будується завдяки образу, що твориться в результаті зіткнення розсіяної, незвіданої, неформалізованої або чужої реальності з маргінесом чи периферією у найширшому значенні цього слова. Цей образ функціонує як рамка, в якій реалізується необарокова подвійність, що передбачає парадоксальне співіснування як відцентрових, так і центробіжних сил чи тенденцій [5, с. 433–434]. У романі Маккарті ці сили зрівноважуються, що й нівелює цінність досвіду.

Письменник стирає демаркаційну лінію між поняттями досвіду індивідуального та колективного як взаємодоповнюючих складових. Цінність кожного з цих видів досвіду і/чи пам'яті та механізми його формування у різних концепціях визначаються по-різному (показовими у цьому аспекті можуть бути теорії Моріса Хальбвакса і Райнгарта Козеллека), проте їхня взаємодія є незаперечною. Власне вона робить досвід динамічною, історично вагомою категорією: «Досвід за характером його набуття є одиничним, але водночас і повторюваним в міру його нагромадження. <...> Існують умови та процеси, специфічні для певних поколінь, які хоча й накладаються на історію особистостей, але все ж відсилають до тривалих у часі проміжків, які й творять спі-

льний простір досвіду. <...> Отже, в міру того, як досвід або зрушення в ньому породжують історії, самі історії демонструють зворотній зв'язок із цими обома параметрами, а саме тим, що люди набувають досвід індивідуально й однократно, і тим, що їхні набутки досвіду утворюють сплав, який містить особливості певного покоління» [2, с. 52–53].

К. Маккарті створює парадоксальну романну ситуацію: криваві й екстремальні пригоди, які переживають персонажі, і сама географія оповіді мали б неминуче стати основою індивідуального досвіду, що з часом переростає в колективний. Проте цього не стається. За винятком Малога і Судді, інші члени групи Глентона за різних обставин гинуть, а сам роман читається як блискачка й захоплююча розповідь, що існує поза межами досвіду, а отже, і поза межами пам'яті. Важко визначити, чому письменник так і не дав своїм персонажам можливості трансформувати пережите у досвід. Одна з причин цього досить очевидна: досвід у романі нівелюється насильством, яке Вальтер Беньямін називав аморфним на противагу правоустановчому або правопідтримуючому [1, с. 182]. Дискурс насильства домінує в оповіді. Воно постійно наявне, стає для персонажів екзистенційною константою у стосунках і зі своїми, і з чужими, часто є цілком ірраціональним і необґрунтованим та настільки звичним і банальним, що ані не дивує, ані не шокує: «... one of the Delawares emerged from the smoke with a naked infant dangling in each hand and squatted at a ring of midden stones and swung them by the heels each in turn and bashed their heads against the stones so that the brains burst forth through the fontanel in a bloody spew and humans on fire came shrieking forth like berserkers» [6, с. 156]. При цьому навіть докілья гармоніює з насильством і смертю, що складають основу щоденного життя членів банди до моменту загибелі Глентона, й наратор не упускає можливості підкреслити це: «... Death seemed the most prevalent feature of the landscape» [6, с. 48]. З одного боку, жорстока природа ніби вивільняє в людині її інстинкти і тваринні пориви. З іншого, прекрасні гірські й пустельні пейзажі, що є невід'ємною частиною оповіді, змальовано за допомогою мовно-го інструментарію насильства й смерті.

Закривавлені тіла, калюжі, озерця й ріки крові, обдерта й почорніла шкіра на тілах мерців, спалені оселі, трупи й черепа — роман Маккарті пропонує читачеві своєрідний каталог насильницьких дій та їхніх наслідків, що змальовано у неквапливій і абсолютно незворушній манері. При цьому не виникає відчуття, що автор милується смертю чи схвалює її. Просто смерть у «Кривавому меридіані» стає частиною людської буденності й буття навколишньої природи. Вона втомлює, але їй нема альтернативи. Смерть не робить персонажів роману мудрішими чи обачнішими, тобто жодною мірою не виступає досвідотвірним чинником: вони, персонажі, існують у соціальному й природному часопросторі, де все зорієнтоване тільки на фізичне виживання.

К. Маккарті робить відчайдушну спробу сконструювати досвід як на авторському рівні побудови тексту (можемо розглядати це як центробіжну

тенденцію необарокової романної свідомості), так і на внутрішньотекстовому рівні. Щодо першого, то досвідотворчу функцію виконують романні підзаголовки, які своїм корінням сягають західної літературної традиції XVIII ст., й історичне тло оповіді, яке, попри свою розмитість, все ж проглядається у датах і прізвищах персонажів. Щодо другого, тобто намагання сконструювати досвід на внутрішньотекстовому рівні, то досить згадати елементи політичної риторики, до якої час від часу вдається оповідач, та історії притчового характеру, які розповідає обідранцям Суддя при нічних вогнищах у пустелі і в яких постійно наголошується на моментах колективності досвіду («What is true of one man <...> is true of many» [6, с. 146] ) й нібито раціональній сутності людського буття і циклічності переживань: «If God meant to interfere in the degeneracy of mankind would he not have done so by now? <...> The way of the world is to bloom and to flower and die but in the affairs of men there is no waning and the noon of his expression signals the onset of night. His spirit is exhausted at the peak of his achievement. His meridian is at once his darkening and the evening of his day. <...> This you see here, these ruins wandered at by tribes of savages, do you not think that this will be again? Aye. And again. With other people, with other sons» [6, с.146–147]. Однак історії та повчання Судді, як і апелювання до формальних знань про природу речей, залишаються лише наративними прикрасами, що урізноманітнюють романну розповідь, але не виконують дидактичної чи спонукальної функції.

У своїй кривавій мандрівці персонажі час від часу потрапляють у ситуації, що акцентують увагу на мнемонічних і ностальгійних елементах: «The dying man by the ashes of the fire was singing and as they rode out they could hear the hymns of their childhood and they could hear them as they ascended the arroyo and rode up through the low junipers still wet from the rain. The dying man sang with great clarity and intention and the riders setting forth upcountry may have ridden more slowly the longer to hear him for they were of just these qualities themselves» [6, с. 119]. Проте автор не дає жодній з цих ситуацій розвинутися чи просто стати поштовхом до епістемологічних роздумів, які, своєю чергою, неминуче привели би до формування нехай навіть примітивної моделі досвіду. Якщо під тиском обставин у групі Глентона як соціальній мікроспільноті творилася якась модель спільності буття, то вона несла в собі імпульси загрози і спустошення: «<...> in that communal soul were wastes hardly reckonable more than those whited regions on old maps where monsters do live and where there is nothing other of the known world save conjectural winds» [6, с. 152]. У безмежності жорстокої природи і в безкарності кривавих злочинів навіть спільність дій перед обличчям небезпеки не породжувала рефлексій, що могли б викристалізуватися в елементи досвіду. Персонажі тільки акумулюють враження, не піддаючи їх аналізу, чим лише посилюють апокаліптичний настрій оповіді.

Цікаву роль у романному процесі антитворення досвіду відіграє Суддя як персонаж, що бере на себе роль цементуючої інтелектуальної і, на перший

погляд, досвідотворчої «одиниці» у групі волоцюг-убивць: «The greatest. He can cut a trail, shoot a rifle, ride a horse, track a deer. He's been all over the world. Him and the governor they sat up till breakfast and it was Paris this and London that in five languages, you'd have give something to of heard them» [6, с. 123]. Найрозумніший, найспритніший і всезнаючий, Суддя виходить неушкодженим з будь-якої ситуації. Він безсмертний, про що сам і говорить. Він наче надлюдина. З одного боку, Суддя нібито радо ділиться своїми знаннями і роздумами з рештою подорожніх. З іншого, його показна відвертість і начебто щире бажання навчити приятелів життю в умовах насильства даремні й безплідні, бо для Судді війна — це гра, що конституює свою власну реальність: «This is the nature of war, whose stake is at once the game and the authority and the justification. Seen so, war is the truest form of divination. <...> War is the ultimate game because war is at last a forcing of the unity of existence. War is god» [6, с. 249]. На перший погляд, така позиція частково перегукується з теорією гри Й. Гейзінга, однак у контексті роману вона втрачає грайливе звучання, оскільки сутність гри розчиняється у просторі насильства. Суддя зводить гру до абсолюту, що існує поза часом, а отже, поза історією, соціумом і політикою, але для звичайних індивідів, що не володіють привілеєм безсмертя, війна є способом боротьби за виживання. І знову Маккарті конструює парадоксальну ситуацію: війна, попри свою, здавалось би, неминучу повчальність, не стає для персонажів уроком, її тривання не переростає в досвід, хоча війна, за твердженням Судді, є найдревнішим, найсвятішим і найжертвонішим людським заняттям. Війна ніби творить свій особливий часопростір, що не інтегрується у звичний людський часопростір: «They [the Delawares] were men of another time for all that they bore christian names and they had lived all their lives in a wilderness as had their fathers before them. They'd learnt war by warring, the generations driven from the eastern shore across a continent <...>. If much in the world were mystery the limits of that world were not, for it was without measure or bound and there were contained within it creatures more horrible yet and men of other colors and beings which no man has looked upon and yet not alien none of it more than were their own hearts alien in them, whatever wilderness contained there and whatever beasts» [6, с. 138]. Така відособленість від звичайного життя, що, за Й. Гейзінгою, є однією з визначальних рис гри, у романі К. Маккарті якраз і позбавляє війну характеру гри [3]. Тут вона (війна) не обмежена у часі, а це Гейзінга вважає однією з найістотніших характеристик ігрової діяльності. Пізнання світу через війну як насильство унеможлиблює самопізнання і веде до самотності й відчуження. Тому філософствування Судді про цінність людських стосунків і взаємоповагу, що виявляються саме у час війни, не мають шансів знайти ані розуміння, ані застосування, ані навіть противаги. З одного боку, Суддя прагне утвердити цінність формальних знань і раціонального пізнання світу як інструменту здобуття влади над природою і способу подолання страху перед нею. З іншого, ірраціональність насильства як особливої форми людської діяльності утверджує страх і безсилля, блокує шлях до пізнання світу й веде до морального спустошення.



Релятивістські твердження Судді випадають зі системи знань часу персонажа, який артикулює постулати епістемології та онтології, що хронологічно випереджують момент нарації: «The universe is no narrow thing and the order within it is not constrained by any latitude in its conception to repeat what exists in one part in any other part. Even in this world more things exist without our knowledge than with it and the order in creation which you see is that which you have put there, like a string in a maze, so that you shall not lose your way. For existence has its own order and that no man's mind can compass, that mind itself being but a fact among others» [6, с. 245]. Такі епізоди не лише привертають увагу до незвичайності постаті Судді, який, зрештою, є фігурою з-поза світу людей, а тому його роздуми — це лише цинічні морально-філософські спекуляції цікавими і проблемними моментами людського співжиття. Вони, проте, дають змогу поглянути на конструкт досвіду в романі як на настільки крихкий, якщо взагалі життєздатний, що не піддається зміцненню навіть за допомогою рамки з теоретичних постулатів.

Насильство у «Кривавому меридіані» не тільки перешкоджає творенню досвіду. Воно може бути, але не є виключно соціально чи історично зумовленим. Насилля для Маккарті — універсальне й позачасове. Недаремно, коли індіанці юма спалюють на вогнищі тіла Глентона та інших членів його банди, в обвуглених черепках ворогів у яскраво-червоних барвах перед ними постають образи майбутніх міст і їхні власні життя та долі, що будуть не менш трагічними, ніж у їхніх недругів.

Прикметно те, що до кінця роману, коли живими з групи Глетона залишаються тільки Малий, Суддя та Ідіот як втілення трьох межових форм екзистенції, філософське навантаження розповіді зростає: все більше говорить Суддя, наголошуючи на своєму безсмерті й позачасовості існування, і все мудрішим стає Малий, який не володіє інтелектуальними ресурсами, необхідними для розуміння життя, проте може багато чого пізнати на рівні відчуттів. Малий чимало пережив, однак нього побачене й почуте так і не інтеріоризувалося, а отже, й не перетворилося на досвід як внутрішню категорію. Історія життя Малого після смерті Глентона і розпаду банди — це існування заради самого існування, просто тому, що для нього ще не надійшла черга на смерть. Малий живе, накопичуючи і фіксуючи нові враження та інформацію без можливості (й навіть потреби) їхнього внутрішнього упорядкування. При цьому нарація в останніх розділах роману (за винятком тих епізодів, де з'являється образ Судді), залишається безсторонньою й емоційно незаангажованою: «He traveled about from place to place. He did not avoid the company of other men. He was treated with a certain deference as one who had got onto terms with life beyond what his years could account for. <...> He had a bible that he'd found at the mining camps and he carried this book with him no word of which could he read. In his dark and frugal clothes some took him for a sort of preacher but he was no witness to them, neither of things at hand nor things to come, he least of any men. <...> Although it was the

custom in that wilderness to stop with any traveler and exchange the news he seemed to travel with no news at all, as if the doings of the world were too slanderous for him to truck with, or perhaps too trivial» [6, с. 312]. Налаштованість на самотність, ігнорування минулого у формі відсутності спогадів, спорадичні спостереження і брак рефлексії над ними сприяють створенню досвідної пустки.

Прикметним є те, що в завершальному розділі роману домінує не образ Малого, а образ Судді, який найкраще танцює і каже, що ніколи не помре. Незважаючи на відмінності в характері, соціально-культурному значенні та функціях, танець, особливо ритуальний танець, як і війна, є одним з найдревніших людських занять. Невипадково Суддя танцює і при цьому так багато розповідає Малому про природу танцю, що теж вкладається у широкий контекст історії й породжує химерні паралелі: «As the dance is the thing with which we are concerned and contains complete within itself its own arrangement and history and finale there is no necessity that the dancers contain these things within themselves as well. In any event the history of all is not the history of each nor indeed the sum of those histories and none here can finally comprehend the reason for his presence for he has no way of knowing even in what the event consists. In fact, were he to know he might well absent himself and you can see that that cannot be any part of the plan if plan there be» [6, с. 329]. Танець для Судді є обов'язково ритуальним, а ритуал повинен бути кривавим, бо лише кров визначає автентичність дії. Акцентуючи увагу на танцю як історичному виду людської діяльності, Суддя водночас руйнує безумовність зв'язку між загальним історичним та індивідуальним, на чому любив наполягати за інших обставин, наділяючи певний вид діяльності домінантними рисами, що дають йому право вивищитися над індивідом. Те, що останній не завжди розуміє суть ритуалу (танцю чи війни), як підкреслює Суддя, значення не має, а отже, значення не має і досвід як переосмислене минуле, що теж підпорядковується приматові ритуальної дії. У ході роздумів Судді про танець і ритуальні дії чітко простежуємо зв'язок з розумуванням про війну: «As war becomes dishonored and its nobility called into question those honorable men who recognize the sanctity of blood will become excluded from the dance, which is the warrior's right, and thereby will the dance become a false dance and the dancers false dancers.<...> Only that man who has offered up himself entire to the blood of war, who has been to the floor of the pit and seen horror in the round and learned at last that it speaks to his inmost heart, only that man can dance» [6, с. 331]. Кривавий ритуал, а не досвід чи пам'ять як його складова визначає суть життя.

Роман К. Маккарті не пропонує альтернативи філософії Судді, бо ані сама подорож, ані пережиті під час неї страхоття, ані інші випробування долею не спонукають персонажів до інтеріоризації вражень й емпіричних знань і трансформації їх у досвід. Останній як екзистенційна категорія не руйнується — він просто не складається, незважаючи на ситуації, що традиційно сприяють досвідотворенню. Постаті безіменних мандрівників, серед яких є

і Малий, що в епілозі роману на світанку бредуть кам'янистою рівниною — це сумний заключний акорд сумної історії про американський Південний Захід, в якій мало героїзму, але багато насильства, що змінює акценти колективної історії і руйнує процес формування досвіду як однієї з ключових історичних категорій. При цьому «Криваний меридіан» виходить за межі суто американської проблематики і набуває універсального морального звучання.

### **Література**

1. Беньямін В. Щодо критики насильства : статті та есеї / Вальтер Беньямін ; пер. з нім. І. Андрущенко. — К. : Грані-Т, 2012. — 312 с. — (Серія «De profundis»).
2. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії / Райнгарт Козеллек ; пер. з нім. В. Шведа. — К. : Дух і літера, 2006. — 436 с.
3. Хейзинга Й. Homo Ludens [Електронний ресурс] / Йохан Хейзинга. — Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/564270/>.
4. Jay M. The Poststructuralist Reconstitution of Experience: Bataille, Barthes, and Foucault / Martin Jay // Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme. — Berkley — Los Angeles — London : University of California Press, 2005. — P. 361–400.
5. Kolbuszewska Z. Hybridity and (Mis)reading at/of the American Frontier: Travelling with Nobody in Jim Jarmusch's Dead Man / Zofia Kolbuszewska // (Mis)reading America. American Dreams, Fictions and Illusions / ed. by Jerzy Durczak and Pawel Frelik. — Kraków : Uniwersitas, 2011. — P. 429–442.
6. McCarthy C. Blood Meridian, or, The Evening Redness in the West / Cormac McCarthy. — New York : Vintage International, 1985. — 337 p.

### **Марта Коваль**

#### **Пространство опыта в романе Кормака Маккарти «Кривавий меридіан»**

В статье рассматривается проблема нивелирования опыта с точки зрения эстетики необарокко. Доказывается, что насилие является основной физической и социально-культурной категорией в процессе не-создания опыта и уничтожения традиционных для культуры Запада цивилизационных моделей. Выделяются и анализируются также другие нарративные элементы, дополняющие и углубляющие романное значение понятия насилия (образы природы, войны, танца и т.д.).

*Ключевые слова:* необарокко, индивидуальный опыт, коллективный опыт, память, насилие, игра.

### **Marta Koval**

#### **The Space of Experience in the Novel «Blood Meridian» by Cormac McCarthy**

The paper analyzes the problem of subversion of experience in the novel through the prism of the aesthetics of Neobaroque. It is shown that violence is the main physical and socio-cultural category in the process of non-forming of the experience and destruction of traditional for the West culture civilizational models. Other narrative elements that expand the novel's significance of violence (e.g. images of nature, war and dance etc.) are also analyzed.

*Key words:* Neobaroque, individual experience, collective experience, memory, violence, play.

## ІДЕЯ ПЕРЕВІДКРИТТЯ ЧАСУ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ ПРИРОДОЗНАВЧОГО І ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

У статті розглянуто проблеми темпоральності та її інтерпретації сучасним науковим знанням. Проаналізовано, як ідея перевідкриття часу, яку запропонував І. Пригожин в рамках синергетичного проекту нелінійної динаміки, встановлює його незворотність і нелінійність. Час показано як концепт, який потребує перегляду з точки зору фундаментальних тверджень фізичної науки, гуманітарного знання та художньої літератури, а також з погляду їх діалогу у вивченні Всесвіту і людини, метою якого є зняття дихотомії «двох культур».

*Ключові слова:* час, тривалість, перевідкриття часу, творчість, стріла часу, міждисциплінарний підхід.

У людини є можливість проектувати себе в часі, і ця можливість безперечно впливає з її екзистенційної тривоги <...>. Саме задумливий погляд та можливість проектування в часі є насправді оригінальними рисами людини.

*Ксав'є Ле Пішон*

Чим глибше ми вивчаємо природу часу, тим краще розуміємо, що тривалість означає винаходження і створення форм, постійне творення абсолютно нового.

*Анрі Бергсон*

Сучасне наукове знання не можна уявити без значної трансформації дослідницької перспективи в кожній окремій галузі науки, вирішальним чинником якої стають міждисциплінарні підходи. Цей факт добре усвідомлений представниками окремих наукових галузей і ознаменований появою нових дослідницьких проектів. Вчені намагаються перейти від спрощених, вузько-спеціалізованих підходів, для яких характерний комплекс стабільності, рівноваги та замкненості, до комплексних, з урахуванням мінливості та відкритості систем, важливості зовнішніх чинників, при цьому «лінійні, однозначні причинно-наслідкові залежності заміщаються більш складним, багато факторним аналізом причин і виявленням множинності (часто суперечливих і навіть нез'єднаних) наслідків. З'являються абсолютно нові методологічні підходи, концепції, уявлення» [4, с. 73].

Історія зв'язків між різними галузями знання, які вважаються несполучними, сягає часів Галілео Галілея, коли розмежування науки і філософії було усвідомлене як одне з найбільших досягнень в історії пізнання. «Галілей, — пише І. Стенгерс, — відокремив галузь, де першість належить науковому доказу від всього „іншого“, де, без жодного сумніву, можна вільно розмірковувати, але „без великої користі“» [13, с. 287]. З того часу вчені шукають такі критерії науковості, які б дали змогу остаточно відокремити науку від інших видів знання, уособлених в понятті філософія.

Найбільші досягнення в цьому пошуку можна пов'язати з ідеями представників філософії науки ХХ століття, зокрема К. Поппера і Т. Куна. Кожен з учених по-своєму намагався раціонально реконструювати прогрес знання, створити й обґрунтувати власну теорію наукової раціональності. Однак, зауважено, що «до нині не було суголосності стосовно універсального критерію науковості теорій... Відтак загальне визначення науки повинно кваліфікувати як „наукові” ті ігрові комбінації, які визнані найкращими науковою спільнотою» [5, с. 304]<sup>1</sup>. Принципово дискусійний характер проблеми підводить до висновку, що «жодна сукупність людських суджень не виступає повністю раціональною і тому раціональна реконструкція не може збігатися з реальною історією» [5, с. 319].

Як не парадоксально, але саме спроба відмежувати наукове знання містить потенціал для синтезу природознавства і гуманітаристики. Безперечний бестселер 90-х рр. ХХ ст. книга Стівена Хокінга «Коротка історія часу» (1988 р.) засвідчила цей поступ назустріч. У ній видатний британський фізик, який народився у трьохсоту річницю смерті Галілея, передрікає кінець сучасної науки. Він припускає, що в майбутньому фізики дійдуть згоди щодо розв'язку фундаментального рівняння, яке виражає факт існування Всесвіту, і тоді настане час об'єднання вчених, філософів, теологів: «Звичайний шлях науки — побудова математичної моделі — не може привести до відповіді на питання про те, **чому** повинен існувати Всесвіт, який буде описувати побудована модель... Поки більшість учених надто зайняті розвитком нових теорій, що описують Всесвіт, і їм не вистачає часу запитати себе, чому він є. <...> Але якщо ми відкриємо повну теорію, то з часом її принципи стануть доступними кожному... І тоді всі ми зможемо взяти участь в дискусії про те, **чому так сталося**, що існуємо ми й існує Всесвіт <...> це буде повним тріумфом людського розуму» (*накреслення наші* — О. Б.) [14].

Отже, питання «*чому так сталося*» об'єднує весь світ, представників усіх галузей науки і мистецтва. В цьому контексті винятково важливого значення набувають праці І. Пригожина, який показав, що цінність фізики полягає не в дискваліфікації інших видів знання, а в покликанні витворити більш повну картину Всесвіту та реальності, в якій живе людина. Вчений, у фокусі уваги якого завжди залишалась теоретична фізика, наголошує на тому, що «наука невід'ємна від людини і всієї людської культури», що не можна протиставляти творчість у науці і в мистецтві, оскільки «творчість людини продовжує творчість природи» [8, с. 16].

Висновок С. Хокінга про кінець науки І. Пригожин називає грандіозною програмою, однак наголошує її традиційний характер. Річ у тім, що подібні ідеї безпосередньо пов'язані з вимогою визначеності, усталеною для наукової раціо-

---

<sup>1</sup> Ситуація з визначенням поняття «наука» є аналогічною до ситуації з визначенням поняття «література». Існує велика кількість дефініцій, які є лише наближенням до сутності літератури. Вочевидь, що для таких культурних феноменів як наука і література метакритеріїв ніколи знайдено не буде.

нальності найвищого рівня. А визначеність передбачає закритість теорії [9, с. 130]. Він доводить, що на сучасному етапі розвитку знання відбувається пошук нового типу раціональності, наука переходить від моделі конкретних визначеностей до моделі, в основі якої покладено ідею невизначеності. Програма самого вченого полягає у переході від ідеї визначеності та узвичаєної ідеології науки до ідеї креативності, що складає єдине ціле з поняттям часу<sup>1</sup>: «Час стає „конструкцією”, а креативність — це спосіб нашої участі у цій конструкції» [9, с. 130].

Отже, центральне місце в науковій діяльності бельгійського вченого впродовж більш ніж півстоліття посідають проблеми невизначеності майбутнього, стріли часу і творчої креативності. І. Пригожин неоднозначно наголошує, що саме за допомогою проблеми часу «ми можемо наблизити одну до іншої наукову культуру і культуру гуманітарних наук» [8, с. 13], а це, своєю чергою, є невідкладним завданням науки.

Важливо наголосити, що інтерпретація категорії часу триває значно довше двох тисячоліть і залишається однією з найбільш проблемних зон сучасної науки. В картинах світу, які вибудовувало людство впродовж століть саме час відігравав ключову роль, а зміна в розумінні цієї категорії приводила до зміни картини світу. Історія також засвідчує, що час у науці і філософії розуміли по-різному. Це пояснюється зорієнтованістю на різні об'єкти дослідження — світ природи в науці і світ людини у філософії.

В історії науки нового і новітнього часу було створено декілька моделей світу, кожна з яких вирізняла своєрідна позиція щодо ролі часу. У ньютонівській моделі, що досі вважається класичною, час був відсутній. У ній, як пишуть І. Пригожин та І. Стенгерс в книзі «Порядок з хаосу», час був своєрідним придатком, «будь-який момент часу в теперішньому, минулому, майбутньому не відрізнявся від будь-якого іншого моменту часу» [10, с. 22], оскільки не впливав на основи механістичної системи: «Ньютонівська наука претендувала на створення картини світу, яка була б універсальною, детерміністською і об'єктивною, оскільки не містила посилання на спостерігача, повною, оскільки досягнутий рівень опису дозволяв уникнути „оков” часу» [10, с. 276]. Це дало змогу розуміти час як зворотній. Зворотність часу, таким чином, виступає ознакою механістичної моделі світу.

У XIX столітті переосмислення часу було пов'язане з відкриттям законів термодинаміки — особливо її другого начала, — в яких доведено, що тепловий запас енергії у Всесвіті зменшується, а отже, жоден момент часу не дорівнює іншому. Це дало змогу зробити висновок про направленість часу і про його незворотність, яка пізніше отримала вияв у понятті «стріла часу», який запропонував Артур Еддінгтон.

---

<sup>1</sup> Важливо все ж наголосити, що книга С. Хокінга «Коротка історія часу» є за своїм характером синергетичним дослідженням. Історія Всесвіту від Великого вибуху до чорних дір є, за С. Хокінгом, історією часу.

Виятково драматичним пізнання феномену часу було у XX столітті. Вже на його початку А. Ейнштейн довів, що час здатний стискатися і розширюватися, і це відкриття підірвало концепцію абсолютного часу. Але, формулюючи загальну теорію відносності, вчений приєднався до загального переконання фізиків своєї доби, що структура Всесвіту є статичною. І все ж, Ейнштейнівський простір-час набуває нового розуміння вже наприкінці 20-х рр. XX ст., коли відбуваються концептуальні зміни в розумінні реальності, формується принципово нова картина Всесвіту і постає нова проблематика — розшифрування його динамічної структури, яку досліджує квантова теорія полів<sup>1</sup>.

Аналізуючи пізнання часу фізичною наукою, І. Пригожин та І. Стенгерс формулюють тезу про взаємозв'язок зворотного і незворотного часу на різних рівнях явищ від мікро- до макроскопічних. Значущим також став висновок про відповідність зворотного часу закритим системам, а незворотного — відкритим. Вагомість ідей І. Пригожина та І. Стенгерса узагальнив О. Тофлер, наголосивши, що розповідь в межах єдиного сюжету про зворотній і незворотній час, хаос і порядок, про фізику і біологію, випадковість і необхідність, про умови існування взаємозв'язків між далекими поняттями і галузями науки мають глибокі соціальні і навіть політичні наслідки, подібно до того як ньютонівська модель спричинила аналогії в політиці і дипломатії, так і модель Пригожина-Стенгерса припускає далекосяжні паралелі [10, с. 28].

Зазначимо, що в ній відображено той факт, що гуманітарне знання, на відміну від класичної науки, завжди враховувало фактор часу: в історії ідей проблема часу існує з часів Геракліта, її обговорювали усі великі філософи, наприклад, Кант, Гегель, Хайдеггер. У цій безперервній розмові про час новаторському пролунав голос А. Бергсона, який у книзі «Творча еволюція» показав, що зрозуміти зовнішній світ можна лише через внутрішній світ людини, що творення — це ключовий елемент у розумінні будь-якої динаміки: «...якщо час є не простим числом, а чимось іншим, якщо він має абсолютну цінність і реальність для свідомості, що перебуває в ньому, то це означає, що безперервно твориться щось нове і непередбачуване, звичайно, не в цій, штучно виокремленій системі (як от склянка цукрової води), а в певному цілому, яке охоплює всю систему. Така тривалість може не бути властивістю матерії, але вона є особливістю життя... Тривалість складає єдине ціле з широким розмахом творчості, яка може мати місце у Всесвіті...» [2, гл. IV].

Французький філософ вводить, поряд з фізичним, об'єктивізованим часом, поняття тривалості, яка є внутрішнім екзистенційним часом людини, і вважає, що без нього вивчення еволюційного, творчого характеру часу, буде неповним.

---

<sup>1</sup> На основі рівнянь А. Ейнштейна 1922 року О. Фрідман і Ж. Леметр довели розширення Всесвіту, але їхня еволюційна космологія залишалася математичною конструкцією до 1929 року, коли фізик Е. П. Хаббл засвідчив розбігання галактик, а значить і розширення Всесвіту. А. Ейнштейн вважав своєю найбільшою помилкою наукового життя той факт, що його загальна теорія відносності не враховувала фактор динамічного незворотного розвитку.

Сучасник А. Бергсона А. Ейнштейн, своєю чергою, називав еволюцію часу великою ілюзією і вважав, що сприйняття часу людиною не можна описати науковим знанням, відтак воно лежить за межами науки. Разом з тим, у своїй теорії він розмістив спостерігача в середині досліджуваного ним світу і тим суттєво змінив класичне уявлення про об'єктивність. Знаменита дискусія Ейнштейна, який дотримувався думки, що лише фізика може дати «повний» опис природи, і Бергсона, який своїми твердженнями кидав виклик статичній картині світу, засвідчила, що обидва вчені прийшли до однаково дуалістичного висновку щодо його природи, пояснення якої лежить за межами теперішнього наукового знання: фізика описує часову послідовність подій, об'єктивізуючи час, а психологія вивчає ставлення людини до минулого, теперішнього і майбутнього, тобто суб'єктивне відчуття часу [10, с. 276].

Загалом у філософії ХХ ст. поступово відбувається переорієнтація від аналітики буття до аналітики становлення. Теза «все тече, все змінюється», стверджує А. Н. Вайтхед, знову постає одним з найголовніших завдань філософії [7, с. 569]. У філософському постмодернізмі проблематизація часу, залишаючись багатопланою, значно оновлюється. Вчені відмовляються від лінійного сприйняття часу (генеалогія М. Фуко, постісторія Ж. Бодрієра, постфілософія Р. Рорті), артикулюють ідею незворотності, показуючи невід'ємність смислогенезу і темпоральності (Ю. Крістева), незворотність оповіді та специфіку її розгортання («слід» Ж. Дерріди, «пам'ять знака» Р. Барта), а також акцентують фундаментальну єдність буття і становлення, спресованість темпоральності в актуальну презентативність (Ж. Ліотар, Ж. Дельоз). Зафіксований у багатьох сучасних філософських дослідженнях ракурс вивчення феномену часу збігається у своїх базових позиціях із синергетичним підходом.

Вочевидь, І. Пригожин добре усвідомлює діалогічну природу знання і наголошує, що він досліджує філософські питання, підходячи до них з наукової точки зору. Розмістити проблематику часу в єдиному дослідницькому просторі — саме така мета була усвідомлена вченим. В одному з інтерв'ю він відзначив, що «ми не хочемо бачити Всесвіт розділеним на два незалежних поля, ми хочемо, аби була така концепція, яка містила би в собі і мислення, і біологію без будь-яких суперечностей з фізикою» [9, с. 45]. Перевідкрити час, за Пригожином, означає почати вибудовувати таку концепцію, в якій космологічна складова стріли часу відповідає його психологічній складовій, в якій час виступає спільним знаменником для людини та Всесвіту і має для них загальну креативну якість, довести єдність буття і становлення. Тільки така позиція уможливить питання: «чи правильно, що зсередини над часом попрацювали уніфікуючі сили, які, виникаючи у свідомості людини, називаються ідеалами? <...> і те, що ми відчуваємо, діє на наші прагнення і діє також на Всесвіт?» [1, с. 230].

З'ясування можливості та особливостей «нового альянсу» наук і гуманітарного знання безпосередньо торкається літературознавства. Теза «час і складність — це глибоко взаємопов'язані концепції» [9, с. 21] якнайкраще ілюструє



предметність художньої літератури. В інтерпретації П. Рікера, література «подвоює хаос реальності хаосом вигадки» [12, с. 22], отже, має справу з особливо складними явищами, часто очолює виявлення найбільших проблемних зон культури.

Починаючи з XIX ст. і впродовж XX ст., особливо в часи А. Ейнштейна і А. Бергсона, художня література стає сферою серйозних експериментів з часом. Насамперед це виявляється у відмові від його лінійного сприйняття, у порушенні ритму і вектору розгортання темпоральності. Вже в літературі Ф. Достоєвського, вважає В. Подорога, «традиційна схема часу минуле / теперішнє / майбутнє не просто мало використовується, а виключається із реального (екзистенційного) переживання часу. Час, тривалість, співтривалість — це середовище, не лінія естафет, а множинність одномоментних <...> пульсацій, „спалахів” і „вибухів”» [6, с. 621]. А через півстоліття Дж. Джойс реалізує свій знаменитий вислів «тут і тепер крізь майбутнє в минуле» в поезиї своїх романів, які, своєю чергою, не можна сприймати лінійно, а лише як єдиний текст, що розгортається в масштабний артефакт, в якому розташування ідей і сюжетів ближче до міфологічного типу мислення, аніж до раціонально-лінійного. Для Джойса життя — це процесуальність, яку потрібно відтворювати у відповідних формах.

Можна продовжити: «... у формах Часу», — цією думкою М. Пруст завершує останню частину «Віднайдений час» роману «У пошуках утраченого часу». Письменник вступає в діалог про природу часу і показує, що віднайдений час містить в собі первинний, який продовжує розгортатись, а творчість є формою віднаходження часу: «Аж це спало мені на думку, що якби того ранку мені ще стало снаги написати свій твір — як колись у Комбре в певні дні, що справляли на мене вплив, того ранку, що саме сьогодні надихнув мене ідеєю твору і пройняв страхом не встигнути її здійснити, він, той ранок, передусім визначив би в цьому творі форму, яку я передчув колись у комбрейській церкві і яка завжди залишається для нас невидимою, *форму Часу*» [11, с. 322–323].

Отже, в літературі XX ст., в творах М. Пруста, Дж. Джойса, А. Белого, Р. Музіля, В. Вулф, багатьох інших письменників значно поглиблюється репрезентація «Я» людини, формується новий погляд на життя з його внутрішньою співприсутністю усіх моментів буття людини. Письменники не лише змінюють лінійний прогресуючий хід часу, експериментуючи із системою оповіді, а й художньо осягають ту проблематику часу, яку буде відображено у синергетичній моделі І. Пригожина.

Зразок такого осмислення часу наявний у творчості Х. Л. Борхеса. Аргентинський мислитель і письменник розвінчує ідею абсолютності часу, вибудовує світ, в якому наявна «безкінечність часових рядів, зростаюча карколомна сітка часів, які розходяться, сходяться, існують паралельно. І ця канва часів, що зближуються, розгалужуються, перехрещуються чи сторіччя за сторіччям так і не поєднуються, містить в собі усі мислимі можливості <...>. Вічно розгалужуючись, час веде до незліченних варіантів майбутнього» [3, с. 92]. Борхес показує, що час і реальність нерозривно зв'язані між собою, але не зводяться один до одного, а майбутнє завжди залишається невизначеним. Одночасно пи-

сьменник наголошує, що час є незворотнім, «заперечення часової послідовності, заперечення Я, заперечення астрономічного Всесвіту є, вочевидь, виявами відчаю і таємної втіхи...» [9, с. 134].

Універсальна картина світобудови письменника є, на наш погляд, художнім прототипом наукової картини світу І. Пригожина. Ця подібність засвідчує, що пошук нових параметрів розуміння часу в художній літературі збігається з появою нового розуміння часу в інших галузях культури, що пізнання людиною життя, Всесвіту, свідомості рухається в єдиному напрямі, що існує не лише суголосність, а й сутнісний зв'язок не тільки між наукою і філософією, а й між літературою і науковим знанням.

Збіг темпоральної матриці сучасної науки і сучасної філософії знаходить вияв також в літературознавстві. В сюжетології і наратології, в поняттях інтертекстуальності й відкритого твору, в уявленні «весь світ — текст» і багатьох інших імпліцитно закладено ідею динамічної, ризоморфної структури художньої літератури і художнього тексту. З цього погляду, синергетичні уявлення і науковий апарат, якщо врахувати їх в дослідженнях художнього часу в літературі, сприяють розумінню парадоксів часу в літературі, механізмів його розширення і стиснення, залежності між ритмами часової інтервалізації і просторовістю, а також накопиченням мотивів та подій. Усвідомлення цих сьогочасних можливостей може стати початком новітніх тенденцій у вивченні художнього часу, впровадження новітнього типу його аналітики.

Як бачимо, на сучасному етапі розвитку культури змінюється стиль мислення і в гуманітарних, і в природознавчих науках. Основною тезою багатьох вчених є несуперечливість знання, подолання розділення його території на дві несумісні зони. Це не інтенція, скерована до об'єднання фізики з філософією чи філологією, це долання очевидних суперечностей, це розширення і збагачення понятійного апарату багатьох галузей науки, це її нові перспективи і нові горизонти.

### **Література**

1. Бедар Ж. Неопределённость от Экхарта до Пригожина / Жан Бедар // Человек перед лицом неопределённости. — Москва-Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2003. — С. 221–235.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон // Бергсон А. Собрание сочинений : в 5 т. — Т. 1. — СПб. : Издание М. И. Семенова, б.г. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: psylib.org.ua/books/bergs01/txt02.htm.
3. Борхес Х. Л. Проза разных лет / Хорхе Луис Борхес. — М. : Радуга, 1989. — 320 с.
4. Коллонтай В. На стыке естественных и общественных наук / В. Коллонтай // Пригожин И. Р. Определено ли будущее? — Москва-Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2005. — С. 73–86.
5. Лакатос И. Методология исследовательских программ / Имре Лакатос ; пер. с англ. — М. : АСТ; Ермак, 2003. — 380 с.
6. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. I / В. Подорога. — М. : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. — 688 с.

7. Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. — 1040 с.
8. Пригожин И. Будущее не задано / И. Пригожин // Человек перед лицом неопределённости. — Москва-Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2003. — 304 с.
9. Пригожин И. Р. Определено ли будущее? / И. Р. Пригожин. — Москва-Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2005. — 240 с.
10. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. — М. : Прогресс, 1986. — 432 с.
11. Пруст М. Віднайдений час : роман / Марсель Пруст ; пер. с фр. А. Перепаді // Пруст М. У пошуках утраченого часу : твори в 7 т. — К. : Юніверс, 1997. — 366 с.
12. Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / Поль Рикер. — М. : Университетская книга, 2000. — 224 с. — (Серия «Книга света»).
13. Стенгерс И. События и истории познания / И. Стенгерс // Человек перед лицом неопределённости. — Москва-Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2003. — С. 287–301.
14. Хокинг С. Краткая история времени. От большого взрыва до черных дыр / Стивен Хокинг. — СПб., 2001. — <http://www.psylib.ukrweb.net/books/hokin01/index.htm>.

**Ольга Бандровская**

**Идея переоткрытия времени в контексте диалога  
естественнонаучного и гуманитарного знания**

В статье рассматриваются проблемы темпоральности и её интерпретации современным научным знанием. Проанализировано, как идея переоткрытия времени, предлагаемая И. Пригожиным в рамках синергетического проекта нелинейной динамики, устанавливает его необратимость и нелинейность. Время показано как концепт, который нуждается в пересмотре с точки зрения фундаментальных утверждений физической науки, гуманитарного знания и художественной литературы, а также с точки зрения их диалога в изучении Вселенной и человека, целью которого выступает снятие дихотомии «двух культур».

*Ключевые слова:* время, длительность, переоткрытое время, творчество, стрела времени, междисциплинарный подход.

**Olha Bandrovskia**

**The Idea of Rediscovered Time In the Context  
of Dialogue of Natural Science and Humanities**

The article deals with the problems of temporality and its interpretation by contemporary scientific knowledge. The idea of rediscovered time offered by I. Prigogine within the framework of synergetic project of nonlinear dynamics, which establishes its irreversibility, proceeding and nonlinearity, is analyzed. Time is shown as a concept that needs reconsideration regarding fundamental statements of physical science, human science and fiction, and their necessary dialogue in the study of Universe and man in order to remove the dichotomy of the «two cultures».

*Key words:* time, duration, rediscovered time, creativity, time arrow, interdisciplinary approach.

## ІСТОРИОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ЧАСОПРОСТОРУ

Здійснено огляд історії досліджень поетики художнього часопростору в літературознавстві з метою визначення основних напрямів досліджень, зміни пріоритетів, формування термінології та методології. Особливо розглянуто праці із вивчення художнього часу, простору, хронотопу. Узагальнено основні напрями сучасних хронотопних досліджень.

*Ключові слова:* час, простір, хронотоп, поетика часопростору.

Дослідження художнього часу і простору в літературознавстві на сьогодні вже має тривалу історію, обґрунтовану теорію, вироблену методологію та усталений термінологічний апарат. Численні дослідження, навіть ті, які не мають на меті власне вивчення художнього часу і простору, більшою чи меншою мірою апелюють до вчення про часопростір як універсальних категорій, через які можна проаналізувати багато інших аспектів дослідження. Категорії художнього часу і простору є важливими параметрами внутрішньої структури художнього тексту, його формально-змістовими ознаками. Водночас художній часопростір літературного твору тісно взаємопов'язаний з літературним напрямом, жанром, а також є ознакою індивідуального стилю письменника і виражає його світоглядну концепцію.

Історію вивчення художнього часу і простору різні дослідники ведуть по-різному, окремі розпочинають від античних філософських вчень про час, розглядаючи еволюцію вчення про ці універсальні категорії упродовж історії розвитку науки [13], інші — від теоретичного трактату «Лаокоон» Г. Е. Лесинга, де порушено питання часових і просторових мистецтв [20; 29], ще інші — від перших літературознавчих праць, присвячених цій проблемі, виданих у ХХ ст. [14]. Спробу детально висвітлити історію вивчення цієї проблематики у літературознавстві здійснила Н. Копистянська у низці наукових статей та розділі монографії «Час і простір у мистецтві слова» [14]. Головну роль дослідниця відводить С. Скварчинській, М. Бахтіну, Д. Лихачову, О. Чичеріну та іншим видатним вченим, чії теорії часопростору мали найбільший вплив на розвиток цієї галузі літературознавчої науки. Н. Копистянська називає С. Скварчинську дослідником-новатором часопросторової проблематики, яка вже 1955 року у «Вступі до літературознавства» [33] ввела розділи про теорію і методологію часопросторових досліджень, а також певною мірою започаткувала вивчення функціональності часопростору, тоді як перші публікації, присвячені цій проблемі, у різних виданнях з'явилися щойно у 1970-х роках. На думку Н. Копистянської, започаткована С. Скварчинською методика часопросторових досліджень стала наскрізною для слов'янського літературознавства [14, с. 45]. Кожне дослідження поетики часопростору апелює до праць одного із найвидатніших його теоретиків — Михайла Бахтіна. Російського вченого, твори яко-

го довгий час не публікували, вважають засновником хронотопної теорії і методики, а вжиті ним терміни сьогодні становлять вагомую частину термінологічного апарату часопросторових досліджень. Серед найуживаніших термінів: поліфонічний роман, діалог, хронотоп та його похідні: *хронотоп зустрічі*, *хронотоп дороги*, *хронотоп замку*, *хронотоп міста*. Досі актуальною залишається праця, написана ще у 1930-ті роки, — «Форми часу та хронотопу в романі» [2], в якій є новаторські спостереження, наукові відкриття у сфері часопросторових досліджень, здійснені на аналізі поетапного розвитку романного жанру. У численних дослідженнях М. Бахтіна вироблено універсальну методологію аналізу часових та просторових відношень і способів їхнього введення у текст, яка є підґрунтям багатьох сучасних методологій і якою послуговуються чимало учених в українській та світовій науці.

Теоретичні проблеми поетики часопростору досліджено також у працях російського академіка, філолога і текстолога Д. Лихачова [15]. На матеріалі давньоруської літератури вчений вперше розкрив питання поетики художнього часу та художнього простору у структурі художнього тексту, обґрунтував низку понять часопросторової поетики, зокрема поняття про час: *сюжетний*, *авторський*, *читацький*, *фактичний*, *зображальний*, які є елементами стилю художнього твору [16]. Серед українських дослідників проблеми художнього часу і простору розробляв О. Чичерін (праці «Ритм образу», «Нариси з історії російського літературного стилю» [30; 31]).

Важливим етапом у науковому опрацюванні часопросторової структури були дослідження тартусько-московської літературознавчої школи, зокрема праці Ю. Лотмана. На матеріалі німецької романтичної літератури досліджував художній час і простір латвійський учений Федір Федоров. Його праця «Романтичний художній світ: простір і час» [27], яка вийшла друком 1988 року, одне із перших всеохопних досліджень часопросторових структур художнього світу доби романтизму. До когорти дослідників часопросторової проблематики належить Т. Мотильова. Вчена одна з перших у радянському літературознавстві досліджувала час і простір на матеріалі новітньої зарубіжної прози того часу. Н. Копистянська стверджує, що Т. Мотильова була серед перших літературознавців, які в 1960-х роках звернулись до часопросторової тематики і опрацювали її в таких часових і просторових масштабах, які стали основою багатьох пізніших досліджень [14, с. 78].

Із 1980-х упродовж понад 30-ти років над проблемами художнього часу, простору, хронотопу працювала Н. Копистянська. Вчена присвятила часопросторовим дослідженням понад 30 статей, організувала семінар «Проблеми художнього часу, простору, ритму». 2012 року вийшла з друку її монографія «Час і простір у мистецтві слова» [14], яка на сьогодні є єдиним монографічним дослідженням цієї проблематики в Україні й у якій найбільш повно досліджено структури художнього часу, простору та хронотопу в літературних творах.

Актуальність сучасних досліджень часопросторової організації літературного твору засвідчує бібліографія досліджень цієї проблеми упродовж уже тривалого часу. Упорядкований бібліографічний покажчик «Проблеми часо-

просторової поетики» (2006 р.) [21] вміщує понад 400 бібліографічних записів наукових досліджень в Україні та за її межами, присвячених цій проблемі, які опубліковані упродовж десяти років. Каталоги авторефератів досліджень також демонструють не лише активізацію, але й широкий спектр наукового зацікавлення цією проблематикою і в Україні, і за кордоном.

Основними категоріями часопросторових досліджень є категорії *художнього часу*, *художнього простору* та *хронотопу*. Їх досліджують окремо, разом, у взаємозв'язку та взаємопереході. Предмет дослідження залежить від об'єкта і навпаки — літературний текст зумовлює предмет дослідження, методологію та спосіб часопросторового аналізу. Сучасні дослідження цієї проблематики здійснюються у кількох напрямках: 1) загальнотеоретична проблема поетики художнього твору; 2) порівняльні дослідження окремих питань поетики художнього часу і простору на матеріалі різних художніх творів; 3) дослідження питань художнього часу, простору, хронотопу у творчості окремого письменника; 4) дослідження питань художнього часу, простору, хронотопу окремого художнього твору.

М. Бахтін відзначав, що в літературному творі «першоосновою у хронотопі є час» [2, с. 166]. Зацікавлення дослідників проблемами часу в літературі мотивоване літературною практикою ХХ століття і новаціями в зображенні художнього часу. У 1960-х роках у США вийшла з друку книга Г. Мейергофа «Час в літературі» [33], яка розкриває філософські проблеми часу в літературних творах письменників ХХ ст.: М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вулф, Ф. С. Фіцджеральда, Т. Манна, Т. Вулфа. Але ця книга ще не була дослідженням власне художнього часу в літературному творі. Термін *художній час* одним із перших обґрунтував академік Д. Лихачов. Вчений пояснив його відмінність у структурі художнього тексту і розуміння часу, яке вкладали у це поняття раніше. У його теорії художній час — це не погляд на проблему часу, а сам час, як він відтворюється і зображується в художньому творі, це явище самої художньої тканини літературного твору, що підпорядковує своїм художнім завданням і граматичний час, і філософське його розуміння письменником [16]. Д. Лихачов стосовно часу вживає поняття відкритий і закритий: «З одного боку, час твору може бути „закритим“, замкнутим в собі, який відбувається лише в межах сюжету, не пов'язаним із подіями, що відбуваються поза межами твору, з часом історичним. З іншого боку, час твору може бути „відкритим“, включеним у ширший потік часу, що розвиваються на тлі певної історичної епохи. „Відкритий“ час твору не виключає чіткої межі, що відокремлює його від дійсності, передбачає наявність інших подій, що відбуваються одночасно за межами твору, його сюжету» [16, с. 238].

У дослідженнях Н. Копистянської про художній час і простір передумовами вивчення проблеми є розмежування понять: *час*, *поняття часу*, *образ часу*. Вчена говорить про помилковість ототожнення образу часу з реальним часом і з поняттям часу [14, с. 10–11]. «Вивчення художнього часу не може обмежуватись тільки відображенням реального часу, тому що вимагає його концептуального осмислення, є дослідженням зв'язків: між поняттям, обра-

зом і реальним часом, між автором і його твором, автором і зовнішнім світом, до якого він належить, і тим, до якого він генетично та історично не належить, але в який себе „переносить”, зв'язку між різними типами художнього мислення, між науками, видами мистецтва, зв'язку частин у творі, художнього часу з граматичним і т. д.), — пише дослідниця [14, с. 211].

Проблему розмежування художнього часу і простору та реального часу і простору досліджує у монографії «Хронотопіка Франкових драм» Р. Козлов [12]. Дослідник висновує: «Час і простір у художньому творі отримують, при збереженні принципів світоконструювання, інший код вираження, що призводить до зміни формованих ними смислів і створення, відповідно, на їх основі того конструкту, що звично називається художнім змістом твору. З іншого боку, застосування в художньому творі „звичайного” мовного коду веде до проникнення в нього часових і просторових мислених конструктів, що можуть отримувати художнє навантаження» [14, с. 23].

У теорії і практиці досліджень часу є різні розмежування часових відношень. С. Скварчинська виокремлює такі форми часу: *час реальної дійсності*, *час фабули*, *час представлений* [33]. А. Гаврилук у дослідженні часу «Саги про Форсайтів» Джона Голсворсі виокремлює *час подієвий*, *епічний* та *історичний* [8, с. 150]. Д. Лихачов пов'язує особливості художнього часу у творі із його генологією: «Свої особливості в зображенні часу мають окремі жанри (один теперішній час у ліриці, інший — в нарисі, в романі характерними є перерви у сюжетному часі і т. д.) [16]. На думку М. Бахтіна, «вся значущість проблем часу і простору проявляється в глибинах роману» [2].

Категорія *художнього простору* є предметом численних літературознавчих досліджень. Ще 1924 року російський філософ Павло Флоренський, досліджуючи питання простору в літературному творі писав: «У художньому творі ні сюжет, ні манера, ні технічні засоби чи фактура не характеризують його найвиразніше, а саме побудова його простору. Усе інше може бути назване до певної міри другорядним і акцидентальним, хоча й виводиться із первинної характеристики — просторової» [28, с. 154]. Розмірковуючи над «безмежними можливостями хронотопів», Н. Копистянська пропонує розмежовувати *фізичний простір* та *простір художній*: «Художній простір, на відміну від реального, — це об'єктивно-суб'єктивна категорія, вона стає важливим компонентом стилістики, описової та історичної поетики». «Художній простір зберігає всі функції життєвого простору і набуває багато нових функцій, суто художніх. Тут існує конкретне, те, що можна побачити, почути, чого можна торкнутись, відчутти запах, вловити звук, і цим визначається простір передусім локальний як адекватний дійсному в художніх творах. Однак простір окреслюється і тим, що невидиме, таємне, простір встановлений почуттями, думками, словами, що робить його „запрограмованим”, суб'єктивним сприйняттям і суб'єктивним переживанням» [14, с. 85–86]. С. Скварчинська виокремлює два види простору: *визначений / невизначений* у стосунку до реальності, тобто топографічно конкретний чи той, який створюється в уяві реципієнта. Дослідниця також говорить про *відкритий* та *закритий* простори в худож-

ньому творі [33]. Ця дихотомічна пара є однією із ключових у дослідженнях художнього часопростору і в сучасному літературознавстві.

Новаторський поштовх у дослідженні художнього простору дало феноменологічне дослідження французького філософа, культуролога, дослідника психології творчості Г. Башляра «Поетика простору» [6]. Його психоаналітичні дослідження 1940-х років, присвячені стихіям вогню, води, повітря і землі («Психоаналіз вогню» [7], «Вода і мрії» [3], «Повітря і сновидіння» («Мрії про повітря») [4], «Земля і мрії про спокій» [5], «Земля і мрії про свободу»), актуалізували проблеми художньо-географічної образності, стали основою дослідження поетики простору і природних стихій у багатьох часопросторових дослідженнях.

Вагоме місце у вивченні художнього простору має праця російського академіка В. Топорова. Його праці про міфопоетичний простір, простір міста, текст міста, простір місця, заповнений і порожній простір, речі у просторі та інші склали ґрунтовну базу структурно-семіотичних досліджень культури і художнього тексту [24; 25; 26]. В. Топоров виокремлює чотири функції простору в романі: 1) функція оперативної вторинної ілюзії у тексті, те, засобами чого просторові властивості реалізуються у темпоральному мистецтві; 2) функція, яка розкривається через геометричні категорії (точка, пряма, площа, відстань); 3) відношення роману до просторових мистецтв (живопис, скульптура, архітектура); 4) функція впливу на акт інтерпретації [25, с. 278]. Вчений зауважує: «Є показовим те, що через категорію простору, через „просторовість” текст виходить за межі самого себе, залучаючи у цей складний комплекс також і читача. У цьому контексті читання тексту може бути представлено як замикання того, що було (тоді–там–він), з тепер–тут–Я» [25, с. 283]. Завдяки дослідженню просторовості тексту, зокрема В. Топорова, «поняття тексту рішуче вийшло за межі свого первісного, вузько філологічного (вербального) значення і стало асоціюватися з певним чином організованою послідовністю знаків будь-якої природи — звуків, жестів, кольорів, артефактів, зображень і т. д., що утворюють смислове ціле. Значення у всій його багатошаровій глибині стало головним, конститууючою ознакою тексту, а текст — головним об’єктом структурно-семіотичних досліджень культури» [23].

Категорія художнього простору теж передбачає дослідження у зв’язку із родом та жанром літератури. Такі обґрунтування є у працях С. Скварчинської, М. Бахтіна, Дж. Френка, М. Римаря, Н. Копистянської та інших учених. В. Топоров зауважує: «Свої найбільші тріумфи „просторовість” справляє в романі, який з цього погляду може розглядатися і як найбільш досконала модель просторових відносин у художньому тексті, і як та сфера, де набуває все нових і нових форм відтворення і образів» [25, с. 283].

У нерозривному зв’язку із художнім часопростором є категорія *художнього хронотопу*, обґрунтована у вченні М. Бахтіна. Вчений визначив її як «взаємозв’язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі». «У літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових і часових ознак в осмислену єдність. Час тут густішає, ущільнюється, стає



художньо видимим; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям ознак і характеризується художній хронотоп» [2, с. 235]. Двовимірну модель хронотопу М. Бахтіна (час – простір) у сучасних російських хронотопних дослідженнях пропонують доповнити трикомпонентною системою (суб'єкт – час – простір) [10, с. 1]. «Уведення терміна хронотоп, — вважає Н. Копистянська, — полегшило системне дослідження питань часопростору й одночасно поетики художнього твору, розвитку літературного процесу, філософських основ і напрямів, особливостей жанрів» [14, с. 54].

Представник тартусько-московської семіотичної школи П. Тороп виокремлює три хронотопні рівні: *топографічний*, *психологічний* і *метафізичний* [22]. Топографічний хронотоп пов'язаний з певним історичним часом, місцем, подіями — він є сюжетним хронотопом. Психологічний хронотоп є персонажним. Метафізичний хронотоп — рівень створення метамови, рівень опису. Вчений пише: «Рівень топографічного хронотопу є світом, який спостерігають, рівень психологічного хронотопу — світом спостерігачів, а метафізичний хронотоп — світом, який встановлює мову його опису» [22].

В одному із нових досліджень поетики часопростору літературознавець Р. Козлов оперує терміном *хронотопіка*. Запозичивши цей термін у Д. Леонтєва, який вживає його на позначення трансформації образу дійсності, що виражається в «змінюванні у творі просторових, часових, імовірнісних та інших співвідношень, структуруванні просторово-часової картини світу» [12], Р. Козлов обґрунтовує його значення у монографії «Хронотопіка Франкових драм» [12]. Дослідник вважає поняття *хронотоп*, *художній час*, *художній простір* вужчими поняттями від *хронотопіки*. У широкому значенні автор пояснює хронотопіку як «систему способів функціонування часу і простору в художньому творі, які реалізуються на всіх рівнях постання художнього змісту (граматики, тропіки, тексту, сюжету, образної системи, конфліктно-ідейної цілості)».

У вузькому значенні — як «систему коняретних проявів часового і просторового мислення, що піддаються узагальненню, уніфікації та класифікації на рівні твору, творчого спадку, літературної течії, періоду тощо», а в найбільш вузькому — як «систему хронотопів» [12, с. 39]. Хоча термін хронотоп у сучасних дослідженнях зазнає уточнень та авторських дефініцій щодо його змісту та структури, у сучасному термінологічному апараті він незмінно функціонує у дефініції, яку визначив М. Бахтін.

Окрему складову хронотопних досліджень складають дослідження *сакрального часу* і простору. Цим питанням присвятив низку праць культуролог і філософ М. Еліаде [9, с. 266]. Категорії сакрального і профанного, описані у працях вченого, мали численні продовження у літературознавчих дослідженнях. На означення єдності сакрального часу та простору І. Набитович вводить новий термін *сакрохронотоп* [18].

Згадані дослідження у галузі часопросторової структури літературного твору засвідчують активний розвиток цієї проблематики, прагнення до оновлення термінологічної та методологічної складової.

Художній час і простір належать до тих категорій художнього твору, які взаємопов'язані із поетикою певного літературного напрямку. Свої особливості має художній часопростір творів бароко, класицизму, романтизму, реалізму, модернізму, постмодернізму та інших літературних напрямів. Кожен хронотоп оперує певними знаковими часопросторовими структурами, має свої семантичні характеристики тощо. Про це влучно зауважив Д. Лихачов: «Кожен літературний напрям розвиває своє ставлення до часу, робить свої „відкриття” у сфері зображення часу. Різні типи часу характерні для різних літературних напрямів. Сентименталізм розвивав зображення авторського часу, який наближений до сюжетного. Натуралізм намагався іноді „зупинити” зображуваний час, створювати „дагеротипи” дійсності у „фізіологічних нарисах”. „Відкритий” час характерний для реалізму XIX ст.» [16]. Т. Мотильова з цього приводу зауважила, що твори «відкритого часу» у літературі XX ст. переважають [17, с. 190]. Особливо ускладнюється часопросторова структура у творах другої половини XX ст. Досліджуючи поняття про простір у 1970-х рр., В. Бахмутський пише, що письменники минулих епох мало роздумували над проблемами простору та часу, сприймали їх радше інтуїтивно, як щось безумовно дане, тоді як для сучасних митців вони стали предметом художньої рефлексії, а часом і естетичної гри [1, с. 43]. Т. Мотильова вважає, що ускладненість прози того часу є не просто грою з часом, а пошуком нових шляхів пізнання реальної дійсності та людської природи.

У другій половині XX ст. спостерігається зростання наукового зацікавлення проблемами художнього часу та простору у структурі художнього твору. У слов'янському літературознавстві дослідники називають переломним 1968 рік, коли опубліковано статтю Д. Лихачова «Внутрішній світ художнього твору» [15, с. 74–87], яка започаткувала теоретичні та історико-літературні дослідження часопросторових структур художнього світу літературного твору у його єдності, системності, цілісності. Латвійський учений Ф. Федоров пов'язав це з розвитком наукового мислення тієї доби [див.: 27, с. 16]. Російський вчений В. Бахмутський у публікації 1972 року стверджував, що таке зацікавлення цією проблематикою зумовлене самою практикою мистецтва, де час і простір нерідко набувають підкреслено умовного характеру, і тому гостріше відчувається їхня художня функція: «Ті складні операції над простором і часом, які ми спостерігаємо і в сучасному романі, і в сучасному кінематографі, часто пов'язуються з ускладненим не лише розумінням, але й безпосереднім відчуттям часу і простору людиною нашого часу» [1, с. 43]. Вчений зауважує, що «Мистецтву XX ст. властиве прагнення оголити першоеlementи своєї структури, виносити їх з глибини на поверхню, на передній план, робити їх очевидно наочними для читача і для глядача» [1, с. 43]. Наукові праці, опубліковані у той час, розробляють нову для літературознавства теорію та практику досліджень художнього часу, простору і ритму в літератур-

ному творі. «У мистецтві ХХ ст., — вважає В. Іванов, — час набуває особливо-го значення і як тема, і як принцип конструкції твору, і як категорія, поза якою неможливе втілення художнього задуму» [11, с. 39]. Т. Мотильова стверджує, що «зростає свобода оперування письменників художнім часом, виникають очевидні та різкі розходження між часом емпіричним і художнім. Разом з тим виникають і різні спроби філософського осмислення проблеми часу засобами мистецтва» [17, с. 187]. Названі тези трансформації художнього часу і простору на літературному матеріалі другої половини ХХ ст. наявні у дослідженнях Т. Мотильової, В. Івашової, Т. Гундорової, Н. Копистянської, С. Маценки, О. Дубініної, М. Коваль, Л. Цибенко, О. Алісеєнко, Н. Мочернюк та інших.

Проаналізувавши головні дослідження художнього часу і простору, назвемо основні аспекти сучасних досліджень цієї галузі: проблема авторського хронотопу; вивчення соціально-історичного часу; функції художньої деталі у художньому часопросторі; дослідження художнього датування; дослідження функцій ретроспекції у творі; вивчення взаємозв'язків часу і простору в окремому творі, у творчості письменника, в літературі певної культурно-історичної доби; дослідження різних видів хронотопів: урбаністичного, пасторального, містичного, сакрального та інших; дослідження проблеми свого / чужого часу та простору; дослідження контексту в часопросторі художнього тексту; проблема інтертекстуальності художнього простору і часу та інші.

Отже, дослідження часопростору в художньому творі є багатоаспектним, воно передбачає і вивчення окремих елементів часопросторової структури, і пошук загальних універсальних формул для аналізу певного художнього напрямку. За час розвитку в літературознавчій науці ця галузь досліджень має добре опрацьований методологічний інструментарій та термінологічну базу. Дослідники часопростору спираються на терміни, введені та обґрунтовані у працях М. Бахтіна, С. Скварчинської, В. Топорова, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, М. Еліаде, Дж. Френка, Ф. Федорова, О. Чичеріна, Н. Копистянської та інших. Художній час і простір належать до категорій художнього твору, які взаємопов'язані із поетикою літературного напрямку, в межах яких час і простір позначені певними знаковими структурами, мають свої семантичні характеристики, символічні значення, хронологічні чи топографічні деталі тощо, обумовлені світоглядними концепціями.

### **Література**

1. Бахмутский В. О пространстве и времени во французском реалистическом романе XIX века (Бальзак и Флобер) / В. Бахмутский // Проблемы времени в искусстве и кинематографии. Труды ВГИК. — Вып. IV. — М., 1972. — Вып. IV. — С. 43–66.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. Литературно-критические статьи. — М. : Художественная литература, 1986. — С. 121–290.
3. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.

4. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1999. — 344 с.
5. Башляр Г. Земля и грезы о покое / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2001. — 320 с.
6. Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства / Гастон Башляр ; [пер. с фр.]. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. — 376 с.
7. Башляр Г. Психоанализ огня / Гастон Башляр ; [пер. с фр.]. — М. : Гнозис, 1993. — 176 с.
8. Гаврилюк А. М. Стиль форсайтовского цикла Джона Голсуорси. К борьбе за реализм в английской литературе XX века : монография / А. М. Гаврилюк. — Л. : Вища школа, 1977. — С. 150.
9. Еліаде М. Священне і мирське. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мефістофель і андрогін / Мірча Еліаде ; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. — К. : Основи, 2001. — С. 266.
10. Енукидзе Р. И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского рассказа) : автореф. дис... канд. фил. н. : спец. 10.02.04 / Р. И. Енукидзе. — М., 2006. — С. 1.
11. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века / В. В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука, 1974. — С. 39.
12. Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація : монографія / Роман Козлов. — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. — 352 с.
13. Козлов Р. А. Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII–XVIII ст.) : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Р. А. Козлов. — Кіровоград, 2005. — 20 с.
14. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.
15. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Дмитрий Лихачев // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74–87.
16. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — 3-е изд. — М. : Наука, 1979. — 302 с.
17. Мотылева Т. Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе / Т. Л. Мотылева // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука, 1974. — С. 186–200.
18. Набитович І. Універсум Sacrum у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) : моногр. / Ігор Набитович. — Дрогобич–Люблін : Посвіт, 2008. — 600 с.
19. Олійник О. Часопросторова проблематика у літературознавчих і фольклористичних дослідженнях / Оксана Олійник // Міфологія і фольклор. — № 3/4 (7). — 2010. — С. 66–71.
20. Парнюк М. А. Пространство и время / М. А. Парнюк, Е. Н. Причепий, И. В. Огородник и др. ; под ред. М. А. Парнюка. — К. : Наукова думка, 1984. — 298 с.
21. Проблеми часопросторової поетики : рекомендовані бібліогр. покажчик / упоряд. М. Кривенко ; наук. ред. Н. Копистянська. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 68 с.
22. Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы / состав. Я. Левченко ; под руковод. И. А. Чернова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://diction.chat.ru>.

23. Толстая С. Гипертекст Владимира Николаевича Топорова / С. Толстая // Независимый филологический журнал. — 2006. — № 77 ; [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/to11.html>.
24. Топоров В. Н. О мифопоэтическом пространстве : избр. ст. / Владимир Топоров. — Pisa : ECIГ, 1994. — 316 с.
25. Топоров В. Н. Пространство и текст / Владимир Топоров // Текст. Семантика и структура. — М. : Наука, 1983. — С. 227–284.
26. Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / Владимир Топоров / Исследования по структуре текста. — М. : Наука, 1987. — С. 21–132.
27. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. — Рига : Зинатне, 1988. — 456 с.
28. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / Павел Флоренский // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М. : Мысль, 2000. — С. 79–421.
29. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе / Д. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков : трактаты, статьи, эссе / под ред. Г. К. Косикова. — М. : МГУ, 1987. — С. 194–213.
30. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля / А. В. Чичерин. — М. : Художественная литература, 1977. — 445 с.
31. Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы / А. В. Чичерин. — 2-е изд. — М. : Советский писатель, 1980. — 335 с.
32. Meyerhoff H. Time in Literature / Hans Meyerhoff. — University of California Press, Berkeley — Los Angeles, 1968. — 94 p.
33. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. — Т. I–III / Stefania Skwarczyńska. — Warszawa, 1954–1965.

**Оксана Левицкая**

**Историографические аспекты исследования  
поэтики художественного времени-пространства**

Осуществлен обзор истории изучения поэтики художественного пространства в литературоведении с целью определения основных направлений исследований, изменения приоритетов, формирования терминологии и методологии. Рассмотрены труды по изучению художественного времени, пространства, хронотопа. Обобщенно основные направления современных хронотопных исследований.

*Ключевые слова:* время, пространство, хронотоп, поэтика времени-пространства.

**Oksana Levytska**

**Historiographical Aspects of the Investigation of Fictional Time-space Poetics**

The article highlights the history of the investigation of artistic time-space poetics in the literary criticism to determine the main directions of the researches, reveal changes of priorities and analyze the process of terminology and methodology formation. Then it proceeds to discuss the studies of fictional time, space, chronotope. The paper summarizes main approaches of the modern chronotypical researches.

*Key words:* time, space, chronotope, time-space poetics.

## ЧАСОВО-ПРОСТОРОВІ ПАРАМЕТРИ МУЗИЧНО-РОМАННОЇ ДІАЛОГОВОЇ МОДЕЛІ

Роман, який тяжіє до музики, представлено як особливу музично-романну діалогову модель, покликану оприявити внутрішньотекстовий діалог слова з музикою, який суттєво позначається на його художній концепції. Особливу увагу звернено на часово-просторові параметри цієї моделі, що уможлиблює її розгляд як динамічної, змінної, перехідної, здатної на переключення та перекодовування.

*Ключові слова:* хронотопічність, діалог, музичний час, музичний простір, Томас Манн, Ельфріда Єлінек.

Роман, який тяжіє до музики, ґрунтується на діалоговій моделі, що характеризується взаємною спрямованістю слова та музики до пізнання і самопізнання одне через одного, їхнім прагненням до спільного вираження і самовираження одне через одного, великим захопленням ідеєю співтворчості, взаємною зацікавленістю у гармонізації стосунків людини зі світом. У спільному творчому процесі «осмислення» відбувається важливе відкриття процесуальності смислу.

Однією із суттєвих характеристик такої моделі є її хронотопічність. У своєму прагненні діалогічного осягнення культури та музики як її контексту роман неминує опиратися на категорії «часу» і «простору», які розглядаються як місткі й багатозначні, а тому особливо продуктивні у центральному для нього смислотворчому процесі. Так, час, будучи синонімічним до пам'яті, орієнтує на збережене та вічне в людському житті, його однак так само пов'язують із швидкоплинністю та змінністю буття. Важливим М. Бахтін називає вміння «бачити час, читати час у просторовому цілому світу», а також «сприймати наповнення простору не як непорушне тло й як готове та дане назавжди, а як цілість у становленні, як подію» [2, с. 204]. У видимих слідах творчості людини митець, на думку вченого, читає найскладніші задуми людей, епох, націй. «Робота зрячого ока поєднується тут із найскладнішим мисленнєвим процесом. Проте якими б глибокими й насиченими найширшими узагальненнями не були ці пізнавальні процеси, вони до кінця не відриваються від роботи ока, від конкретних чуттєвих ознак і живого образного слова» [2, с. 205]. Тому саме «живе образне слово», як засвідчує спрямований до музики роман, може продуктивно взаємодіяти з музикою, вбираючи її у себе й увиразнюючи її суть. Як і мистецтво в цілому, роман виявляє здатність особливого володіння часом — проживання його як теперішнього, наповненого смислом, усвідомленого, наявного, відчуття кожної миттєвості плинного часу через включення співпереживання, сприйняття його через творчий процес як спрямованості до «назавжди», що уможлиблює єдність часів як підґрунтя пам'яті. Просторові координати роману, ущільнюючи час, набувають нової виражальної здатності: вони зорієнтовують, увиразнюють, інтегрують «різнопросторові знаходжуваності буття» (В. Суханцева) й репрезентують їх в єдності, яка недоступна в реальному житті людини.

Оскільки мовиться про діалог слова та музики в романі як про головну його подію, то особлива увага належить музичному часу та музичному простору, які до того ж мають зберегти й виявити в художньому просторі роману свої властивості. Ці властивості, зокрема, окреслив О. Лосєв у праці «Музика як предмет логіки» (1927 р.). Окремі частини у просторі, розмірковує вчений, якось поєднані: «Похмуре і сіре об'єднання, простір!» [4, с. 443]. Та саме стоується і просторово сприйнятого часу. Тому двома основоположеннями музики О. Лосєв вважає: 1) чисте музичне буття є всезагальною і неподільною злитістю та взаємопроникністю позамежних частин; 2) чисте музичне буття є всезагальною і неподільною злитістю та взаємопроникністю послідовних частин, моментів. «Отже, музичний простір — це дещо, що не допускає позамежності. Тут припустима якісність і суттєвість тої чи іншої визначеності А, В, С..., але не допускається її позамежність. Будучи даними в злитному і взаємопроникному стані, ці визначеності завжди по суті дещо неподільно-єдине. Суть музичного простору — у відсутності протягості чи обширності» [4, с. 448], — пояснює мислитель. Музика, за О. Лосєвим, завжди сприймається як дещо єдине, послідовні моменти вставлені один в одного. Це — суцільне «тепер», живе і творче. «Музичний час є не формою чи видом протікання подій і явищ музики, а самими цими подіями та явищами в їхній найбільш справжній онтологічній основі. Музичний час збирає розбиті й розкидані шматки буття воедино, переборює тугу просторового розп'яття буття, возз'єднує просторові й взагалі взаємно-відділені суттєвості з єдністю і цільністю часу їхнього буття. Вічність є тоді, коли не декілька моментів, а вся безліч моментів буття зіллються воедино, і коли, возз'єднавшись у повноті часів і віків, буття не застигне у своїй ідеальній непорушності, а засяє всіма струменями своєї взаємопроникної плинності» [4, с. 451]. Мудрість полягає у тому, переконаний О. Лосєв, що музика під звичайне, обмежене, справжнє людське «я» підставляє інше, чуже, безмежне «я», теж справжнє, але вічне й істинне.

Щодо цього музикознавець В. Суханцева зауважує, що «світ „зсередины” музичного твору подано в кінцевій вираженості безмежного, «у часовому стисненні вічності». Суб'єкт, «залучений у перетворювальну активність музичного континуума», возвеличується над буденністю, відмовляється від звичної структури відносин, а його життя стає «фактом музичного буття». «Сказати по-іншому, музичне сприйняття не допускає протилежності суб'єкта й об'єкта, а засновується на їх злитті, особливій єдності. Ця єдність — перетікання мене у світ і світу — в мене, — основа музичного буття. Тому вічність перестає бути нейтральною й набуває олюднених контурів» [10, с. 38–39]. Музичний хронотоп досліджує також музикознавець і культуролог Н. Герасимова-Персидська, яка зауважує, що музичний час та музичний простір обумовлені історично й завжди відображають сучасну «картину світу», а особливо ефективним є їхнє типологічне визначення на зламах епох [3, с. 250–258]. Важливою є думка про те, що нові принципи музичного мистецтва співзвучні явищам у літературі того ж часу, тобто є типологічно законірними. Однією з рис сучасної музики дослідниця вважає її багатолікність

і вишуканість «дальніх планів». Час і простір музики, на її думку, «людино-вимірні» — відповідні пульсу, диханню, зміні емоційних станів. Окреслені теоретиками музики «основоположення» якнайкраще характеризують роман, який тяжіє до музики, і дозволяють стверджувати, що для налагодження діалогу слова та музики він структурований відповідно до законів музичного часу та музичного простору. В результаті продукується особливий «вигаданий досвід часу», запропонований текстом, пов'язаний із тим, що літературний твір уникає замкненості у самому собі, співвідноситься, спрямовується, стосується музики на перетині вигаданого досвіду із живим досвідом читача, що П. Рікер називає «трансцендентністю, іманентною тексту» [9, с. 108].

Про такий «досвід тексту» йдеться у працях письменниці з музичною освітою Ельфріди Єлінек, яка в есе «Площини тексту» («Textflächen», 2013 р.) розмірковує про особливості свого письма. За вірєць авторка бере звукове мистецтво. Музику Е. Єлінек визначає як «чутність часового потоку», як «часовість», «із часом вона структурується сама зі собою, тому її так багато і багатьом вона щось дає, музику можна пояснити лише з буття, часовість виявляє, так, там біля зоряного колодязя, де, на жаль, немає жодного слова, бо я б також списала б і це, вона виявляє, і то всі, я повторюю: всі можливі мелодії її самої, дивіться, ці мелодії є музикою і її різноманітністю» [12]. Тому музика, переконана письменниця, — це «нескінченне повторення чогось бездонного», що, не маючи ґрунту, водночас є тим самим і для кожного особливим, бо музика хоче, щоб кожен упізнав у ній пережите. «Так само і з текстовими площинами. Все це вже є певним „також“. Це інше. Це дещо інше! Так і так, а це знову відбувається так і так. Усе одне і теж, кажуть мені. Я щось бачу і вже знаю: це те ж саме. Однак я не знаю, як щось є тим самим. Чи полягає відмінність, байдуже, від чого різнитися, навіть, якщо це ще не відмінне, чи полягає вона у тому, що її часовість утворюється лише, маючи зворотній вплив з її власного майбутнього, в якому ми її знову будемо чути, це наш улюблений номер, це наш улюблений екстаз, який ми постійно хочемо мати, так само, як цей номер, який ми час від часу ставимо і хочемо послухати, поки він не зникне, слухаємо у безмежному слідуванні екстазів, бо це було так гарно і має повторюватися, як те саме; саме те, що приносить нам радість, ми хочемо час від часу переживати знову, аж доки майбутнє, в якому знову має відбуватися те саме, поживить сучасність, чи як каже мислитель? Первинним феноменом первісної і справжньої часовості є майбутнє? Може й так. Музика є всім. Цього не перевершиш. І наче совість, музика вичитує мене, також зворотно, бо вплив при першому слуханні здався їй недостатньо сильним, ви це можете краще, каже музика, чутливими і сприйнятними щодо якої є так багато людей, і вона повторює це, постійно. Майбутнє ударяє її в обличчя, часовість змінюється так, що її можна чути, музика походить із часу, й ми сприймаємо її як музику лише тому, що вона відбиває з майбутнього, бо вона завдає удару, бо вона розбиває все, бо вона, поспішаючи, виявляється із часу» [12].



Працюючи із текстовими площинами, наче зі згортками, Е. Єлінек вважає себе «застарілою моделлю», бо не потребує для їхнього розкладання часового потоку, вона приводить їх у рух, спочатку згорток, а тоді розкладання, аж поки не утворюється «килим». У зв'язку із часовістю музики, письменниця говорить також про те, що людина, яка слухає музику чи її продукує, вибирає у себе властивий їй плин часу, і стан «руху у спокої», в якому вона опиняється, може стати справжнім випробовуванням для неї. До того ж, музика здатна відчужити людину: якщо вона потрапляє туди, куди манить її музика, вона може втратити ґрунт під ногами, відчувши плинність часу.

Вочевидь, зазначеним теоретичним положенням найбільш відповідає класичний візрєць «роману про час» (*Zeitroman*) — «Зачарована гора» («*Der Zauberberg*», 1924 р.) Томаса Манна. У «Вступі до „Зачарованої гори”» автор пояснює: «Сама книжка є тим, про що вона розповідає; адже коли вона до безкінечності описує герметичну зачарованість молодого героя роману, сама вона прагне за допомогою мистецьких прийомів усунути час, намагаючись надати всьому музично-ідейному світові роману можливої повноти в кожній миті оповіді й створити таким чином магічний «*nunc stans*» (момент вічності)» [5, с. 481]. Однак лише повторне читання, радить письменник, як і попереднє знання музики для повної насолоди нею, забезпечить читачеві поглиблене розуміння та зростання задоволення від книги. Цю думку поділяє також П. Рікер: «...з одного боку, *Erzählzeit*, постійно скорочується стосовно *erzählte Zeit*, з іншого боку, збільшення розділів у поєднанні із скороченням розповіді створює ефект перспективи, необхідний для передачі головного досвіду, внутрішньої протидії героя втраті відчуття часу. Щоб помітити цей ефект перспективи, потрібне кумулятивне читання, при якому весь твір цілком присутній у кожному із своїх епізодів. Насправді, через протяжність роману лише повторне читання може відтворити цю перспективу» [9, с. 120].

Суттєвим є не тільки порівняння з музикою, до якого вдається Томас Манн, але й застосування принципу музичного часу — ефекту віддзеркалення вічності у кожному оповідному моменті, а відтак і реалізація ідеї музичного простору — «перетікання мене у світ і світу — в мене» (В. Суханцева). «Простір, що, розкручуючись та вислизаючи, котиться вперед між ним та місцем, до якого він приріс, — зауважує на початку роману Томас Манн, — котиться, демонструючи силу, яку скорше очікують від часу, що з кожною годиною спричиняло внутрішні зміни, які дуже нагадують вплив часу, але певною мірою його перевершують. Простір, як і час, творить забуття, але це відбувається завдяки тому, що особистість людини виривається зі свого оточення й опиняється перенесеною у вільний, первинний стан» [7, с. 10]. Будучи романом духовного становлення, «Зачарована гора» побудована так, що одне в одного вмонтовані досвід часу, смертельна хвороба і доля культури. Як пояснює П. Рікер, між цими величинами відбувається обмін: доля культури стає аспектом суперечки між любов'ю і смертю, любовні розчарування, в яких чуттєвість межує з розпадом, стають «наставниками», на зразок виховання словом, у духовному досвіді людини [9, с. 124]. Передумовою такої «оповід-

ної конфігурації» на поверхні тексту є своєрідний «часовий зазор», названий «розтягненням духу», а наслідком — так званий «кумулятивний час», за П. Рікером, який оприявлює сферу глибинних структур, які «повідомляють певну безмежну тривалість теперішньому моменту» [9, с. 127]. Музика слугує для Томаса Манна очевидним прикладом для демонстрації часового аспекту оповіді, який має подвійний характер. «Час — то стихія оповіді, так само, як час є стихією життя, — він нерозривно пов'язаний із життям, так само, як і з тілами у просторі. Час — то також стихія музики, яка відмірює і поділяє його, робить швидкоплинним і цінним: і в цьому, отже, музика подібна до оповіді, яка так само... є тільки послідовністю, певним відтворенням перебігу, й навіть тоді, коли оповідь намагається кожної митті бути тут, перед нами, від початку і до кінця, вона все-таки для свого розгортання потребує часу» [8, с. 247]. І все ж, письменник бачить і відмінність між музикою та оповіддю, бо остання наділена двома видами часу: «по-перше, своїм особистим, музично-реальним часом, що визнає її перебіг та прояв, а, по-друге, часом її змісту, який підлягає законам перспективи, але має здатність набувати таких різних масштабів, що уявний час оповіді може іноді цілковито збігатися з часом музичним, але так само може перебувати буквально на космічній відстані від нього» [8, с. 248]. Розрізнення Томасом Манном «реально-музичного часу» і «часу змісту» роману в контексті теорії музичного часу коректується тим, що «час змісту» відповідає по суті музичному часу як такому і тлумачиться значною мірою як заснований на ньому, що засвідчує, наприклад, роман «Доктор Фаустус». Автор цитує висловлювання покійного Йоахима Цімсена, який якийсь сказав: «Адже оповідь подібна до музики в тому, що вона заповнює час, „дуже пристойно заповнює” його, „розділяє” й робить так, що в ньому щось з'являється й щось із ним відбувається» [8, с. 247].

Як предмет диспуту музика в «Зачарованій горі» виявляє концептуально важливу для роману здатність робити час відчутним, значимим, наповненим і продуктивним. До того ж це зауважує Ганс Касторп, для якого усвідомлення музики як відчуття часу в атмосфері його загальної втрати важливе як свідчення його духовного зростання. У просторі санаторію музику він сприймає як «приємне різноманіття»: «Година чи дві виявляються дуже пристойно заповненими, я вважаю: вона розділяє години й окремо заповнює їх, тож таки щось лишається, тоді як, зазвичай, години, й дні, й тижні гайнуються тут цілком намарно... От дивіться: такий безпретензійний номер триває хвилин сім, чи не так, і вони чомусь є, мають початок і кінець, вони виділяються і в певному сенсі захищені від того, щоб цілком загубитися в рутині. Окрім того, вони, знову ж таки, багаторазово поділені завдяки фігурам твору, а ті, своєю чергою, через такт, отож постійно щось відбувається й кожна мить набуває певного сенсу, за який можна триматися, тоді як зазвичай...» [7, с. 138].

Отож мовиться про виокремлення завдяки музиці певних часових відтинків у результаті наповнення їх особливим смислом. Сеттембрині окреслює це, як здатність музики завдяки особливому виміру надавати перебігові часу «бадьорости, духовности та цінности». «Музика будить час, вона будить нас до

найвишуканішої насолоди часом, вона будить... тому вона є моральною» [7, с. 138]. І все ж для нього музика дволика, бо так само здатна притуплювати, заколисувати, діяти проти активності й поступу, тому Сеттембріні проголошує її «політично підозрілою». Музика у «Зачарованій горі» утворює елемент, який спричиняється до зупинки часу, до «кола часу», за А. Шопенгауером, до постійного його обертання, до повторення подій, які стають у кінцевому результаті однією єдиною. У параграфі 36-му праці «Світ як воля і уява» («Die Welt als Wille und Vorstellung», 1819 р.) філософ пише: «...Мистецтво завжди перебуває поряд із метою. Адже воно вириває об'єкт свого споглядання із світового потоку і ставить його ізольовано перед собою, і це окреме явище, яке у життєвому потоці було аж до зникання малою часткою, стає для мистецтва представником цілого, еквівалентом безмежно багато чого у просторі й часі. Тому мистецтво і зупиняється на цій частковості: воно затримує колесо часу, відношення зникають перед ним, лише суттєве, ідея — ось його об'єкт» [11, с. 165]. Із запропонованим А. Шопенгауером образом часу як кола музика особливо асоціюється в розділі «Багатство шляхетних звуків», коли у Берггофі з'явився грамофон і музика стала доступною у формі платівок. Ганс Касторп охоче вмикав «чарівну скриньку», щоб, «уклавши в неї один із зразків цієї німої кружальної графіки, дати їй можливість утілитися в звуки» [7, с. 373].

Кожен момент музичного часу обумовлений асоціативною навантаженістю. Відтак читач спрямованого до музики роману перебуває в усіх його часових вимірах водночас. В есе про історію виникнення «Доктора Фаустуса» Томас Манн розмірковує про те, що твір мистецтва завжди визріває як єдине ціле, і хоча філософія естетики стверджує, що твір літературний і музичний, на відміну від творів образотворчого мистецтва, пов'язаний із певною часовою послідовністю, все ж і він не менше прагне до того, щоб у кожний певний момент предстати перед читачем чи слухачем. «На початку вже живуть середина і кінець, минуле пронизує теперішнє, і навіть найбільша зосередженість на теперішньому не заважає наперед турбуватися про майбутнє» [13, с. 828]. А в самому романі біограф Цайтблом захоплюється тим, «як же дивно сходяться часи — той, у який я пишу ці спогади, з тим, у якому відбуваються події, про які я пишу» [6, с. 525]. Якщо взяти до уваги ще й той об'ємний часовий пласт історії та теорії музики, який обговорюється у творі і до якого він відсилає, то, по-іншому, ніж у «Зачарованій горі», часовий досвід якої носить дослідницький характер і є наслідком мисленнєвого процесу в умовах часової невагомості, якість часу, тобто пов'язаність його із життям, у «Докторі Фаустусі» виявляється зовсім іншою. Передусім це пояснюється перетином біографічного часу та музичного часу, взаємодія яких спричиняється до часткової дехронологізації першого у його відношенні до синхронії музичного тексту роману, й до внутрішньої зв'язності й логізації другого. Напруга між двома часами співвідноситься із діяльністю формування — трансформування, результатом чого є наголошення значимості неповторності конкретного творчого життя й осмислення музики оповідним шляхом як сфери невимовного. Над біографічним часом надбудовуються різні рівні музичного часу, а в цілому ця часова вертикаль представляє карту марш-

риту творчих пошуків митця в єдиному просторі музичної культури і як наслідок — деякі закономірності його мислення й музичної активності. Музика, стверджує Кречмар у романі, любить повертатися назад і милуватися собою в тому, з чого вона починалася. За принципом заснованої на часових зміщеннях «імітаційної поліфонії» прагне структурувати свій біографічний текст також і Цайтблом. Для нього дуже важливо вводити окремі теми чи мотиви у текст саме так, як це робив у своїх композиціях Леверкюн.

Варто звернути увагу також на те, що музика в романі представлена як часове мистецтво й описується через категорію часу. Так, наприклад, про увертюру до опери «Фіделіо» Леверкюн говорить: «Дивися, що це: страшенно енергійна, вкрай непостійна, безмежно цікава послідовність подій, рух подій, що відбувається тільки у часі і складається тільки з розчленування часу, з його заповнення, з його організації, але один раз випадково зміщений зовнішнім повторним сигналом сурми в площину конкретно-дійового» [6, с. 101]. До того ж часовість «нової музики» як посилення на «Філософію нової музики» Т. В. Адорно є центральною темою розмови Леверкюна із таємничим гостем. Власне, важливим аспектом договору із чортом є купівля часу. «Я. То ви хочете продати мені час? *Він.* Час? Просто час? Ні, любий мій, цим чорт не торгує. За це нам би не платили таку високу ціну — владу над кінцем. Який саме час, ось у чім річ! Великий, шалений час, чортів час, час високих, карколомних піднесень — але, звичайно, інколи й жалюгідних падінь, ба й глибоких падінь, авжеж, визнаю, навіть із гордістю наголошую на цьому, бо так і має бути, це відповідає поведінці й натурі митців» [6, с. 259]. Після того, як договір набуває чинності, життя Леверкюна змінюється, він починає уникати будь-якого зовнішнього руху й змін. Цайтблом повідомляє про його відгородженість від світу, нехіть до пригод і переживань, небажання змінювати місце перебування, розміреність його життя. Через заборону кохання часовість митець переживає лише як замітник у вигляді творчості.

Часова структура музики як засіб заміни життя стає для нього екзистенційною проблемою. Адріан вважає наявні часові зв'язки в музичних композиціях недостатніми. Стосовно часу, в якому протікає музика, її організація видається йому лише видимістю. Сам себе митець сприймає як «організатора», який «створює враження безпосередності й природності»: «У творі мистецтва багато ілюзорного; можна піти ще далі й сказати, що він сам собою як „твор” ілюзорний... Потрібна праця, мистецька праця в ім'я ілюзії; і тут постає питання, чи дозволена ще на теперішньому стані нашої свідомості, нашого пізнання, нашого розуміння правди така гра, чи здатний іще на неї людський розум, чи він іще сприймає її як щось поважне, чи існує ще якийсь законний зв'язок між твором як таким, самодостатньою, гармонійною цілісністю й непевністю, проблематичністю, дисгармонійністю нашого суспільного стану, чи не обернулася сьогодні всяка ілюзія, навіть найкраща, і саме найкраща, в брехню?» [6, с. 205]. Т. В. Адорно пояснює такий «недуг твору» станом суспільства, яке не пропонує нічого, що обов'язково гарантувало б гармонію самодостатнього твору й утверджувалося б в якості такого гаранта

[1, с. 87]. Розмірковуючи, Леверкюн переконується, що «уже тепер сумління мистецтва повстає проти ілюзії і гри. Мистецтво вже не хоче бути ілюзією та грою, воно хоче стати пізнанням» [6, с. 206]. Тому нову музику він оцінює як позбавлену єдності структуру з музичних і чисто функціональних елементів. Тим самим митець прагне піднести її на рівень часу, відповідною якому вона має бути. «Твір мистецтва! Це ошуканство. Міщанинові хочеться вірити, що такі твори ще є. Це суперечить правді й тверезому поглядові на речі. Правдиве й значуще може бути тільки щось дуже коротке, до краю сконцентрована музична мить...» [6, с. 206]. Відтак видимість музики виражається в нехтуванні її часовістю.

Ситуацію пояснює чорт словами Т. В. Адорно: «Матерія музики у процесі історичного розвитку повстала проти замкнутого, цілісного твору. Вона ущільнюється в часі, нехтує протяглість у часі, що й є обсягом музичного твору, залишає його порожнім. І не від безсилля чи нездатності прибрати якусь форму! Ні, невблаганний імператив щільності, що забороняє надмірність, тобто форму існування твору. Твір, час та ілюзія — єдині, вони разом підлягають критиці. Вона вже не зносить ілюзії і гри, не зносить фікції, самозамилування форми, що контролює пристрасті й людські страждання, розподіляє їх по ролях, розписує по явах і діях. Припустимий ще тільки нефіктивний, незіграний, невдаваний і неперетворений в образ вияв страждання в його реальну мить» [6, с. 270]. Напевно, неможливо задовольнитися лише вимогою звільнення музики і перетворення її на пізнання, бо таке звільнення є завданням часовості як праформи буття музики. За допомогою концепції дванадцятизвучкової музики Леверкюн через досконалу організацію скасовує часову протяжність музики. Т. В. Адорно уточнює: у зв'язку із розробкою тем у музиці встановленню універсальних, конкретних і несхематичних зв'язків слугувала варіація, яка динамізувалася, — Шенберг називав її «моделлю». Вихідний матеріал видозмінювався, тобто переставав бути самотождним, існував не сам собою, а у зв'язку із можливістю цілого. «Внаслідок такої нетотожності тотожності музика набуває зовсім нового відношення до часу, в якому вона кожного разу розгортається. Вона тепер не байдужа до часу, оскільки не повторюється в ньому будь-як, а видозмінюється. Але вона ще не стає здобиччю часу як такого, бо відстоює в цій видозміні самоідентичність» [1, с. 113].

Поступово відбулося перетворення музичної динаміки у статичну динаміку музичної структури. «Знаряддя композиторської динаміки — варіація, стає тотальною. Тим самим воно перестає служити динаміці. Самі музичні феномени постають уже не в процесі розвитку... Варіація — все і нічого; варіювання переноситься назад на матеріал і видозмінює його ще до того, як починається komponування музики... Музика стає результатом процесів, яким підпорядковується її матеріал й які сама вона не дозволяє побачити. Так вона стає статичною» [1, с. 119–120]. У цьому зв'язку «музика ще раз оволодіває часом», але тепер вона його не заповнює й не бере собі на службу, а заперечує його через затримання всіх музичних моментів усюдисущою конструкці-

єю. З історичного розвитку музичного матеріалу Леверкюн висновує необхідність дванадцятизвучкової музики.

Договір із чортом уможливило мистецько-технічну зрілість, необхідну Леверкюнові, щоб відповідати вимогам часу. У дванадцятизвучковій музиці він тематизує «зовсім коротке» як наближення до музичної позачасовості, щоб потім розгорнути його в часі при розробці теми. Так музика звільняється від часу, наповнюючи час музикою. Працюючи над «Апокаліпсисом», Леверкюн звертається до багатьох текстів, які тлумачили цю тему як «шлях навколо земної кулі, що, звичайно ж, веде до висхідного пункту, тобто назад. Тут регрес і прогрес, старе й нове, минуле й майбутнє зливаються в одне, а політична правниця дедалі більше збігається з лівицею» [6, с. 404]. Думка цілком вільна суб'єктивно — «всередині об'єктивної зв'язності, такої звичної і природної, що її просто не можна сприймати як пута» [6, с. 404]. Згідно цього ж принципу Адріан поводить і з музичним матеріалом, про що він говорить: «Шлях навколо земної кулі, про який ішлося в болісно мудрих бесідах у Кридвіса, шлях, де регрес і прогрес, старе й нове, минуле й майбутнє зливаються в одне, тут був здійснений сповнення новими елементами повернення у далеке минуле справжнього багатоголосся, ще далі за гармонійне вже мистецтво Баха і Генделя» [6, с. 408]. Відтак характерним для «Апокаліпсису» є «поєднання найстарішого з найновішим», що оцінюється не як свавільність, а як «властиве природі речей», бо «шлях, яким простує світ, пролягає немовби по колу, на ньому найраніше знов виринає в найпізнішому» [6, с. 412]. Завдяки своїй досконалій організації пізній твір Леверкюна тематично ніби кружляє у самому собі, однак на рівні музичного матеріалу він пронизує інші сфери музичної історії. Тому ця композиція є «позачасовою» і «надчасовою» водночас. Техніка Леверкюна породжена часом, в якому вона виникла, і покликана в музично-технічному аспекті подолати його труднощі. Сам митець не має суб'єктивного впливу на передумови своєї творчості.

Отже, Томас Манн вважав музику взірцевою і для організації роману, і для його оповідної структури, і для смислотворення через структуру, і для окреслення ситуації людини і культури певної доби. Часово-просторова організація його романів відповідає уявленням про модерністський твір мистецтва й у цьому аспекті вони теж є тим, про що розповідають.

Відтак хронотопічність є важливою і цікавою властивістю роману, який тяжіє до музики. Як правило, мовиться не стільки про описи часу і простору в романі, скільки про його часово-просторову організацію. Музичний час представляється як такий, що сповільнює свій рух або й зовсім зупиняється, перетворюючись на простір. Динаміка музичного часу має синхронну природу і вказує на його глибинні структури, які наповнюють зображуваний момент додатковими смислами. Музичний простір вказує процес взаємопроникнення різних буттєвих форм і через сумісництво оприявлює виникнення нових значень. Разом вони забезпечують умови діалогу слова і музики в романі.

### Література

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Т. В. Адорно ; [пер. с нем. Б. Скуратова] ; [вст. ст. К. Чухрикидзе]. — М. : Логос, 2001. — 352 с.
2. Бахтин М. М. Время и пространство в произведениях Гёте / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества ; [сост. С. Г. Бочаров]. — М. : Искусство, 1979. — С. 204–236.
3. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Нина Герасимова-Персидская ; [ред. Ирина Тукова]. — К. : Дух і Літера, 2012. — 408 с.
4. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / Алексей Федорович Лосев // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М. : Мысль, 1995. — С. 405–602.
5. Манн Т. Вступ до «Зачарованої гори» (для студентів Принстонського університету) (1939 р.) / Томас Манн // Манн Т. Зачарована гора. — К. : Юніверс, 2009. — Т. II. — С. 472–485.
6. Манн Т. Доктор Фаустус / Томас Манн ; [пер. з нім. Є. О. Поповича; передмова та примітки Д. С. Наливайка]. — Х. : Фоліо, 2011. — 575 с. — («Б-ка світової літ.»).
7. Манн Т. Зачарова гора / Томас Манн ; [з нім. пер. Р. Осадчук]. — К. : Юніверс, 2009. — Т. I. — 420 с. — («Лауреати Нобелівської премії»).
8. Манн Т. Зачарова гора / Томас Манн ; [з нім. пер. Р. Осадчук]. — К. : Юніверс, 2009. — Т. II. — 488 с. — («Лауреати Нобелівської премії»).
9. Рикёр П. Время и рассказ / Поль Рикёр. — Том 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. — М.—СПб. : Университетская книга, 2002. — 224 с. — («Книга света»).
10. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки / В. К. Суханцева. — К. : Факт, 2000. — 176 с.
11. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр ; [пер. с нем. ; под общ. ред. А. Чаньшева] // Шопенгауэр А. Собрание починений : в 6 т. — М. : Терра — Книжный клуб ; Республика, 1999. — Том 1. — 496 с.
12. Jelinek E. Textflächen / Elfriede Jelinek // Internet-Ressource: <http://www.elfriedejelinek.com>.
13. Mann Th. Die Entstehung des Doktor Faustus / Thomas Mann // Mann Th. Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus. — Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1967. — S. 681–837.

### Светлана Маценка

#### Временно-пространственные параметры музыкально-романной диалоговой модели

Устремлённый к музыке роман представлен как особая музыкально-диалоговая модель, целью которой является представление внутреннего текстового диалога слова и музыки, который существенно определяет его художественную концепцию. Особое внимание в этой связи уделено временно-пространственным параметрам этой модели, что позволяет рассматривать её как динамическую, изменяемую, переходную, способную на переключения и перекодирования.

*Ключевые слова:* хронотопичность, диалог, музыкальное время, музыкальное пространство, Томас Манн, Эльфрида Елинек.

### Svitlana Matsenka

#### Time-space parameters of musical-novelistic dialogical pattern

The novel aspiring to music is represented as a special musical-novelistic dialogical pattern which aims to expose the interior textual dialogue between word and music, thus having a significant influence upon the novel's artistic conception. Particular attention in this regard is paid to the time-space parameters of this pattern, which enables to consider it as dynamic, variable, transient, and capable of overswitching and re-encoding.

*Key words:* chronotopicity, dialogue, musical time, musical space, Thomas Mann, Elfriede Jelinek.

## ІСТОРИЧНИЙ РОМАН ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША «ЧОРНА РАДА. ХРОНІКА 1663 РОКУ»: ШТРИХИ ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ

Проаналізовано особливості поетики першого історичного роману в українській літературі «Чорна рада. Хроніка 1663 року» П. Куліша. Акцентовано на концептуальності ключових образів-символів твору — дороги і «чорної ради», всебічне з'ясування змісту яких дало змогу глибше зрозуміти художній зміст роману. Закономірно, що всі дороги, що проходять через значну частину України, врешті ведуть до «чорної ради» — події, результат якої (поразка об'єднаних, державницьких ідей) спричинив на певний час втрату в українців демократичних цінностей та політичної волі до боротьби за незалежність.

*Ключові слова:* історичний роман, Пантелеймон Куліш, Руїна, художній простір, образ дороги.

Історичний роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 року», зважаючи на свою тривку історико-літературну та мистецьку вартість, є дуже популярним об'єктом історико-літературних студій. Можна назвати десятки наукових розвідок, в яких розглядаються різні аспекти змісту та форми твору, його структура й образна система, що, зрозуміло, не означає припинення дослідницьких студій над змістом цього визначного твору українського романтика. Згадаймо судження польського філософа та літературознавця Р. Інгардена про те, що «літературний твір мистецтва (як і кожний літературний твір взагалі) слід протиставити його конкретизаціям, які виникають при окремих прочитаннях твору (чи при постановках твору в театрі та їх сприйманні глядачем)» [2, с. 180].

Така думка має налаштувати вченого у дослідженні літературного твору відштовхуватися безпосередньо від нього, а не від аналізу, який здійснили інші, бо «літературний твір — це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою — текст, ustalений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції (наприклад, на магнітофоні). Завдяки двоплановості його мови він водночас інтерсуб'єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб'єктивним з огляду на певну суспільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [2, с. 180–181]. Відтак, важливою є настанова Р. Інгардена розмежовувати сам твір художньої літератури як художній об'єкт та його естетичну конкретизацію як об'єкт естетичний [5, с. 71]. Доповненням цьому є застосування ідей вченого про конкретизацію літературного твору, якою дослідник називав таке ціле, коли твір «виступає як уже доповнене та змінене читачем у процесі читання» [3, с. 73].

Центральними чи, сказати б, концептуальними образами роману є власне «чорна рада» та дорога. Такі слова, відповідно до понять Інгардена, є так зва-



ною «неповною визначеністю чи схематичністю» [5, с. 65], причому вживаючись у прямому та переносному значеннях. Інтерпретація чи, за Інгарденом, конкретизація цих понять (тут має йтися також про елементи історичного коментаря) та вичерпне з'ясування їхньої ролі в художньо-історичній системі «Чорної ради» дасть змогу поглибити та значною мірою верифікувати наше сприймання й оцінку роману, глибше збагнути його історико-літературну та естетичну сутність.

Важливими є й наукові концепції, зокрема художнього часу й простору, визначної української дослідниці Нонни Копистянської, яка свої багаторічні напрацювання значною мірою узагальнила в підсумковій праці «Час і простір у мистецтві слова» (2012). Продуктивне осмислення її ідей сприятиме віднайденню нових граней художнього змісту геніального твору Куліша.

Словосполучення «чорна рада» означає загальну козацьку раду за участі черні, тобто селян та містян, що скликала для обрання гетьмана<sup>1</sup>. Очевидно, такі зібрання траплялися не один раз, але в аннали української історії міцно увійшла лише одна з них, що відбулася в червні 1663 року під Ніжином. Це була яскрава історична подія, яка, як слушно вважав Куліш, мала б збудити «в читателе сильное сочувствие и любопытство», а тоді ця історична епоха «оживёт и возвратится из лона минувшего пред взоры читателя» [9, с. 224–225]. Це був час після смерті Богдана Хмельницького, названий періодом «руїни» (друга половина XVII ст.), коли гетьмани вели боротьбу і за свою владу, і за національну свободу, а сам народ, Україна загалом, були розділені на Лівобережну та Правобережну, між Росією і Польщею. Україна поступово втрачала свою незалежність, автономію, що змушувало українських гетьманів наполегливо шукати шляхів виходу зі складного політичного становища. Відтак з'являлися «сепаратні» з погляду Росії договори І. Виговського («Гадяцький договір 1658 року» або, як сказано в романі, «Гадяцькі пункти») та Ю. Хмельницького (Слободищенський трактат 1660 року), які неминуче спричинялися до негайного вторгнення російських військ в Україну та нового розпалювання міжусобної війни між окремими групами українського суспільства. Причини успіхів Б. Хмельницького у визвольній війні українського народу середини XVII ст. письменник вбачав у тому, що цей гетьман зумів досягти єдності українців, а «как только не стало Хмельницкого, не стало и единопущия в Малороссии» [18, с. 342], що й призвело до «чорної ради», причиною якої письменник називав чвари між тогочасними українськими ватажками.

Такої ради, як бачимо з тексту роману, хотів передусім запорозький отаман Іван Брюховецький<sup>2</sup>, який не мав іншого шляху до гетьманства, ніж до-

---

<sup>1</sup> За Л. Окиншевичем, чорна рада це «широкі збори козацтва, що провадилися у формі вічового характеру» [15, с. 172].

<sup>2</sup> Д. Дорошенко писав, що І. Брюховецький восени 1659 р. на Запорозькій Січі став «кошовим гетьманом». Він був великим демагогом, честолюбцем та егоїстом, який, за словами козацького літописця Самійла Величка, „для срібла й злата не тільки <...> дав би виколоти собі

сягти його через підтримку низів тогочасного українського суспільства. За допомогою Брюховецький звернувся і до московського царя, якому жалівся, що той потурає Я. Сомкові, що «великому царю не вірний». Супротивники Брюховецького, зокрема «наказний гетьман [себто Я. Сомко. — В. І.] і керівні люди повної чорної ради не хочуть» [19, с. 110].

Як відомо з історичних джерел, сама чорна рада відбувалася за розпорядженням Москви — «19 грудня [1662 року. — В. І.] був відправлений із Москви в Малоросію стольник Ладиженський з оголошенням, що навесні обов'язково повинна бути рада, на яку зобов'язані всі з'явитися, а для припинення невдоволень на зиму Ладиженський мав оголосити Брюховецькому, який стояв у Гадячі, щоб він ішов на зиму до себе на Запорожжя, а навесні приходив знову для ради» [19, с. 109].

Словосполучення «чорна рада» має й емоційну забарвленість, сприймається як лихо для України, її майбутніх перспектив щодо єдності, соборності та державності. Таке розуміння «чорної ради» безпосередньо впливало з Кулішевого уявлення про «чернь», себто простих людей, як про руйнівників, а не будівничих України. Внаслідок такого бачення ролі «чорного люду» в українській історії Куліш наділив його представників лише негативними рисами: ні містян, ні селян не турбують загальнонаціональні проблеми — свою місію на «чорній раді» вони зводять до грабунків та наживи. Ось яким був опис цієї «чорної» громади: «Назбиралось люду незчисленна сила, і все то була сільська чернь, мужики, що позиходились гробувати Ніжень, як приобіщав їм Бруховецький. Обідрані кругом, у чорних сорочках: мабуть, самі бурлаки да гольтяпаки, що, не маючи жадного притулку, служили тільки по броварях, по винницях да ще по лазнях грубниками. У иншого сокира за поясом, у того коса на плечі, а другий притяг із колякою» [11, с. 257–258]. Зрозуміло, що така «громада» дуже засмутила одного з позитивних персонажів роману Петра Шраменка, якому «аж сумно стало» після того, як він «розобрав, що то воно єсть отся купа голоти» [11, с. 258]. Це стосується й інших персонажів роману — ні І. Брюховецький, ні запорожці навіть не говорять про долю України, всього народу (згадаймо, що Кирило Тур називає ідею смерті за вітчизну «химерою»).

Безіменний автор «Літопису Самовидця», текст якого, як відомо, був одним із джерел роману Куліша, ініціатором цього лиха в нашій історії назвав саме Брюховецького: «Зараз по весні заводиться на нове лихо, чого за иних гетманов не бивало, тоєст чорной ради. А то зараз фортеліов заживаєт Брюховецькій і докучаєт єго царскому величеству, о той раді просячи, жеби кого зволил єго царское величество на тую раду послати» [13, с. 89]. За цим же джерелом, Брюховецький скрізь розіслав листи, в яких закликав «поспольство <...> под Ніжин у раду і Ніжин рабовати» [13, с. 89], на що те радо ру-

---

око, але брата й отця свого не пощадив би; то як би мав жаловати матки погибаючої України?» [1, с. 299].

шило «купами, а не полками». Це врешті й стало основним чинником перемоги на «чорній раді» саме Брюховецького.

Ніби передчуваючи наслідки «чорної ради», її злякався прибічник Я. Сомка паволоцький полковник-священик Шрам, вперше почувши про неї тоді, коли їхав до святих місць теперішньої української столиці. Саму чорну раду Шрам характеризує як «дияволову» справу, а Брюховецького називає тим, хто давно вже «чортячі душу запродав» [20, арк. 128 (зворот)]. Поява таких оцінок певною мірою була зумовлена й тим, що в 1650-ті роки «козацька рада стає в опозицію до влади і тим самим стає небажаною формою державних зборів, а тому після 1654 року Богдан Хмельницький її сливе не скликає» [15, с. 172]. Мабуть, саме тому у сприйманні Куліша цей гетьман постає як ідеальний та мудрий правитель, «умнейший и благороднейший из людей» [18, с. 373]. Про можливість скликати «чорну раду» в часи свого гетьманування не говорив також історичний Брюховецький.

Причиною того, що «чорна рада» стала можливою, було сильне прагнення рівності всіх соціальних станів та «чутство ненависти к панам» [8, с. 15]. Наявність у творі соціальної проблематики спричинена особливостями українського суспільства 1660-х років, коли «в Украине открылись внутренние раздоры между простым классом народа, козаками и дворянством» [17, с. 70]. Відтак, кожен соціальний стан за гетьманування Сомка відчував певну потребу в полегшенні свого становища, адже хоча українські дворяни й ставилися до своїх підданих «гораздо мягче, нежели во время владычества поляков, однако ж давали иногда чувствовать народу, что крестьянство не совсем еще искоренено в Украине» [17, с. 72]. Утисків зазнавали й містiani<sup>1</sup>.

Наскрізним чи стрижневим [14, с. 108] у творі є образ дороги, який сучасні вчені сприймають як «ритуально й сакрально значущий локус, що має багатозначну семантику й функції» [12, с. 124]. Вибору дороги, якою мали рухатися люди, народна традиція надавала важливого значення, адже вона співвідносилася з їхнім життєвим шляхом.

Відтак коли на початку твору письменник дуже стисло написав, що Шрам із сином звернули з Білгородського шляху на стежку, щоб безперешкодно потрапити в хутір Хмарище до свого приятеля Череваня, то дорогу до Києва для поклоніння тамтешнім святиням та зустрічі з гетьманом Сомком йому та його супутникам перешкодила група людей, яких, як виявилось, частував козак, у якого народився син. За народними уявленнями, це було поганим знаком, бо «зустріч із священиком, вагітною і жінкою, яка недавно народила, похоронною процесією...» [12, с. 128] віщувала невдачу. Врешті, така зустріч стала початком згаданого вище соціального протистояння різних груп тогочасного суспільства. Початком цього була яскраво виписана карти-

---

<sup>1</sup> В україномовному рукописному тексті роману Куліш викреслив таку деталь у характеристиці соціальних суперечностей другої половини XVII століття: «Позаводилось якесь панство між козаками. Почали старшини козацькі надувать против посольства губи» [20, арк. 15 (зворот)].

на досить жорсткої суперечки Шрама із своїм колишнім сурмачем Тарасом Тютюном з приводу того, чи має Шрам випити за здоров'я його новонародженого сина — паволоцький полковник і священник вважав, що їхати до святих київських місць треба тверезим, хоча цей же Сурмач знав, що «Шрамко в старые годы пивал не проливая» [7, с. 71]. Ця суперечка врешті переросла у з'ясування стосунків між козацтвом і городянами — Шрам докоряв їм слабодухістю та відсутністю відваги, а ті тим, що тепер позбавлені права носити зброю, а козаки їх не захищають. У цій суперечці Шрам проголосив ідею станового розмежування прав і обов'язків тодішніх українців: «где это видно, чтоб весь народ имел одинакие права? Всякому своё. Козакам сабля и конь, вам счёты и весы, а посполству плуг да борона», а привілейоване становище козаків бачив закономірним, бо лише «козацкою храбростью и держится украинскорусский народ и православная вера» [7, с. 75]<sup>1</sup>.

Як уже йшлося, саме під час цієї суперечки виразно прозвучали слова одного з містян про «чорну раду»: «будет у нас Чёрная рада: тогда посмотрим, кто какие права будет иметь» [7, с. 76]. Як бачимо, містяни сприймали чорну раду не як вибори гетьмана, а передусім як прагнення здобути козацькі права, а селяни хотіли позбутися влади над собою панства і відновити соціальну рівність. Люди задумувались над тим, з «чого-то так на Україні стало, що в одного ні нивки, ні городця нема, треба у підсусідках проживати, а другий на свої ґрунти людей не назвется, за всю осінь не обореться» [20, арк. 90 (зворот)].

В «Повести об украинском народе» Куліш зазначив, що такими «неприятными отношениями сословий воспользовался самым неблагородным образом <...> Бруховецкий» [17, с. 72], зумівши домогтися дозволу на «чорну раду», під час підготовки до якої нав'язав народіві думку, що «дворяне и старшины козацкие стремятся сделать все низшие сословия своими рабами, что он с запорожцами хочет за них вступить и сделать всех их свободными и ни от кого независящими» [17, с. 73].

Злякавшись того, що планується така рада, Шрам одразу змінив тональність своєї розмови з київськими містянами («запальчивость его в одно мгновение исчезла и уступила место горячему чувству любви к родине, которой угрожал раздор народных сословий, раздуваемый, как он увидел, запорожцами» [7, с. 77]), а відтак зрозумів, що тепер треба боротися не так за єдність України, як за утвердження Сомка на посаді гетьмана. Від цього часу всі помисли героя оберталися навколо цієї події, зображення якої врешті є кульмінаційним пунктом роману.

Образ дороги в романі набуває різних модифікацій — спершу це стежка з Паволочі до Хмарища (у текстах 1857 року уже Білогородський шлях), далі

---

<sup>1</sup> У тексті 1857 року Куліш уже не був таким категоричним щодо релігійних конфліктів у минулому: «ченці собі любили мирянам у голову задовбувати, що нема в світі ворога над католика. Пали, рубай його, вивертай з коренем, то й будеш славен і хвален, як Морозенко» [11, с. 83].

дорога до Києва (зупинка в Братському монастирі, Софійському соборі та Києво-Печерській лаврі (у текстах 1857 року це лише Братський монастир та Києво-Печерська лавра), потім до Ніжина (у первісному варіанті була Мотронівка) на «чорну раду», а після неї дороги героїв розходяться: одні повертаються, щоб загинути (Шрам чи Шрамко), інші, щоб назавжди зникнути з українських теренів (Кирило Тур та Богдан Чорногор через Хмарище вирушають у Чорногорію), а головні романні (не історичні) персонажі Петро і Леся, повернувшись додому різними шляхами, таки поєднують свої долі уже в контексті хутірного затишку і спокою. Думаю, саме через образ дороги й прочитується основна концептуальна спрямованість роману, що полягає через питання вибору між патріотичним, загальнонаціональним та особистим, родинним. Саме тому Шрам із своїм сином на початку твору опиняються на роздоріжжі — вони побачили величну панораму святого Києва, але обрали стежку до Хмарища. Образ Києва тут постає як Боже благословення діям полковника-священика Шрамка, але його син урешті ступив на цілком іншу життєву дорогу: після «чорної ради» та страти батька в Павлолі Петро надумав було їхати на Запорозьку Січ, але якось наче мимоволі звернув на дорогу, що вела у Хмарище, де й залишився, знехтувавши, на відміну від Михайла Чарнишенка (протагоніста однойменного російськомовного історичного роману, що передував «Чорній раді»), кар'єрою лицаря, а обравши перспективу сімейного затишку на хуторі із милою його серцю дівчиною. Цим герой «Чорної ради» наче наочно демонструє цілком іншу модель розвитку колізії попереднього історичного роману — призначення молодого козака не стільки військовою доблесть, слава, пошуки пригод, скільки тихе родинне щастя.

Дороги, виписані в романі, є тим образом, через який молодий письменник прагнув охопити значну частину України (за задумом митця, дія твору мала розгортатися на просторі від «Батурина до Борзны, Нежина, Переяслава и Зинькова» [10, с. 47]), а тому просив О. Ханенка у листі від 6 лютого 1845 року написати йому про особливості розташування Зинькова, про те, «как можно проехать просёлочными дорогами из Батурина в Зиньков»<sup>1</sup>. Отже, Куліш, кажучи словами Н. Копистянської, прагнув «конкретизації простору як адекватного дійсності» [6, с. 88], чого йому значною мірою вдалося досягти.

Образ дороги в «Чорній раді» свідчить і про намір Куліша розширити простір свого роману до всієї України — згадаймо, що ранні твори цього письменника обмежувалися змалюванням його рідних місць (містечко Вороніж на теперішній Сумщині, де він народився), а його герої хоча й покидали свої родинні гнізда, але завжди поверталися додому (повість «Огненный змей»). Лише Михайло Чарнишенко (головний персонаж однойменного роману) прагне свого утвердження за межею рідного простору (тут його розширено до Глухова, бо Михайло там працював і в цьому місті жила його наречена), од-

---

<sup>1</sup> [10, с. 47]. Відомо, що в перших редакціях роману Шрамко та його син Петро до Хмарища їдуть саме манівцями, щоб не зустріти якихось перешкод на своєму шляху.

нак це завершилося для нього трагічно, бо герой не мав на це батькового благословення.

Вінцем роману, його кульмінаційним пунктом є майстерне змалювання подій власне «чорної ради», до якої її учасники прибули різними шляхами. Відтак поле під Ніжином яскраво символізує Україну, а учасники ради, які обирають Брюховецького, сприймаються як її грабіжники й гвалтівники. Вирозності вершинній сцені роману додало й те, що опис обставин «чорної ради» у творі Куліша не цілком історично достовірний — письменник «для більшої динамічності опису конденсує події, що тяглися довше, в один день» [15, с. 184]. Яскравою деталлю зображення події є використання кольору при визначенні симпатиків тієї чи іншої сторони — прибічники Сомка мали червоні стрічки, а Брюховецького — голубі. Це дуже стривожило Петра перед самою «чорною радою»: «Гляне Петро, аж поміж старшиною й козацтвом тільки де-не-де видно у комірці червону стйонжку. Ошибло його страхом. Тут щось недобре скомпоновано!»<sup>1</sup>. Хоча це додало динамічності в описі самої ради, однак призвело до певного схематизму в окресленні психології городового козацтва, яке спершу підтримало Сомка, а на другий день ради уже перейшло на бік його супротивника.

Такі «неточності» при відтворенні конкретного історичного факту не позбавляють цю кульмінаційну сцену правдивості — Куліш не прогрішив проти історичної правди, представивши фінал виборів гетьмана на «чорній раді» загальною відповідним до історичних свідчень. Виправданням цьому, за Інгарденом, може бути те, що «представлені у творах мистецтва предмети можуть <...> відзначатися суттєвими „деформаціями” в порівнянні з предметами, що виступають в реальному світі, і, незважаючи на це, зберігати послідовність в характері предмета і в цьому сенсі бути „правдивими”» [4, с. 100]. Принагідно завважу, що спроби проаналізувати зміст роману крізь призму категорії правдивості свого часу в рецензіях на роман П. Куліша робили М. Максимович та М. Костомаров.

Думаю, поразка позитивних героїв під час «чорної ради» та крах їхніх надій і сподівань на соборність України змусили письменника шукати позитивних ідеалів в іншому місці. Відтак можна певною мірою згодитися з думкою, яку висловив В. Петров, слушно пов'язавши зміст «Чорної ради» із хутирською філософією П. Куліша: «Задля ідилічної хуторянської заспокоєності, що її знаходять Петро й Леся, варт відмовитися од боротьби батьків за славу, гетьманство, багатство або верх над ворогами, відмовитися од Хмельниччини, як і од Чорної ради» [16, с. 447].

Можливо, десь таким власне й був намір самого письменника — в «Повести об українском народі» Куліш писав, що в часи гетьманування Брюховецького почався процес поступової втрати демократичних цінностей,

---

<sup>1</sup> [20, арк. 132 (зворот)]. У цьому можна вбачати й своєрідну «актуалізацію», як сказав би Інгарден, цього аспекту роману, проєктуючи опис «чорної ради» на події Помаранчевої революції 2004 р. з її помаранчевими та голубими кольорами.

а також, що найголовніше, політичної ідеї в самого українського народу, оскільки «удар чела [в 1665 році — В. І.] Бруховецкого и порождённое им господство одного сословия вместе с господством воевод ослабили развитие в Украине политического тела в самой его юности, а потом чем дальше, тем больше народ становился бессильным, безгласным и наконец бессмысленным» [17, с. 86].

Вочевидь, тема хутора, як твердив В. Петров, у романі постала як «романтична уява острова блаженних» [16, с. 447]<sup>1</sup>. Показово, що перед описом Хмарища письменник змусив своїх героїв вклякнути на коліна перед «пышным видом Киева с золотыми своими церквями» [18, с. 11], наче демонструючи розгалуження основного конфлікту епохи — чи боротьба за державність (Київ), чи прагнення тихого врівноваженого життя в гармонії з природою, власне хутора (Хмарище). З хутором пов'язав тенденції цього історичного часу й Л. Окиншевич, зазначаючи, що «Бруховещина — рух, що в ньому в останній раз на Гетьманщині перемогла дрібна буржуазія, переміг козацький хутір» [15, с. 177].

Як бачимо, твір має виразні риси філософсько-політичного роману, в якому автор значною мірою через образи дороги та «чорної ради» намагався не стільки збагнути основні риси історії України середини XVII ст., скільки на ґрунті означеного історичного часу прагнув показати «хутірську», патріархальну, у своїй суті негероїчну, неісторичну перспективу українського народу, розв'язану у стилі ідилії.

### Література

1. Дорошенко Д. І. Нарис історії України / Д. І. Дорошенко. — Л. : Світ, 1991. — 574 с.
2. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. — Л. : Літопис, 2002. — 2-е вид., доповнене. — С. 176–206.
3. Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация / Роман Ингарден // Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М. : Изд. иностр. лит., 1962. — С. 72–91.
4. Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности») в произведениях искусства / Роман Ингарден // Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М. : Изд. иностр. лит., 1962. — С. 92–113.
5. Ингарден Р. Схематичность литературного произведения / Роман Ингарден // Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М. : Изд. иностр. лит., 1962. — С. 40–71.
6. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.

---

<sup>1</sup> У ранній редакції роману читаємо: «Это был остров, обтекаемый какою-то безымянною рекою, или, лучше сказать, водянистым болотом, потому что вода блестела только местами, а кругом краснели пласты болотного мху, перемешанные с зелеными кустами верболоза и очерета. Остров возвышался на несколько аршин над поверхностью воды, и с первого взгляда казался вовсе необитаемым» [18, с. 12]. Неважко помітити схожість опису Хмарища та дороги до нього з описом дороги до хутора Прокла Прокловича Чорні Лози з історичного роману Куліша «Алексей Однорог».

7. Кулеш П. Киевские богомольцы в XVII столетии / П. Кулеш // Современник. — 1846. — Т. ХLI. — С. 62–121, 177–225, 297–343.
8. Кулеш П. Один день из жизни запорожца Кирила Тура / Отрывок из романа «Черная рада» / П. Кулеш // Москвитянин. — 1846. — Ч. 1. — № 5. — С. 3–32.
9. К[улиш П.] [Рец. на]: Кочубей, генеральный судья. Историческая повесть Николая Сементовского / [П.] К[улиш] // Москвитянин. — 1846. — Ч. 1. — № 2. — С. 224–225.
10. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / Пантелеймон Куліш. — К. : Критика, 2005. — Т. 1. — 647 с.
11. Куліш П. Чорна рада. Хроніка 1663 року / П. Куліш. — СПб, 1857. — 428 с.
12. Левкиевская Е. Е. Дорога / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под общ. ред. Н. И. Толстого : в 5 т. — М. : Международные отношения, 1999. — Т. 2. — С. 124–129.
13. Літопис Самовидця. — К. : Наукова думка, 1971. — 207 с.
14. Нахлік С. К. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель : наукова монографія : в 2 т. / Євген Нахлік. — К., 2007. — Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. — 462 с.
15. Окиншевич Л. Україна 1663 року та «Чорна рада» П. Куліша / Лев Окиншевич // Куліш П. Твори. — Харків–Київ, 1931. — Т. 3. Чорна рада. Хроніка 1663 року. — С. 169–185.
16. Петров В. Пантелимон Куліш у п'ядесяти роки. Життя. Ідеологія. Творчість / Віктор Петров. — К., 1929. — Т. 1. — VI+572 с.
17. Повесть об украинском народе. Написал для детей старшего возраста П. Кулѣш / П. Кулѣш. — СПб, 1846. — 114 с.
18. Пять глав из нового романа П. Кулеша «Чёрная рада» / П. Кулеш // Современник. — 1845. — Т. XXXVII. — С. 332–376; т. XXXVIII. — С. 5–37, 135–196.
19. Соловьев С. М. История России с древнейших времен / Второе изд. / С. М. Соловьев. — СПб, 1896. — Т. XI–XV. — Кн. 3. — 1579 с.
20. Чорна рада, або Нещаслива старосвіщина. Написав П. Куліш, року Божого 1846 // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. — Ф.18. — Од. зб. 31. — 153 арк.

**Василий Ивашкив**  
**Исторический роман Пантелеймона Кулиша**  
**«Чёрная рада. Хроника 1663 года»: штрихи к характеристике**  
**художественного пространства**

Проанализированы особенности поэтики первого исторического романа в украинской литературе «Чёрная рада. Хроника 1663 года» П. Кулиша. Акцентировано на концептуальности ключевых образов-символов произведения — дороги и «чёрной рады», всестороннее уяснение смысла которых дало возможность более глубоко понять художественное содержание романа. Закономерно, что все дороги, проходящие значительной частью Украины, в конечном итоге ведут к «чёрной раде» — события, результат которого (поражение объединительных, государственных идей) стало причиной утраты среди украинцев на некоторое время демократических ценностей и политической воле к борьбе за независимость.

Ключевые слова: исторический роман, Пантелеймон Кулиш, Руина, художественное пространство, образ дороги.



**Vasyl Ivashkiv**  
**A Historical Novel by Panteleymon Kulish**  
**«The Commonners' Council. The Chronicle of 1663»:**  
**On Fundamental Characteristics of Artistic Space**

The article analyzes peculiarities of poetics of the first historical novel in the Ukrainian literature «The Commonners' Council. The Chronicle of 1663» by P. Kulish. Emphasis has been laid on the conceptual nature of key images and symbols of the given literary work, namely the image of the road and «the commonners' council», the in-depth analysis of which has provided the author with the possibility to perceive the artistic essence of the novel much more deeply. It seems quite logical that all the roads passing through a considerable part of Ukraine finally lead to «the commonner's council» — an event the result of which (i.e. the failure of uniting ideas promoting independence) has caused a situation when the Ukrainians temporarily lost democratic values and the political will to fight for independence.

*Key words:* historical novel, Pantelemon Kulish, the Period of Ruin in Ukrainian history, artistic space, image of the road.

## ЧАСОПРОСТОРОВА ГРА ЯК ЗАСІБ КАРНАВАЛІЗАЦІЇ АНГЛІЙСЬКОЇ ДРАМИ-МОРАЛІТЕ XIV–XV СТОЛІТЬ

Проаналізовано чотири п'єси різного періоду («Гордість життя», «Фортеця витривалості», «Людство», «Світ і дитя»), що представляють етапи розвитку англійської драми-мораліте в контексті взаємодії її дидактичного та розважального начал. Об'єктом безпосереднього текстурального аналізу є так звані «підсюжетні сцени», зосереджені навколо головних негативних персонажів — пороків. Доведено, що для останніх характерні такі поетологічні ознаки карнавалізації: часопросторова сценічна гра, фамільярно-майданна мова та субверсивна поведінка стосовно позитивних алегоричних персонажів — чеснот. Поступове переважання карнавального та рекреативного начал у драмі-мораліте над її первинним дидактичним призначенням лежить в основі динаміки перетворення цього жанру в низку проміжних драматичних піджанрів на шляху до формування слизаветинської драми.

*Ключові слова:* мораліте, карнавалізація, часопросторова гра, Порок, субверсія, скатологічна лексика.

На дослідницькій карті сучасного вітчизняного літературознавства є обмаль спеціальних розвідок, присвячених еволюції середньовічної гомілетичної драми<sup>1</sup>. Пояснити це можна, на нашу думку, і зтяжною інерцією телеологічного ставлення до релігійних п'єс цього періоду, і страхом науковців перед їх догматизмом, і завантаженістю цих творів складною християнською символікою. Зростаючий інтерес літературознавства протягом кін. ХХ — поч. ХХІ ст. до європейського театру Відродження та поява на Заході численних його досліджень в руслі нового історизму<sup>2</sup>, проте, усе більше дає підстави для тверджень про окремішність та унікальність явища середньовічного театру — з одного боку, та про його тісний генетичний зв'язок із жанрами ренесансної драми — з іншого. Сьогодні вчені загалом схильні розглядати епоху Відродження як історико-культурний період середньовічної цивілізації, в межах якого співісну-

<sup>1</sup> Клековкін О. Блазні Господні. Нарис історії Біблійного театру / О. Ю. Клековкін. — К. : Артк, 2006. — 352 с.; Лілова Л. Специфіка художньої репрезентації біблійного сюжету в англійській середньовічній містерії (на матеріалі п'єси про Ноя та його синів) / Олена Лілова // Ренесансні студії [гол. ред. Н. М. Торкут]. — Запоріжжя : КПУ, 2011. — Вип. 16–17. — С. 4–24; Пастушук Г. Англійський Містерійний цикл як зразок карнавальної рецепції біблійного нарративу / Г. Пастушук // Наукові праці. — Т. 217. Вип. 205. Філологія. Літ-во. — Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2013. — С. 69–74.

<sup>2</sup> Cooper H. Shakespeare and the Mystery Plays / Helen Cooper // Shakespeare and Elizabethan Popular Culture, ed. Stuart Gillespie and Neil Rhodes. — London : Arden Shakespeare, 2006. — P. 18–41; Culwell L. The Role of Clown in Shakespeare's Theatre [Electronic resource] / Режим доступу: <http://extra.shu.ac.uk/emls/ie/mls/shaksper/files>; Goldsmith R. H. Wise Fools in Shakespeare / Robert Hillis Goldsmith [with introduction by Oscar James Campbell]. — Liverpool : Liverpool University Press, 1955. — 123 p.; Gurr A. The Shakespearean Stage 1574–1642 / Andrew Gurr. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 280 p.; Wiles D. Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse / David Wiles. — Cambridge: Cambridge University Press, 1987. — 227 p. та ін.

вали та активно взаємодіяли різноякісні за своєю світоглядною та аксіологічною орієнтацією культурні потоки — середньовічний та ренесансний.

Так, попри світоглядну і хронологічну приналежність спадщини В. Шекспіра до культурної доби європейського Ренесансу дослідники простежують генезу певних лейтмотивів та жанрових «неправильностей» (у його п'єсах різних періодів) у карнавальній природі середньовічного дійства. Застосовуючи комплексну методику «культурного матеріалізму», «нового історизму», «марксистської критики», «християнської критики» тощо, вони чинять спроби прояснити «темні місця» Шекспірових п'єс. Професор-медієвіст Кембріджського університету Гелен Купер, приміром, послідовно і невтомно деконструє поділ літературного процесу, зокрема в Англії, на середньовічний та ренесансний етапи, вважаючи такий підхід «застарілою даниною Просвітництва» [14, с. 3]. Дослідниця наголошує присутність середньовічної епістемі у світогляді і творах Шекспіра, а в останній публікації — «Шекспір і середньовічний світ» (2010 р.) — взагалі заявляє, що «світ, у якому жив Шекспір, — середньовічний» [13, с. 1]. Серед численних аргументів, наведених авторкою у семи розділах монографії, є «естетика тілесності» (*incarnational aesthetic*), яка передбачала антисенеківську наочність поєдинків, обіймів і поцілунків, смертей і вбивств на сцені [13, с. 48]; нехтування аристотелівськими засадами драми і трактування театру як мікрокосмосу (*theatrum mundi*) чи енциклопедії знань про світ (*summa*) [13, с. 52]; прагнення драматурга поставити навіть те, що не піддається постановці (*staging the unstageable*) — наприклад, невидимого Арієля чи відьом [13, с. 64]; тяжіння до трьох типів персонажів — Короля, Пастуха і Блазня (Порока) [13, с. 92]; діалогування Шекспіра із Гауером і Чосером [13, сс. 210, 234]. Усе це театральні та поетологічні ознаки релігійно-гомлетичного дійства як невід'ємної частини епістемного буття середньовічного європейця.

Мета статті — показати один із аспектів трансформації англійської релігійної драми на шляху її секуляризації та жанрового розгалуження протягом XIV–XV ст., а саме карнавалізацію через часопросторову гру довкола центральних негативних персонажів або «віланів» (термін М. Бахтіна). Для цього необхідно з'ясувати поетологічні прояви карнавалу на рівні функціонування персонажів у світлі категорій карнавальної та хронотопної теорій.

М. Бахтін говорить про невловимість самого терміну «карнавал» категоріями мови, оскільки він підважує сам авторитет мови як космосу людини. Це, своєю чергою, тягне за собою проблему онтології карнавального персонажа з огляду на його субверсивність щодо остаточності будь-якої соціальної ідентичності. Сучасний польський теоретик карнавалізації А. Стофф стверджує, що «кожна карнавальна маніфестація починається завжди зі спротиву дійсності, якомусь із її вимірів, аспектів, ідей, інституцій <...> карнавал не має власної істоти. Його існування має відносний характер. Для свого існування він потребує «супротивника», на тлі якого щойно може окреслитися і пародією якого може стати. Таким чином, негативність сягає виміру онтологічного. Карнавал ніколи не може бути річчю першою, своє існування він будує на існуванні чогось первиннішого від себе. Те саме стосується його форми (гротеск) <...>

функції (карикатура) <...> мови (пародія)» [31, с. 70]. Вторинність антропологічного фокуса карнавалу — блазня — в карнавальному дискурсі відповідає його архетипній властивості бути чиеюсь тінню. Тому в художньому тексті зазвичай бачимо цю фігуру у парі з іншим персонажем (як антагоніста) чи з автором (як транслятора його думки), але найчастіше він «закріплений» за однією із центральних дійових осіб у вигляді слуги або розрадника.

Одним із провідних моментів коміки середньовічного блазня як «великого родового народного тіла» [2] було переведення усякого високого церемоніалу й авторитету в матеріально-тілесний план, тому важливим методологічним підґрунтям дослідження цього образу в художньому тексті є введені М. Бахтіним синонімічні до бурлеску і травестії поняття *зниження, приземлення, отілеснення*. Літературознавець називає їх основними поетологічними маркерами гротескного реалізму середньовічної літератури, зазначаючи, що «зниження» має цілком буквальний тілесний сенс: «Зниження і опускання високого носить <...> зовсім не формальний <...> характер. «Верх» і «низ» мають тут абсолютне і строго топографічне значення. Верх — це небо; низ — це земля; земля ж — це водночас поглинаюче начало (могила, черев) і начало, що породжує та відроджує (материнське лоно). Таким є топографічне значення верху і низу в космічному аспекті. У вузькому тілесному аспекті, який ніде чітко не відмежований від космічного, верх — це обличчя (голова), низ — репродуктивні органи, живіт і зад. Саме із цими абсолютними топографічними значеннями верху і низу працює гротескний реалізм, у тому числі і середньовічна пародія» [2]. Оскільки космічним топографічним низом буття у християнській візії світу є пекло, блазень — сумішний з фігурою диявола, причому диявола смішного. У художньому тексті, як побачимо, це проявляється у *гротескній тілесності* персонажа, його пародійній мові. Недарма М. Бахтін визначає інакомовні координати блазня і дурня як «метаморфозу царя і бога, що перебувають у пеклі, у смерті» [3, с. 311].

У найширшому значенні *гротеск* визначають як вид художньої (переважно сатиричної) типізації або художній прийом в літературі й мистецтві, який ґрунтується на фантастично-карикатурному зміщенні реальних життєвих співвідношень і контрастах, різкій деформації зовнішньої правдоподібності речей і явищ, несподіваному поєднанні трагічного й комічного, сарказму й гумору [7, с. 185]. Е. Екгардт називає гротеском «комічні зображення, для яких засобом створення комічного ефекту є карикатура, перебільшення, спотворення» [18, с. 11]. М. Бахтін визначає *гротескний реалізм* як специфічний тип образності, притаманний народно-сміховій культурі у всіх формах її прояву і називає його естетичною концепцією, що розвивається протягом Середньовіччя і досягає найвищого розвитку в епоху Відродження [2]. До його онтологічних ознак вчений відносить *амбівалентність* (поєднання непоєднуваного) та *динамічність* (незавершеність як відкритість до становлення в часі): «справжній гротеск є антиподом статичності» [2].

Канадська дослідниця Н. Коурі, проводячи діахронічний аналіз гротеску в літературі, доходить висновку про три структурні аспекти цього літератур-

ного прийому: *підривання* (subversion), *перевертання* (inversion), *втручання* (interruption). У першому аспекті спостерігається підрив нормативного порядку з метою створення такого культурного коду, який позитивно утверджує свою гротескність на тлі номосу. Це — своєрідний прийом критики руйнівного суспільного коду (ідеологеми) через приставлення до нього «кривого дзеркала» відстороненим спостерігачем. У другому — гротеск перевертає нормативний код, творячи топос «світу навиворіт» (mundus inversus). І нарешті, у третьому — гротеск просто втручається у номос, але не підважує і не перевертає його, постаючи сам зруйнованим в кінцевому рахунку. Це — блюзнірство, яке поносить авторитет, визнаючи його існування [25, с. 15–16].

При осмисленні функцій карнавальних фігур, їх впливу на поетику драми правомірно використати деякі із положень часопросторової теорії. З огляду на ключову у пропонованій статті гру часом і простором, зумовлену театральною онтологією блазня, для нас інтерес представляють передовсім категорії «чужого» і «свого» хронотопу, а також категорія «локального» часопростору драми (на відміну від, скажімо, всеохопного хронотопу епосу) і пов'язаного з ним процесу *локалізації*, під яким треба розуміти «згущення театального, драматичного і сценічного часів в одній точці» [4, с. 60]. Ю. Лотман визначає художній час літературного твору як часовий ряд у різноманітних аспектах втілення, функціонування та сприйняття його в творах художньої літератури як явища мистецтва та вирізняє такі ланки взаємозв'язку часу й художнього твору: реальний час створення, існування художнього твору як матеріального об'єкта та час його сприйняття читачем [5, с. 133]. У жанрі драми, для якого три ланки збігаються в одній точці перебігу театальної вистави, а реальний і художній час накладаються, така класична диференціація мало помічна. Відтак одним із ключових положень у методології цієї школи для нас стає розрізнення *фабульного* і *сюжетного* хронотопів. Останній не дотримується чіткої хронології у викладі подій і допускає порушення часової лінійності. Як інтерпретатор і рецептивний атрактор, сценічний блазень слабко прив'язаний до фабули п'єси (він радше «паразитуює» на ній) і до нього можна застосувати, з часопросторової перспективи, умовний термін *позафабульний персонаж*. Його поетологічною «стихією» є карнавальний хронотоп, що з-посеред інших хронотопів (історичного, сценічного, есхатологічного та ін.) домінує в аналізованих нижче драматичних творах. За допомогою карнаального хронотопу блазень здатний втручатися у складові драматичного часу і структурувати їх в одне ціле, оскільки «карнавал — функціональний, а не субстанційний, і торжествує саму зміну, сам процес змінності, а не те, що змінюється» [3, с. 211]. Таким чином, карнавальний час блазня можна вважати функціональним щодо решти хронотопів, а блазня — функціональним персонажем драми у стосунку до її фабульних героїв. Часто, як показує подальший аналіз вибраних драм-мораліте, блазень відіграє роль референта *топографічного хронотопу*, коли авторам драми необхідно локалізувати «вічний сюжет» у відомі для реципієнта міста і реалії з історичними персоналіями.

До кінця XIV ст. англійська драма-мораліте (*morality play* або *moral interlude*) виробила особливу комічну традицію, зосереджену навколо центрального негативного персонажа — **Порока** (*the Vice*)<sup>1</sup>. Як жанр релігійно-дидактичної літератури<sup>2</sup>, мораліте зародилася в північних містах Англії на початку XIII ст. завдяки новаторським експериментам в царині проповідування з боку домініканського та францисканського чернечих орденів [19, с. 366]. Основу сюжетної динаміки мораліте, як відомо, становив конфлікт у людині персоніфікованих чеснот (*Virtues*) і пороків (*Vices*)<sup>3</sup>. Згідно з вихідною інтенцією християнських авторів, центральною фігурою мораліте є уніфікована алегорія людини — *Mankind, Humanum Genus, Infans, Ill-Advised, King of Life* чи *Everyman*, проте еволюція цього жанру на англійській сцені протягом XIV–XVI ст. показує зміщення рецептивних акцентів на групу негативних театральних фігур — пороків, а відтак на головну з них — Порока.

На початку XX ст. Е. Чемберс зауважив розбіжність між загальноприйнятою християнською етимологією Порока раних мораліте та сценічними функціями цього персонажа у щонайменше кількох десятках елізаветинських п'єс. Більше того, вчений стверджує, що ті п'єси, де Порок представлений у списку *dramatis personae* як «*the vice*» (наприклад, п'єси Дж. Гейвуда або Б. Джонсона), засвідчують радше його роль імпровізатора і блазня, аніж алегоричного зла, а за змістом вони і поготів не є мораліте *sensu stricto* [12: II, с. 204]. Єлізаветинський поет Джордж Путтенгем (*George Puttenham*) у трактаті «Мистецтво англійської поезії» (*The Art of English Poesy*, 1589) згадує «пороків» поряд з буфонами як особливу категорію акторів, що спеціалізувалася в інсценізації відомих наративів тогочася: «...історії ці широко використовувалися у колядках і колових танцях, легких розважальних віршах, що їх зазвичай набагато вільніше, ніж будь-який інший персонаж, промовляли зі сцени буфони і пороки п'єс» [цит. за: 23, с. 231].

Як перший помічник Диявола у боротьбі проти Людини Порок зазвичай підсилює гротескний комізм Чорта-алазона<sup>4</sup>. Так, єпископ Чічестерський Семюель Гарснет (*Samuel Harsnett*) згадує про цю пару персонажів на початку

<sup>1</sup> Вперше гіпотезу про генезу тюдорівського сценічного блазня під маскою Порока висловив у 1900 році німецький літературознавець Л. Кушман (*Cushman*). Значна частина дослідників англійської драми підтримала і укріпила цю гіпотезу упродовж XX ст. Зокрема, тезу про те, що Порок причетний до формації Шекспірових блазнів, розкрито у працях: [1, с. 439; 8, с. 82; 9 *passim*; 10, сс. 12, 26; 16, с. 53; 18, с. 98–219; 21, с. 85–91; 29, с. 59–66; 30, с. 157–159 та ін.].

<sup>2</sup> До періоду зрілого Середньовіччя моральне богослов'я витворило цілий пласт жанрів дидактичної літератури: гомілія, екземплом, релігійна поезія, книга молитви тощо. Більшість з них перегукувалися зі змістом настільної в XV ст. книги «Мистецтво вмирати» (*Ars Moriendi*).

<sup>3</sup> Перший зразок такої драми-психомеханіки з'являється уже в V ст. (бл. 400 р. н. е.) у латинському вірші Пруденція «Психомеханія» (*Psychomachia*), де зображено боротьбу у формі серій озброєних битв між ворожими парами: Терпінням і Гнівом, Гордістю і Смиренням тощо.

<sup>4</sup> Екгард вважає, що Порок розвинувся з Чорта і називає пороки раних мораліте «містерійними чортами нижчого рангу, перекладеними на мову мораліте». Дослідник вважає, що у період розвитку жанру мораліте фігура Чорта не зникає цілком, а роздвоюється на неалегоричного чорта і порока як абстрактне втілення зла в людині [18, с. 101]. Доказом цього є Тітвілюс у п'єсі «Людетво» (*Mankind*).

XVI ст. у «Декларації кричущих папських безчинств» (*Declaration of Egregious Popish Impostures*, 1603) як про давню театральну конвенцію: «Потішною була сценка у старих церковних п'єсах, коли дотепний Порок заскакував спритно на спину Чортові і бив його дерев'яною ламакою, аж доки той не починав ревіти, а люди сміялися, бачачи як Чорта переслідував Порок» [22]. Акумуляція блазнівських функцій Порока з часом нівелює його первинне дидактичне призначення настільки, що різниця між Блазнем і Пороком стирається. Англійський письменник яacobинського періоду Джон Гі (John Gee) у трактаті «Нога поза пасткою» (*The Foot Out of the Snare*, 1624) писав про ту ж конвенцію, уже вживаючи слово «блазень» (Fool): «Зазвичай, коли в місті мали ставити інтерлюдію, перше питання, яке ставив ласий до розваги глядач перед тим, як заплатити за вхід, було «Чи буде у виставі Блазень і Чорт?». І якщо передбачалося, що Блазень вилазитиме на Чорта і битиме його своїм півнячим гребенем, аж доки той заричить, вистава вважалася повноцінною» [цит. за 29, с. 61–62].

Варто зауважити, що із поступовим жанровим переважанням моральної інтерлюдії над містерією спостерігається і зміщення функції провідного вілани з Чорта на Порока. Якщо у ранніх мораліте Чорт управляв людськими гріхами і вадами, виносив Порока зі сцени у кінці вистави, то в XVI–XVII ст. персонажі помінялися місцями. Чорт як абсолютне зло неземного походження поступається перед Пороком у його людській винахідливості, створюючи новий сатиричний ресурс. Про це свідчить назва, початок і фінал п'єси Бена Джонсона «Диявол — то віслюк» (*Devil is an Ass*, 1616). Вона починається відмовою Сатани відпустити чортика Пага (Pug) на землю послужити пекельному царству, оскільки, за словами верховного чорта, той уже відстав від останніх гріховних винаходів людства і не дасть собі ради із завданням. Лише разом із пороком Беззаконня (Iniquity) дозволено Пагу приступити до людей. Наприкінці вистави Порок бере на плечі Чорта і виносить геть зі словами: «Mount darling of darkness, my Shoulders are broad: / He that carries the Fiend, is sure of his load. / The Devil was wont to carry away the Evil; / But now the Evil out-carries the Devil» [24].

Повну транспозицію образів Блазня і Порока (через посередництво фігури комічного чорта-алазона) у драмі підтверджує і Дж. Саутворт. Він, зокрема, узагальнює про тюдорівську інтерлюдію таке: «багато наукового чорнила списано на тему походження терміна „vice” <...>, але інші приклади вживання цього слова у XVI ст. показують, що воно було нічим іншим, як синонімом до «мудрого блазня» <...>. Пороки <...> не злостиві, а є витівниками і посередниками (play-makers and go-betweens), не фіксованими у жодному суспільному прошарку, але водночас здатними наслідувати будь-який з них. Вони легко знаходять спільну мову з глядачами та іншими акторами, вільні у поведженні з усіма» [30, с. 157]. Розвиток комізму Порока зумовлений трансформацією абстрактних алегорій гомілетичної драми у конкретні типи міських мешканців — процесом, котрий до кінця XVI ст. сягає завершальної фази і в якому Пороку належить провідне місце [10, с. 49]. До того ж наростаючий попит глядача на веселого блазнюючого персонажа зумовлює konce-

нтрацію такої функції на фігурі, найбільше і найчастіше присутній на сцені під час постановок гомілетичних п'єс.

До останньої третини XVI ст. костюм цього персонажа не мав паралелей із соціальним інститутом придворного блазня чи дурнями на ілюстраціях до барклівського «Корабля дурнів». Оскільки його фабульна функція на сцені зводилася до обману *humanum genus*, «він мусив візуально маскуватися або під одну із чеснот, або під модного міського дженджика» [10, с. 81]. У час становлення шекспірівського театру, проте, злиття іпостасей Блазня і Порока є очевидним з тексту п'єс, а саме референцій до блазнівського строкатого вбрання і півнячого гребеня Наклепа з «Лицаря Альбіону» (*Albion Knight*, 1565) [18, с. 162], капюшона з осялячими вухами у Заздрості з моральної інтєрлюдії «Нєтерпляча злиденність» (*Impatient Poverty*, бл. 1560) [10, с. 82] чи опису колишнього Порока Сатаною у вище згаданій комедії Б. Джонсона як фігури у довгій строкатій сутані із дерев'яною ломакою.

На відміну від містеріального циклу, мораліте була самостійною виставою, не прив'язаною до календаря свят. Американська дослідниця Ф. Меарс, однак, на прикладі паралелей між фольклорним блазнем і Пороком, доводить, що 1) Порок приходить у драму як блазень з народно-релігійних святкуваннях; 2) персонаж присутній на британській сцені в ролі блазня ще до того, як він з'являється у мораліте; 3) його поява у мораліте накладається на початок занепаду цього жанру в Англії [26, с. 11–13]. Гіпотеза Ф. Меарс, відтак, підтверджує транспозицію і злиття рекреативної і дидактичної інтенцій авторів моральних п'єс у фігурі центрального вілана.

Відгомін цього явища є у словах Шекспірового блазня Феста, який порівнює себе зі «старим Пороком», а Мальволіо — з Чортом: «I am gone, sir; / And anon, sir, / I'll be with you again, / in a trice, / Like to the old Vice, Your need to sustain; Who, with dagger of lath, / In his rage and his wrath, / Cries, ah, ha! To the devil: / Like a mad lad, / Pare thy nails, dad; Adieu, goodman devil» («Дванадцята ніч»: IV.II.115–III.31)<sup>1</sup>. Трагічний персонаж Герцог Глостерський (майбутній Річард III), звертаючись до глядачів, розкриває свою дволикість теж аналогією до Порока: «Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word («Річард III»: III.I.82–83). На двозначності Порока Бен Джонсон буде комічні каламбури. Так, чортик Паг із вищезгаданої комедії з перспективи 1616 року з ностальгією згадує часи, коли у кожного порядного добродія був власний Блазень (себто Порок) у довгій сутані, з дерев'яною ломакою: «This for a Vice, t' advance the Cause of Hell, / Now, as Vice stands this present Year? Remember / What number it is, Six Hundred and Sixteen. / Had it but been Five Hundred, though some Sixty / Above; that's Fifty years ago, and Six, / When every Great Man had his Vice stand by him, / In his long Coat, shaking his wooden Dagger...» [24, с. 460] (*Підкреслення наше. — Г. П.*).

---

<sup>1</sup> У парі Фест-Мальволіо бачимо і сліди традиції протистояння між Молодим і Старим Блазнями з англійської фольклорної драми, і комічну пару віланів Порок-Чорт із мораліте. Детальніше про це див.: [6].



Сліди карнавальної гри помітні у тексті першої англомовної мораліте «Гордість Життя» (*The Pride of Life*, бл. 1337), що дійшла до нас у неповному обсязі. Поетологічні ознаки блазня у ній має служба Короля життя — *Нунцій* (Nuncius). Персонаж представляє себе Потіхою (Mirth, Solace), веселим посланцем (merry messagere), а його бравурні слова, адресовані глядачам, нагадують монологи Тутівільюса: «I am Mirth, wel thou wost, / Thy mery messagere; / That wostou wel, withoute bost / Ther was never my pere / Dogtely to done a dede / That ye have for to done, / Hen to Berewik opon Twede<sup>1</sup> / And com oyein ful sone» [17, с. 36: 279–286]. Згадка про англійське місто локалізує сюжет психомахії у сценічному часопросторі глядача. Карнавальність фігури Нунція, побудована на опозиції до центрального персонажа, підсилюється підлабузницькою хвалою Короля і порадами кинути виклик Смерті (Deth): «Ther is nothing thee iliche / In al this worlde wide; / Of gold and silver and robis riche / And hei hors on to ryde. / I have ben bothe fer and nere / In bataile and in strife; Ocke ther was never thye pere, / For thou art King of Life» [17, с. 36: 287–294]. Часопросторова гра персонажа відображена у ремарках автора про спів — *Et cantar*<sup>2</sup> [17, с. 37] і вихід за «четверту стіну» до глядацької кавей — *Et eat plateam*<sup>3</sup> [17, с. 42]. Автор п'єси відводить Нунцію у межах збереженого тексту (502 рядки) лише два комічних епізоди. Хоча у час написання п'єси комізм Порока ще не був розбудований до масштабів сценічної клоунади, «перелічені властивості персонажа дозволяють розглядати його як попередника «the vice» [18, с. 113].

«**Фортеця витривалості**» (*The Castle of Perseverance*, бл. 1440) — перша повністю збережена англійська драма-мораліте. З огляду на обсяг твору (3500 рядків тексту і бл. 40 персонажів) детальний аналіз пороків п'єси у межах цього дослідження видається недоцільним. Для простеження формації блазнюючого Порока обмежимося розглядом фрагментів за участю «найбільшого інтригана серед негативних персонажів» [18, с. 115] — *Наклепника* (Backbiter). Автор відводить персонажу дві довгі сцени, в яких він виступає речником усіх недругів Людського Роду (Humanum Genus), інтерпретує глядачам їхні вчинки. При першій появі на сцені Наклепник називає себе служкою Світу (World) і роз'яснює своє ремесло так, щоб реципієнт міг максимально ідентифікувати його прояви в реальному житті: «Ya, what a bundle of lies I tell: / Of tales untrue is my intent. / Man's ruin around with me I bear! / I want you to know, all those that be here — / For I am known both far and near — / I am the World's messenger: / My name is Backbiter!» [11: 491–503 і далі].

Під впливом Наклепника інші вілани вчаться лицемірити перед Людським Родом і вдавати добродіїв. Наклепник першим спокушає протагоніста і підводить його до дому Жадоби (Greediness), демонструючи усім «мистецтво обману» [11: 621–628]. Залежно від ситуації, цей порок легко змінює покровителів. Так, при вході до Жадоби він уже називає себе «його власним круті-

<sup>1</sup> Berwick-on-Tweed: місто у крайній північно-східній точці Англії.

<sup>2</sup> (лат.) І він співає.

<sup>3</sup> (лат.) І він іде двориком (і.е. місцем постановки п'єси).

ем» (thine own knave): «Sir Greediness, God thee save / Thy pence and thy pounds all! / Backbiter, thine own knave, / Have brought Mankind into thine hall» [11: 659–662]. Зауважимо, що побажання Жадобі Божого благословення «на усі пенси і фунти» у цьому фрагменті — одне із численних комічних звернень Наклепника до віланів, щоразу відповідно до сутності кожного з них.

Наступна поява персонажа спричинена поганими новинами у світі зла — покаянням і наверненням Людського Роду. Перед віланами постає найскладніше завдання — відвоювати протагоніста у чеснот і виманити його з Фортеці, де він сховався від Світу. Перш, ніж повідомити страшні вісті чорту Беляялу (Belial), Наклепник звертається до глядачів, переносячи абстрактні події вистави на реалії тогочася і локалізуючи їх в Англії і Уелсі: «I go! I go on ground full glad, / Swifter than a ship with rudder! / I make men mazed and mad, / And every man to kill another, / All men me fear! / I am glad, by Our Lady of Hailles, / Of malice to spread foul tales, / Both in England and in Wales — / In truth, at many I jeer!» [11: 1581–1589] (*підкреслення наше. — Г. П.*). Далі порок зводить наклеп на помічників чорта — Гординю (Pride), Заздрість (Envy) і Гнів (Wrath), чим спричиняє комічну сцену їх побиття Беляялом. Коли Наклепник скаржиться Плоті (Flesh) на її дітей (синів Обжерливість (Gluttony) і Лінь (Sloth), доньку Розпусту (Lechery)), що вони допустили втрату Людського Роду, розлючена мати наказує відсікти їх різками прямо на сцені. Скарга Світові на погану роботу Жадоби теж призводить до побиття останньої. Таким чином, «сім смертних гріхів» зазнають гротескного покарання через трікстерську натуру Наклепника. Розсваривши пороків, персонаж спричиняє комічний хаос у світі зла, а це свідчить про його двозначну порогову аксіологію.

У п'єсі «**Людство**» (*Mankind*, са. 1465) карнавальну лінію представляють п'ять віланів: **Клопіт** (Mischief), його три помічники — **Новомодник** (New-Gyse), **Нікчемник** (Nought), **Новочасник** (Nowadays), і чорт Тітівілюс (Titivillus). Останнього Екгардт називає «пережитком містерії в мораліте», оскільки він не є алегорією [18, с. 116]. Вторинна ідентичність центрального вілана — Клопота — вибудовується із протиставлення чесноті Милосердя (Mercy) вже у першій сцені мораліте. Урочистий і статечний монолог Милосердя про історію спасіння людства з моральним напучуванням глядачів [27: 29–31] дисонує із субверсивною мовою Клопота: «I beseche yow hertyly, leve yowr calcasyon. / Leve yowr chaffe, leve yowr corn, leve yowr dalyasyon. / Yowr wytt ys lytyll, yowr hede ys mekyll, ye are full of predycasyon. / But, ser, I prey this questyon to claryfy: / Mysse-masche, dryff-draff, / Sume was corn and sume was chaffe, / My dame seyde my name was Raffe; / Onschett yowr lokke and take an halpenye» [27: 45–52] (*підкреслення наше. — Г. П.*).

Клопіт легко буде із простих англійських слів складні «латинські поняття» (calcasyon, dalyasyon, predycasyon)<sup>1</sup>, деконструюючи тим самим мову опонента. Останній рядок фрагмента вказує на інтертекстуальність фігури Клопота

<sup>1</sup> Тут, відповідно: молотьба, пусте базікання, проповідування.

і його майбутню причетність до позафабульної ролі збирача глядацьких коштів. Ім'я Raffe<sup>1</sup> — типове предметне маргінальне ім'я рустикального блазня. Значення вкладеного у слова персонажа зауваження про своє рекреативне призначення («I am summe hedyr to make yow game» [27: 69]) розкривається у наступних сценах, де він, разом з іншими віланами, будує змову проти Людства.

П'єса, призначена для сільського глядача, має паралелі із топосами фольклорної драми. Автор виводить на сцену негативних персонажів зі словами «Make rom» [27: 331], «Make spase» [27: 474, 612, 701], наслідуючи тілесно-вербальну парадигму «входу» у драматичний часопростір (крізь натовп глядачів) порогових фігур маммерії. Після першої поразки спокусити Людину слуги Клопота, побиті лопатою, зазнають комічного лікування. У пародійній сцені усікновення голови і руки [27: 425–450] дослідники вбачають типову для англійської фольклорної маммерії гру за участю Блазня і Лікаря [27: примітки]. Структурна парадигма маммерії помітна також у збиранні грошей (Quete) напередодні виходу центрального інтригана — Тітвіліуса [27: 455–475], що прямо вказує на «комерційну вартість» його фігури як рецептивного атрактора дійства. При цьому збір грошей має не лише театральне значення (оплатити гру акторів), але й драматичне (вілани збирають кошти, щоб оплатити Тітвіліусу його послуги спокушання Людства).

Усім негативним фігурам мораліте притаманна гра слів і «собача латина». Так, у першу промову Клопота автор вкладає нісенітне прислів'я: «Corn servit bredibus, chaffe horsibus, straw fyrybusque<sup>2</sup>» [27: 57], що по-маркольтівськи висміює і субверсує категоричність біблійних настанов Милосердя: «The corn shall be savyde, the chaffe shall be brente» [27: 43]. Новомодник закидає Милосердю надмірне вживання «англійської латини» (Englysch Laten), він ініціює сценку, у якій пороки випробовують чесноту на вправність у латинській мові, а самі демонструють майстерність у малапропізмах і макаронічних висловах<sup>3</sup>, побудованих на латиномовних кліше: «Pravo te<sup>4</sup>, quod the bocher onto me / When I stale a leg of motun. / Ye are a stronge cunningy clerke» [27: 126–127]. Ідеологічне підґрунтя вербальної гри між чеснотою і пороками полягає у тому, що Милосердя використовує латину для утвердження «мудрої глупоти», на якій автор будує аргументацію протагоніста у його складних дебатах із пороками — представниками світського «дурного мудрування». Саме тому субверсія і деконструкція латини, вербальна гра з офіційною церковною мовою (у війні з Милосердям за душу Людини) стає поетологічною конституюнтою пороків:

---

<sup>1</sup> Означало непотреб, відходи [27: примітки].

<sup>2</sup> «Зерно — для хліба, січка — для коней, солома — для спалення». Це своєрідна карнавалізована на рустикальний лад версія євангельської притчі про сіяча (Матея 3:12, Луки 3:17).

<sup>3</sup> Подальший розвиток цієї вербальної традиції спостерігаємо у блазнях слизаветинського періоду: Відвар з комедії «Якщо п'єса погана, то Чорт у ній» (*If This Be not a Good Play, the Devil is in It*, 1611), Простота з діалогії Роберта Вілсона, Безбожність з п'єси «Покаяння Марії Магдалини» (*Repentance of Mary Magdalen*, 1567) та ін. [10, с. 77].

<sup>4</sup> (лат.) «А щоб тебе!», *Ortus Vocabulorum* (с. 1500) [27: примітки].

- [MANKIND] Davide seyth, «Nec in hasta nec in gladio salvat Dominus»<sup>1</sup>.  
NOUGHT No, mary, I beschrew yow, yt ys in spadibus.  
Therfor Crystys curse cum on yowr hedybus  
To sende yow lesse myght! [27: 397–400]  
NEW GYSE I hade a schreude recumbentibus but I fele no peyn [27: 446].  
TITIVILLUS I shall answeere hym ad omnia quare<sup>2</sup> [27: 578].  
MISCHIEF Here ys blottybus in blottis,  
Blottorun blottibus istis [27: 680–681].  
[MERCY] My predylecte son, where be ye? Mankynde, ubi es<sup>3</sup>?  
MISCHIEF My prepotent fadere, when ye sowpe, sowpe out yowr messe<sup>4</sup>.  
Ye are all to-gloryede in yowr termys; ye make many a lesse [27: 771–773]

Одним із найкомічніших епізодів п'єси є макаронічна гра юридичними термінами, коли пороки не віддають Людство у руки Милосердя і аргументують це нелегітимністю звернення. Новочасник: «Yf ye wyll have Mankynde, how domine, domine, dominus! / Ye must speke to the schryve for a cape corpus, / Ellys ye must be fayn to retorn wyth non est inventus<sup>5</sup>» [27: 779–781] (*підкреслення наше*. — Г. П.). Протиставлення високого і низького стилів у словах віланів витворює два лексичні рівні і ефект гетероглосії: «And so forth, et cetera» [298, с. 63], «Hic huc, hic hic, hic hic, hic hic! / That ys to sey, here, here, here!» [27: 775–776] і т. д.

Низинно-тілесний дискурс пороків п'єси («*udyll language*», за словами Милосердя [27: 147]) можна умовно розділити на мізогінічні сентенції, скатологічну гру слів і сексуальні жарти. Усі три типи, наприклад, виявлено у вірші, якого Новочасник просить Милосердя перекласти латиною:

- NOWADAYS I have etun a dyschfull of curdys,  
Ande I have schetun yowr mowth full of turdys.  
Now opyn yowr sachell wyth Laten wordys  
Ande sey me this in clerycall manere!  
Also I have a wyf, her name ys Rachell;           135  
Betuyx her and me was a gret batell;  
Ande fayn of yow I wolde here tell  
Who was the most master.  
NOUGHT Thy wyf Rachell, I dare ley twenti lyse.

<sup>1</sup> (лат.) «...не мечем і списом Господь дає перемогу» (І Самуїла 47).

<sup>2</sup> (лат.) «На всі питання».

<sup>3</sup> (лат.) «Де ти?».

<sup>4</sup> Оскільки актор, який грає Милосердя, багаторазово повторює «*ubi es?*», ця латинська фраза починає звучати як «*sowpe*». Реакція Клопота на слова чесноти приблизно така: якщо так хочеш вживати латину, то мусиш знати її міру — *measure* («*sowpe out yowr messe*»).

<sup>5</sup> «*cape corpus ... non est inventus*» (лат). Мова йде про те, що якщо Милосердя хоче побачитися з Людством, то він мусить представити «*a carias*», тобто дозвіл або ордер на арешт. Якщо ж він його не має, то шериф скаже, що Людство як таке не існує, «не числиться» (*non est inventus*).

NOWADAYS Who spake to thee, foll? Thou art not wyse! 140  
 Go and do that longyth to thin offyce:  
 Osculare fundamentum!<sup>1</sup>

NOUGHT [to Mercy] Lo, master, lo, here ys a pardon bely-mett.  
 Yt ys grawntyde of Pope Pokett,  
 Yf ye wyll putt yowr nose in hys wyffys sockett, 145  
 Ye shall have forty days of pardon [27: 131–146].

Перші два рядки фрагмента — це скатологічна сільська тема, співзвучна з популярними у пізньому Середньовіччі «подвигами» Маркольта при дворі Соломона<sup>2</sup>. Сварка Новочасника із уявною дружиною Рейчел [27: 135–139] містить мотив мізогінії: війна увінчалася комічною перемогою жінки: вона чи то убила двадцятку вошей, чи то вигадала двадцятку вдалих побрехеньок. Слова Нікчемника [27: 143–146] із сексуальним підтекстом є карнавальною пародією на продаж індульгенцій [27: примітки].

Вульгарна скатологія пронизує майже всі епізоди п'єси із пороками, витворюючи стереоскопічний за звучанням і за значенням текст. Для прикладу, у сцені першої спроби спокусити Людство Новочасник, Нікчемник і Новомодник співають пісню із профанацією слова «святий» (holy) до рівня «дірки» (hole) і подальшою грою слів — hole-ly, hole-like, hole-lick and hole-leak [27: 336–343]. Інші скатологічні фрагменти — це або гра з реаліями сільсько-господарських польових робіт («Here shall be goode corn, he may not mysse yt; / Yf he wyll have reyn he may overpysse yt; / Ande yf he wyll have compasse he may overblysse yt / A lytyll wyth hys ars lyke» [27: 372–375]), або натуралістичні аналогії («The Devll may daunce in my purse for ony peny; / Yt ys as clen as a byrdys ars» [27: 188–189]), або навіть коментар «аварійних» дефекацій на сцені («I am doynge of my nedynge; beware how ye schott! / Фу, фу, фу! I have fowll arayde my fote. / Be wyse for schotyng wyth yowr takylls, for Gode wott / My fote ys fowly overschett» [27: 783–786]). До карнавальних фрагментів із сексуальними та мізогінічними алюзіями можна віднести такі рядки: [27: 245–252] — слова Новомодника, [27: 381–383] — слова Новомодника і Новочасника, [27: 429–436] — слова Новомодника і Клопота та інші.

Уже згадуване явище пародіювання церковних, мовних чи суспільних конвенцій (номосів) — ще одна поетологічна властивість пороків п'єси. За задумом автора, після злодіянь супроти Людства Клопіт і Новомодник збираються на вечерю. Новомодник приносить украдені з церкви речі — євхаристійний хліб і вино, або їжу, куплену за виручені від крадіжки кошти. Клопіт несе провізію, викрадену у наглядача Людства [27: 638–349]. Інший фрагмент такого ж плану — це пародійне засідання суду (т.зв. «court of Mischief»), на якому вирішується доля Людства. Усі латинські юридичні терміни в дискурсі

<sup>1</sup> (лат.) «Розширюйте основу». Тут насправді означає «поцілуйте мій зад».

<sup>2</sup> Детальніше див. у статті: Пастушок Г. Образ блазня в «Діалогах між Соломоном і Маркольтом»: профанація чи карнавалізація сакрального? / Галина Пастушок // Питання літературознавства : наук. зб. / [гол. ред. О. Червінська]. — Чернівці, 2011. — Вип. 83. — С. 49–59.

віланів перетворюються на комічні малапропізми: «MISCHIEF Take hede, sers, yt stoude you on hande. / [*He reads*] Carici tenta generalis<sup>1</sup>. / In a place ther goode ale ys / Anno regni regitalis / Edwardi nullateni<sup>2</sup> / On yestern day in Feverere — the yere passyth fully<sup>3</sup>, / As Nought hath wrytyn; here ys owr Tulli<sup>4</sup>, / Anno regni regis nulli<sup>5</sup>» [27: 686–693]. Топіка судового засідання стає пародією церковного ритуалу: Людство складає обітницю жити у власне задоволення, не рахуючись із Божими законами. Топіка ритуалу чітко проглядається за повторюваною формулою: «I wyll, ser» [27: 706, 710, 714, 718].

Такі сцени засвідчують підсюжетну лінію п'єси. Їх характерною рисою є аксіологічна перевернутість і зображення «світу-навиворіт». Так, пародійним суду і хрещенню передусє візуально комічна сцена переодягання Людства: за задумом драматурга, актор поступово знімає з себе статечний одяг, аж поки не втрачає власну самість (себто: людськість), а Новомодник обіцяє йому новий камзол за останнім криком моди (*fresch jakett after the new gyse*) — ритуал, по своїй суті зворотній до монашого постригу<sup>6</sup>. Верховне зло п'єси — чорт Тітвілюс — благословляє віланів лівою рукою (не правою, як Бог), а суть його благословення зводиться насправді до прокляття: «Goo yowr wey, a devll wey, go yowr wey all! / I blysse yow wyth my lyfte honde: foull yow befall!» [27: 521–522].

Прямою вказівкою на блазеньську природу віланів є слова Милосердя про «дурний одяг» і «непристойну мову», коли цей персонаж застерігає Людство від небезпеки [27: 294–295]. Те саме зустрічаємо у представленнях самих пороків, а також їх звертаннях один до одного. Нікчемник представляє себе коханцем шинкарки, що вже втомився грати дурня: «My name ys Nought. I love well to make mery. / I have be sethen wyth the comyn tapster of Bury / And pleyde so longe the foll that I am evyn wery [27: 273–275]. Клопіт прозиває Новочасника блазнем (*dasarde*<sup>7</sup> [298: 666]), Нікчемник прозиває Новомодника дурнем (*foll* [27: 140]) і т.д. Пороки ініціюють на сцені гру у футбол, перегони, б'ються об заклад [27: 720–233], ставлять протагоністам підніжку [298, с. 113], при цьому збагачуючи текст п'єси оноματοпічними вигуками.

<sup>1</sup> (лат.) «Відбувається загальний суд». Пародія на конвенційне відкриття суду. Мало би бути: «*Curia tenta generalis*», однак Клопіт, за задумом автора, лише звуконаслідує латину.

<sup>2</sup> (лат.) «У рік правління короля Едварда Ніякого». Під Едвардом Ніяким дослідники схильні вбачати алюзію на короткий період в історії Англії, коли, після усунення короля Едварда IV у 1470 р., королівство залишалося без монарха [27: примітки].

<sup>3</sup> Згідно з літочисленням Клопота, початок року припадає на 1 березня.

<sup>4</sup> Типове для середньовіччя позначення Марка Тулія Ціцерона. Автор закладає потенціал для іронії, оскільки Клопіт прирівнює Нікчемного за рівнем красномовства до Ціцерона.

<sup>5</sup> (лат.) «У рік правління нульового короля».

<sup>6</sup> Сцена представляє інтерес також з точки зору локалізації подій п'єси у часопросторовий вимір глядачів. Новочасник не схвалює фасон камзола, запропонований Новомодником, пропонує поправити його і за якийсь час повертається на сцену зі «смішним камзолом» (*joly jakett* [27: 718]), очевидно, значно вкороченим. За спостереженням дослідників, тут є алюзія на англійський статут 1463 року, за яким чоловікам заборонялося носити плащ, камзол, чи мантію, якщо їх довжина не покривала статеві органи і сідниці [27: примітки].

<sup>7</sup> (середньоангл.) *disour* або *disard*, що є проміжним терміном між *fool* і *jester* [30, с. 116].

Однією із поетологічних особливостей пороків «Людства» є здатність долати драматичний часопростір. Окрім прямих звертань до глядачів, виявом цієї властивості є згадки про реальні історичні постаті, географічні точки на карті Англії, актуальні соціальні події тощо. Промовистим є епізод, коли пороки вирушають спокушати Людство в реальному вимірі й алегоричний протагоніст розпадається на низку відомих реципієнту постатей:

«NEW GYSE Fyrst I shall begyn at Master Huntyngton of Sauston,  
Fro thens I shall go to Wylliam Thurlay of Hauston,  
Ande so forth to Pycharde of Trumpyngton.  
I wyll kepe me to thes thre.

NOWADAYS I shall goo to Wylliam Baker of Waltom,  
To Rycherde Bollman of Gayton;  
I shall spare Master Woode of Fullburn,  
He ys a noli me tangere.

NOUGHT I shall goo to Wylliam Patryke of Massyngham,  
I shall spare Master Alyngton of Botysam  
Ande Hamonde of Soffeham,  
For drede of in manus tuas<sup>1</sup> — qweke» [27: 505–516].

Оскільки пороки ділять відомих людей на тих, яких легко звести з праведного шляху, і тих, котрих краще «пощадити» (spare), глядач отримує готову ілюстрацію узагальненої гомілії.

Якщо у «Людстві» Клопіт, попри значну текстову присутність, залишається все-таки інтриганом підсюжетної лінії п'єси, все ще конкуруючи з фігурою Тітвіліуса як основного антагоніста, то у п'єсі «Світ і дитя» (*Mundus et Infans*, 1522) порок *Глупотень* (Folly)<sup>2</sup> — уже єдиний комічний вілан твору і учасник центральної колізії між силами зла і добра. Автор драми, очевидно, під впливом «літератури дурнів», виводить Глупотня збірною алегорією усіх «семи смертних гріхів»<sup>3</sup> і головним речником антихристиянської філософії Світу (World). Персонаж з'являється на сцені щойно посередині п'єси всього на 1/5 дійства (рядки 521–698). Його представлення дисонує із попереднім і завершальним монологами чесноти Сумління (Conscience). Воно переповнене вигуками, референціями до глядача, і брутальними образами на адресу Людини (Manhood): «What, heigh-ho! Care awaye! / My name is Folye! Am I not

---

<sup>1</sup> (лат.) «У руки твої...» (початок останніх слів розп'ятого Христа).

<sup>2</sup> Хоча у творі Е. Роттердамського (*Encomium Moriae*, 1509) ця фігура має виразну жіночу ідентичність, англійські автори представляють її як чоловіка, що підтверджується і словами у п'єсі, і референціями до зовнішності відповідного актора.

<sup>3</sup> За здогадами дослідників, перехідними п'єсами, на прикладі яких можна було б прослідкувати остаточну трансформацію Порока у єдиного комічного вілана, були комедії Генрі Медвала (?–1486) і Джона Скелтона (1460–1529) — перших відомих авторів мораліте (зокрема Henry Medwall «Of the Finding of Truth carried away by Ignorance and Hypocrisy», John Skelton «Vertu»), однак через втрату їхніх текстів цей етап еволюції Порока недоступний для дослідження [18, с. 105–106].

gaye? / Is here ony man that wyll say naye! / That renneth in this route! / A, syr, God gyue you good eue!» [28, с. 521–525].

Глупотень наділений карнавальними поетологічними властивостями Нунція, Клопота чи Наклепника — пародійна клятьба («by Cokes bones» [28, с. 542]), сексуальні жарти («Had I that byhyde Conscyuence in this place, / I sholde so bete hym with my staffe / That all his stownes sholde stynke» [28, с. 633–635]), скатологічна лексика («What! I do but clawe myne ars, syr, be your leue. / I pray you, syr, gyue me this cloute» [28, с. 527–528]), профанація позитивних перонажів («A cuckowe for Conscyuence, he is but a dawe!» [28, с. 624]), прямі звертання до глядачів і т. д. Помітна, проте, певна де-алегоризація і антропологізація персонажа, ширше використання його автором у сатиричних цілях. Насамперед у межах відведеної йому сценічної гри Глупотень розповідає про свої минулі, теперішні і майбутні місця подорожей у пошуках шанувальників, називаючи при цьому як географічні назви на карті Англії, так і соціально-професійні топоси англійського суспільства: «In feythe, syr, ouer London-brydye I ran, / And the streyght waye to the stewes I came, / And toke lodgyng for a nyght; / And there I founde my brother, Lechery: / There men and women dyde folye, / And euery man made of me as worthy / As thoughe I had ben a knyght» [28, с. 592–298].

Виходячи з абсолютно негативної аксіології персонажа, автор наділяє його усіма людськими властивостями і «занурює» у недосконалий світ людей. Так, за походженням Глупотень — англієць, оскільки його предки віками мешкали в Англії; його постійне місце проживання — Лондон [28, с. 567–269], виховували його у Голборні, а освіту здобув він разом із двораками у Вестмінстері [28, с. 571–573]; його найближчим другом є Жадібність [28, с. 576]. Коли Людина розпитує, де саме можна його зустріти, Глупотень відкриває комічний перелік відомих глядачеві районів, закладів та монастирів Лондона, де його завжди раді бачити [28, с. 571–605]. Він каже, що об'їздив всю Англію («all England to and fro» [28, с. 603]) і ніде не залишився без підтримки однодумців. Мотив подорожі, що пронизує монологи Глупотня, споріднює його із мотивами «корабля дурнів» і «країни дурнів», а узагальнює пояснення принципу дії глупоти у світі перегукуються із «Похвалою Глупоті» Е. Роттердамського [28, с. 694–699].

Як антропологічний фокус людської грізності, Глупотень межує з фігурою двірського блазня. Його концептуальному змісту відповідає і візуальна форма. Хоча нам майже нічого невідомо про костюм персонажа, але такі згадані у тексті атрибути, як торбинка для збору грошей у глядачів («but a lytell on my pouche; / On all this meyne I wyll me wouche, / That stondest here aboute» [28, с. 560–562]), палиця чи жезл, яким він погрожує набити Сумління («I sholde so bete hym with my staffe...» [28, с. 634]), довгий плащ («...here in this cloute I knyght Shame» [28, с. 641]) (*підкреслення наше.* — Г. П.), якого він знімає, щоб позбутися Сорому, дозволяють говорити принаймні про певні паралелі із костюмом професійного тюдорівського блазня. З безпосередньої сценічної дії чи зі слів Глупотня випливає, що герой полюбить грати у кості («at passage play» [28, с. 672]), фехтувати [28, с. 555–565], махати списом і щи-



том («...a corthyous bukler-player I am» [28, с. 540]<sup>1</sup>), споювати надто серйозних людей [28, с. 652–653] — усе те, що входило до тілесного арсеналу тогочасного коміка і забезпечувало часопросторову пороговість персонажа на сцені. Акт фехтування між Глупотнем і Людиною, навіть судячи з тексту, мусів виглядати комічно, оскільки бравурні слова вілана про спортивні вміння контрастують із ганебною поразкою. Глупотень просить глядачів компенсувати завдані йому удари грошима до торбинки, а коли на це ніхто не реагує, він скаржиться, що мусить грати безкоштовно: «Ye, this place is not without a shrewe, / I do you all out of doute» [28, с. 564–565]. Така метатеатральна гра актора стирає межі між Людиною-персонажем і людиною у театральній кавейі.

Таким чином, розвиток англійської драми-мораліте впродовж XV–XVI ст. супроводжується акумуляцією карнавального дискурсу навколо підсюжетних сцен із центральними негативними персонажами, що й уможливує подальшу динаміку жанру у низку нових жанрових різновидів — моральну інтерлюдію, моральну історію, моральну комедію тощо. Поряд із часопросторовою грою віланів провідними поетологічними ознаками карнавалізації є фамільярно-майданна мова (скатологічні, мізогінічні, сексуальні жарти, пародійна клятьба, малапропізми, макаронічні вислови, «собача латина») і субверсивна поведінка стосовно позитивних персонажів (чеснот), що сприяє унікальному поєднанню дидактичності із рекреативністю, релігійності із секулярністю, догматичності із сміховою стихією та театральною грою.

### Література

1. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. Аникст. — М. : Сов. писатель, 1974. — 606 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / Михаил Бахтин. — Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>.
3. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / Михаил Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Худ. лит., 1975. — С. 234–407.
4. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) / Нонна Копистянська // Слов'янські літератури. Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня — 2 вересня 1998). — К., 1998. — С. 57–74.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб. : Искусство — СПб., 1998. — С. 14–285.
6. Пастушок Г. О. Традиція середньовічного карнавалу у драматургії Вільяма Шекспіра / Галина Пастушок // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. — Л. : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2009. — Вип. 16. — С. 149–162.

---

<sup>1</sup> Цей фрагмент ховає додатковий комізм, побудований на грі словами і виглядом персонажа. Людина запитує Глупотня про його фах, на що той відказує, що вмє плести сита і лудити пательні. Решето — символ пустослів'я, а сковорода — пародія на рицарський щит. Дослідники припускають, що при першій постановці п'єси Глупотень міг бути в одязі лудильника, або ж він тримав у руках пательню, як Вельзевул фольклорних маммерій [20, с. 136].

7. Українська радянська енциклопедія : у 12 т. / за ред. М. Бажана. — Т. 3. — Видання друге. — К. : УРЕ, 1979. — 552 с.
8. Billington S. A Social History of the Fool / Sandra Billington. — Brighton : New York : St. Martin's Press, 1984. — 150 p.
9. Bourgy V. Le Bouffon sur la Scène Anglaise au XVIe Sciecle (1495–1594) / Victor Bourgy [Thèse pour le Doctorat ès Lettres présentée a la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris (Sorbonne)]. — Imprimerie Saint-Joseph Tarbes, 1969. — 544 p.
10. Busby O. M. Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama / Olive Mary Busby. — Humphrey Milford Oxford University Press, 1923. — 87 p.
11. The Castle of Perseverance [Electronic resource] / [A modernization by Alexandra F. Johnston and David M. Parry]. — Toronto, 1999. — Режим доступу: <http://homes-chass.utoronto.ca/~ajohnsto/cascomp.html>.
12. Chambers E. K. The Medieval Stage / Edmund Kerchiver Chambers, 2 Vols., Dover Publications, 1996 (rpt. Oxford University Press, 1903). — 960 p.
13. Cooper H. Shakespeare and the Medieval World / Helen Cooper. — London : The Arden Shakespeare (Arden Critical Companions), 2010. — 272 p.
14. Cooper H. Shakespeare and the Middle Ages / Helen Cooper [Inaugural Lecture Delivered 29 April 2005]. — Cambridge University Press, 2005. — 38 p.
15. Cushman L. W. The Devil and the Vices in the English Dramatic Literature before Shakespeare / L. W. Cushman. — Biblio Distribution Centre: Humanities Press, 1970 (rpt. 1900) — 164 p.
16. Delmer F. S. English Literature from Beowulf to T. S. Eliot [For the use of schools, universities and private students] / Sefton F. Delmer. — Dublin/Zürich, 1967. — 260 p.
17. Early English Drama. An Anthology. New York & London : Garland Publishing Inc., 1993. — 379 p.
18. Eckhardt E. Die Lustige Person Im Älteren Englischen Drama (Bis 1642) / Edward Eckhardt [Facsimile: Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Bd. XVII]. — Berlin : Mayer&Muller, 1902. — 478 s.
19. Everyman with comments // The Oxford Anthology of English Literature. Volume I [General editors: Frank Kedmore (University College, London) and John Hollander (Hunter College, University of New York), Oxford University Press, 1973. — P. 363–411.
20. Everyman and Medieval Miracle Plays / [Edited with an introduction by A. C. Cawley]. — London, 1970. — 283 p.
21. Fletcher R. H. A History of English Literature / Robert Huntington Fletcher [Electronic resource]. — Режим доступу: <http://www.fullbooks.com/A-History-of-English-Literature6.html>.
22. Harsnett S. A declaration of egregious popish impostures, to with-draw the harts of her Maiesties subjects from their alleageance, and from the truth of Chrিসitian religion professed in England, vnder the pretence of casting out deuils [Electronic resource] / Samuel Harsnett. — Practised by Edmwnds, alias We. London : I. Roberts, 1603. In Horace Howard Furness Memorial (Shakespeare) Library // Schoenberg Centre for Electronic Text & Image. — Режим доступу: <http://sceti.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?extID=harsnett&PagePosition=3>.
23. Ishikawa N. The English Clown: Print in Performance and Performance in Print. A Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy [Electronic resource] / Naoko Ishikawa. — University of Birmingham : Dpt. of English, January 2011. — 362 p. — Режим доступу: [http://theses.bham.ac.uk/2951/1/Ishikawa\\_11\\_PhD.pdf](http://theses.bham.ac.uk/2951/1/Ishikawa_11_PhD.pdf).
24. Jonson B. The Devil is an Ass. A Comedy. Acted in the Year 1616. By His MAJESTY'S Servants [Electronic resource] / Benjamin Jonson. — С. 457–484. — Режим доступу: <http://hollowaypages.com/jonson1692devil.htm>.
25. Khouri N. The Grotesque: Archeology of an Anti-code / Nadia Khouri // Zagadnienia rodzajów literackich, Tom XXIII, Zeszyt 2(45), Łódz: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1980. — P. 5–24.

26. Mares F. H. The Origin of the Figure Called «the Vice» in Tudor Drama [Electronic resource] / Francis Hugh Mares // *Huntington Library Quarterly*, Vol. 22, No. 1, University of California Press, 1958. — P. 11–29. — Режим доступу: <http://www.jstor.org/stable/3816153>.
27. Mankind. A morality Play [Electronic resource]. — [Edited by Kathleen M. Ashley and Gerard NeCastro] Originally Published in Mankind Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 2009. — Режим доступу: <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/ashfr.htm>.
28. *Mundus et Infans. A Moral Interlude* [Electronic resource]. — Режим доступу: <http://machias.edu/faculty/necastro/drama/comedy/mundus.html>.
29. *The Oxford History of English Literature: [in XV Vols.]*. / [General editors John Buxton, Norman Davis, Bonamy Dobrée, and F. P. Wilson], Oxford Clarendon Press, 1986. — Volume V: *English Drama 1485–1585* [by F. P. Wilson, ed. by G. K. Hunter]. — 244 p.
30. Southworth J. *Fools and Jesters at the English Court* / John Southworth. — Stroud: Sutton Publishing Limited, 2003. — 278 p.
31. Stoff A. W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji / Andrzej Stoff // *Teoria karnawalizacji. Konteksty i Interpretacje* [Praca zbiorowa pod redakcją Andrzeja Stoffa i Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej]. — Toruń, 2000. — S. 69–100.

**Галина Пастушок**  
**Хронотопная игра как средство карнавализации**  
**английской драмы-моралитэ XIV–XV вв.**

В статье проанализировано четыре пьесы разного периода («Гордость жизни», «Крепость выносливости», «Человечество», «Мир и дитя»), которые представляют этапы развития английской драмы-моралитэ в контексте взаимодействия ее дидактического и развлекательного начал. Объектом непосредственного текстуального анализа являются так называемые «подсюжетные сцены», сосредоточенные вокруг главных негативных персонажей — пороков. Доказано, что последним присущи следующие признаки карнавализации: хронотопная сценическая игра, фамиллярно-площадная лексика и субверсивное поведение по отношению к позитивным аллегорическим персонажам — добродетелям. Постепенное преобладание карнавального и рекреативного начал в драме-моралитэ над ее первичным дидактическим предназначением лежит в основе динамики превращения этого жанра в ряд промежуточных драматических поджанров по пути к формированию елизаветинской драмы.

*Ключевые слова:* моралитэ, карнавализация, хронотопная игра, Порок, субверсия, скатологическая лексика.

**Halyna Pastushuk**  
**Play of Time and Space as a Means of Carnavalization**  
**of the English Morality-Play in the 14–15<sup>th</sup> Centuries**

The author analyzes four plays of different periods («The Pride of Life», «The Castle of Perseverance», «Mankind», «Mundus et Infans») which represent stages of English morality-play development in the context of interrelation between its didactic and entertaining elements. Direct textual analysis is based on the so called «subplot scenes» concentrated around the main negative characters — the vices. It is proved that the latter are characterized by the following poetological attributes of carnivalization: stage play with time and space, market vernacular language and subversive behaviour in relation to the positive allegoric characters — the virtues. Gradual prevalence of the carnivalesque and recreational elements within a morality-play over its preliminary didactic purposes lies at the basis of dynamic transformation of this genre into a set of dramatic sub-genres on the way of forming the Elizabethan drama.

*Key words:* morality-play, carnivalization, play of time and space, Vice, subversion, scatological lexis.

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ХРОНОТОП ОПОВІДАННЯ РЕД'ЯРДА КІПЛІНГА «BEYOND THE PALE» («ЗА МЕЖЕЮ»)

Статтю присвячено дослідженню особливостей художнього простору і часу крізь призму модерністської парадигми. Здійснено аналіз ключових хронотопів оповідання Р. Кіплінга «Beyond the Pale» («За межею»), визначено екзистенційний хронотоп як домінуючий у структурі твору. Здійснено спостереження за розкриттям рис неоромантизму та проаналізовано їхній вплив на просторово-часові характеристики оповідання.

*Ключові слова:* Р. Кіплінг, неоромантизм, модерністська парадигма, екзистенційний хронотоп, художній простір та час.

Творчість Р. Кіплінга постійно привертала до себе увагу і читачів, і дослідників. Його твори традиційно розглядаються в межах неоромантичної «літератури дії». Поряд із цим, не потрібно відкидати той факт, що Кіплінг жив і творив у час, коли на перше місце висувається модерністська парадигма мислення і світосприйняття, що в художньому світі, зокрема, в літературі, заміна критичного аналізу поетичним синтезом потребувала відповідної художньої форми. Пророковане постмодернізмом глобальне мислення стало наріжним каменем авангардної традиції зламу століть і відгукнулося в образах людини, яка увібрала у себе різні часові й географічні простори, містичним зв'язком поєднала давнину й сучасність, переплвила у горнилі індивідуального буття розмаїті культурні світи.

Російський літературознавець М. М. Бахтін розробив вчення, що об'єднує простір та час літературного твору, висловив думку про нерозривний зв'язок та взаємообумовленість «часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі» [1, с. 234]. За твердженням науковця, приналежність літературного твору до того чи іншого жанру також визначається хронотопом.

Оповідання Р. Кіплінга «Beyond the Pale» («За межею»), як і усю творчість видатного англійця, традиційно відносять до неоромантизму — напряму, що розвивається як «прорив з щоденного буття, із країни „ста печалей” і „міста страшної ночі” (так сприймають світ герої Кіплінга, які „не прижилися” в щоденному мирному бутті)» [2, с. 24]. Однак, на наш погляд, є усі підстави розглядати це оповідання як таке, що відображає настрої екзистенціалізму. Герої оповідання прагнуть вирватися з побуту свого існування, поєднатися, незважаючи на їх різнорасову приналежність. Висунемо робочу гіпотезу, що хронотопна організація твору поєднує у собі риси екзистенційного та неоромантичного хронотопів. У межах одного твору можна виокремити декілька хронотопів, один з яких є всеохоплюючим та домінантним і включає в себе усі інші. Таким чином, як домінантний можна назвати екзистенційний хронотоп, тобто хронотоп людського існування. В оповіданні він охоплює період від знайомства героя зі своєю коханою до розриву їхніх стосунків із кривавими наслідками.

Оповідання «Beyond the Pale» з'явилося вперше у збірці «Plane Tales from the Hills» («Прості оповідання з гір») у 1888 році. Це розповідь про молоду

чорношкіру овдовілу жінку Бізезу, яка шукала кохання. Вона сиділа, зачине-на у кімнаті з одним вікном, на якому були ґрати. Одного разу англієць Тріджего почув її спів через вікно і став таємно приходити до жінки. Ще на початку оповідання можна помітити натяк на ставлення самого Кіплінґа до стосунків між чорношкірими та білими людьми: «A man should, whatever happens, keep to his own caste, race and breed. Let the White go to the White and the Black to the Black. Then, whatever trouble falls is in the ordinary course of things — neither sudden, alien, nor unexpected» [5] («Людина повинна, за будь-яких обставин, триматися своєї касты, раси та племені. Хай білий йде до білого, а чорний до чорного. І тоді жодні проблеми на порушать звичного ходу речей, не будуть раптовими, чужими та неочікуваними» (*тут і далі переклад наш.* — А. С.)). Головний герой, білий, прагне сягнути суті «чужого» йому простору, простору темношкірих. Локально він перебуває не у «своєму» середовищі, але прагне зробити його «своїм»: знається на індійських обрядах, традиціях, культурі. Тобто протиставлення своє / чуже в психологічному сприйнятті зовнішнього простору і у створенні внутрішнього простору відбувається через «сприйняття чужого локального як внутрішньо свого» [3, с. 89]. Герой прагне підпорядкувати свій внутрішній простір локальному простору бажання, мрії: «У просторі бажання наявне активне начало, прагнення до його реалізації» [3, с. 94]. Тому Тріджего і вступає у зв'язок із темношкірою жінкою: задля освоєння «чужого» простору цілком. Оповідач одразу нас застерігає від стосунків між людьми різної раси і далі презентує один із наслідків такого союзу.

В екзистенційному просторі твору можна виокремити також хронотоп будинку, місце, де живе кохана Бізеза. Будинок дає захист та притулок нужденним, але чи потребує цього героїня? Відповідно до ісламської релігії, овдовіла дівчина живе в зачиненому просторі, подалі від чужих очей: «Her room looked out through the grated window into the narrow dark Gully where the sun never came and where the buffaloes wallowed in the blue slime» [5] («Її вікно з ґратами виходило на вузький та темний яр, де ніколи не буває сонця і буйволи борсаються у синьому намулі»). Саме таким було місце її екзистенції, існування не самодостатнього, незавершеного, що не збігається з її сутністю.

Між Тріджего та Бізезою зав'язуються таємні стосунки, жінка шле йому символічного листа: «In the packet was the half of a broken glass bangle, one flower of the blood red dhak, a pinch of bhusa or cattle-food, and eleven cardamoms. That packet was a letter — not a clumsy compromising letter, but an innocent, unintelligible lover's epistle» [5] («У пакеті була частинка зламаного скляного браслета, криваво-червона квітка хлібного дерева, щіпка бхуси, тобто коров'ячого корму, та одинадцять горішків кардамону. Пакет був так званим листом, але не безтактним і компрометуючим, а зашифрованим любовним посланням»). Саме суть цих символів і намагається розшифрувати чоловік за допомогою своєї інтуїції та обізнаності в індійських традиціях. Ось що у нього виходить: «A widow, in the Gully in which is the heap of bhusa, desires you to come at eleven o'clock» [5] («Вдова бажає, щоб ти прийшов об одинадцятій годині у яр, де бруса»). Після отриманого послання Тріджего приходиться до жінки і пролазить до неї через вікно.

Локальний простір твору зазначено чітко, без зайвих описів та пояснень: «Deep away in the heart of the City, behind Jitha Megji's bustee, lies Amir Nath's

Gully, which ends in a dead-wall pierced by one grated window. At the head of the Gully is a big cow-byre, and the walls on either side of the Gully are without windows» [5] («У самій серцевині міста, одразу за поселенням Джіта Мегджі лежить яр Амір Натх, який впирається в стіну з одним-єдиним вікном, на якому грати. В центрі яру стоїть великий хлів, а стіни з кожного боку яру не мають жодного вікна»). Тобто простір є досить закритим, і навіть вікно, яке зазвичай символізує вихід та світло, також є закритим ґратами. Таким чином, можна говорити і про хронотоп вікна як елемент освоєної частини людського існування (будинку).

Символічність значення та особлива напруга образу вікна у міфопоетичній традиції визначається тим, що через нього реалізуються такі протиставлення, як «зовнішній» і «внутрішній», «небезпека» і «безпека». Саме відкрите вікно може символізувати небезпеку для того, хто всередині, тому що воно є входом для всіх і всього. В оповіданні вікно з ґратами, за яким перебуває Бізеза, є, з одного боку, сховищем та прихистком від зовнішніх уражень, від страждань жінки, яка може відчувати себе у безпеці, але з іншого, — грати на вікні символізує неволю та обмеженість людини у спілкуванні із зовнішнім світом. Вікно в оповіданні відіграє роль особливого пласту, межі, через яку переходить білий чоловік, щоб кохати чорношкіру жінку. Образ вікна як знакової системи не має чітко визначених просторово-часових координат. Відомо лише, що вікно з ґратами з'явилося після того, як Бізеза одвдовіла: «Коли є опис вікна, то його локус завжди периферійний: воно виходить у двір, всередину (як досі на Сході в традиційних помешканнях, звернених назовні глухими / «сліпими» / стінами), а не назовні» [4, с. 166]. Героїня закрита від втручання зовнішнього світу, обмежена у просторі свого існування, як того вимагає суспільство та її релігія.

ґрати не заважають світлу сонця і місяця потрапляти у кімнату жінки, так само як і променям любові — до її серця, тому що молода людина прагне кохання. ґрати можна зняти і повністю віддатися почуттям, що саме Бізеза і робить. Але стосунки між чорною та білим заборонені і будуть покарані. Тріджего спілкується й з іншими дівчатами, хоча серце все-таки належить Бізезі, яка не пробачає йому так званої «зради». Коли чоловік після тривалої образи приходить до коханої і бачить її ампутовані руки при світлі місяця, то розуміє, що він не зможе увійти до неї, вона вже не допоможе йому. Але після декількох спроб йому вдається пролізти до Бізези, а у відповідь хтось невідомий ранив Тріджего в ногу, що пояснює неможливість його приходу до коханої у подальшому. Саме місячні промені проливають світло на стосунки героїв, завершують їх, оскільки «he knew too much in the first instance; and he saw too much in the second. He took too deep an interest in native life; but he will never do so again» [5] («Він спершу занадто багато дізнався, потім занадто багато побачив. Він так глибоко проник в інтереси чужоземного життя, але він цього більше ніколи не повторить»). Місячне світло відкриває істину: герой може сприймати «чужий» локальний простір як внутрішній «свій», але повністю освоїти його йому не вдається, оскільки це суперечить законам Сходу. В екзистенційному плані вікно та ґрати щодо своєї образності парадоксально символізують внутрішню духовну ситуацію самовизначення і свободи людини. Герої, опинившись у таких обставинах, неминуче потрапляють у ситуацію вибору: себе, своєї сутності поза будь-якими звичними соціальними, ідеологічними і т. п. координатами.

Художній простір та час оповідання представлені у модерністській парадигмі, оскільки саме у період написання твору зароджувався цей літературний напрям. З одного боку, неоромантичні традиції збережені: екзотичність навколишнього середовища, прагнення піднятися над буденністю, напружена інтрига. А з іншого боку, герою оповідання притаманні риси героя екзистенційного твору. Це — рефлексуюча особистість, що потрапляє під вплив обставин, і в цій кризовій ситуації стають очевидними усі її людські якості та особистісні характеристики, а хронотопна організація оповідання дозволяє виявити і висвітлити ці особливості, сприйняти людину як екзистенцію, що сама визначає своє існування.

### Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234–407.
2. Дербенёва Л. Неоромантизм как художественная система и научно-исследовательская проблема / Лидия Дербенёва // Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць. Вип. 46 — Херсон : Айлант, 2009. — 135 с.
3. Копыстьянская Н. Функциональность «чужого пространства» в поэтике художественного произведения / Нонна Копыстьянская // Stylistyka' 2002. — Т. 11. — С. 89–100.
4. Копыстьянская Н. Функциональность в поэтике художественного произведения «чужого пространства» / Нонна Копыстьянская // Stylistyka, XI: Stylistyka a poetyka. — Opole, 2002. — С. 89–100.
5. Топоров В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции / В. Н. Топоров // Балтославянские исследования. — 1983. — М. : Наука, 1984. — С. 164–185.
6. Kipling R. Beyond the Pale / Rudyard Kipling / [Electronic resource]. — Режим доступу: <http://www.readbookonline.net/readOnline/2460>.

**Анна Симаковская**  
**Экзистенциальный хронотоп рассказа**  
**Редьярда Киплинга «Beyond the Pale» («За чертой»)**

Статья посвящена исследованию особенностей художественного пространства и времени сквозь призму модернистской парадигмы. Анализируются ключевые хронотопы рассказа Р. Киплинга «Beyond the Pale», определяется экзистенциальный хронотоп как доминирующий в структуре произведения. Осуществляется наблюдение за раскрытием черт неоромантизма и их влиянием на пространственно-временные характеристики рассказа.

*Ключевые слова:* Р. Киплинг, неоромантизм, модернистская парадигма, экзистенциальный хронотоп, художественное пространство и время.

**Anna Simakovska**  
**Existential Chronotope of Rudyard Kipling's**  
**Short Story «Beyond the Pale»**

This article is devoted to the issue of fictional time and space peculiarities through the prism of modernistic paradigm. The author analyses the key chronotopes in R. Kipling's short story «Beyond the Pale» and defines existential chronotope as a dominant in the work's structure. It is observed how Neo-Romanticism features are presented in the work and how they determine spatio-temporal characteristics of the short story.

*Key words:* R. Kipling, Neo-Romanticism, modernistic paradigm, existential chronotope, fictional space and time.

## ВІЗИТ АВСТРО-УГОРСЬКОГО ЦІСАРЯ ФРАНЦА ЙОСИФА I ДО БОРИСЛАВА У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

У статті проаналізовано твори Івана Франка, в яких втілений сюжет про візит австро-угорського цісаря Франца Йосифа I до Борислава. Автор з'ясовує генезу цього сюжету, розглядає особливості його реалізації в різних літературних жанрах та його роль в структурі художніх творів.

*Ключові слова:* колективне маскування, цісар, контраст, ретроспекція, гротеск.

Бориславська тематика посідає чільне місце у творчості Івана Франка. В Нагуєвичах, у батьковій кузні письменник не раз мав нагоду чути численні розповіді селян, робітників про «галицьку Каліфорнію». Згодом, під час навчання в Дрогобичі, він, вочевидь, бував у Бориславі. Пізніше захоплення соціалізмом тільки посилило цей інтерес, адже «поки галицькі підприємці шукали у Бориславі нафти, галицькі соціялісти шукали тут робітничого класу» [2, с. 277]. У художній творчості Франко втілює проблематику Борислава насамперед у широковідомому «бориславському циклі» (шість оповідань, повість «Воа constrictor», роман «Борислав сміється», вірш «Максим Цюник»). Принагідно письменник порушував її в інших художніх творах («[Оповідання цюпанника]», «Встаєм раненько, миємось гарненько...»), соціальних студіях, репортажах («[Фабрика парафіну й церезину у Дрогобичі]», «Промислові робітники в східній Галичині і їх плата р. 1870»), наукових розвідках («Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу»). Оскільки Франко працював над бориславською проблематикою не постійно, а час від часу повертався до неї, повторно опрацьовував сюжети, переробляв раніше написані твори, то їх хронологічні межі охоплюють більше тридцяти років — від 1876 (перші «бориславські» оповідання) до 1907 (остання, третя редакція повісті «Воа constrictor»). Давався взнаки опір матеріалу, який породжував «невтомні пошуки жанрових можливостей правдивого та всестороннього відображення життя там, де „найсильніше заступлений клас робітницький”» [5, с. 67–68].

Візит австро-угорського цісаря Франца Йосифа I до Борислава у вересні 1880 року не залишився поза увагою Івана Франка. Після того, як коломийський староста наказав доставити Франка з Нижнього Березова, де той гостював у Кирила Геника, до Коломиї, а згодом виклопотав у львівського намісництва заборону перебувати йому в коломийському повіті, Франко, остерігаючись ще одного примусового «цюпасу», вирушив до Нагуєвич. Там, в околицях Борислава, він був під час приїзду цісаря. Франц Йосиф I в рамках інспекційної подорожі по Галичині, крім Львова, Коломиї, Станіслава, Калуша, Долини, Стрия, Дрогобича, Самбора, відвідав і Борислав, який за кілька років перетворився зі звичайного села на великий промисловий центр. Франко був свідком візиту цісаря до Борислава. По приїзді до Львова він згадував про це в листах до Михайла Павлика від 13 жовтня 1880 («З села не привіз я нічо, окрім записок про переїзд цісаря через Борислав<sup>1</sup>»

---

<sup>1</sup> Тут і далі курсивне накреслення шрифту в цитатах наше — Г. Л.



[т. 48, с. 242]<sup>1</sup>) та Федора Вовка після 13 жовтня 1880 («Голоси невдоволення розлягаються чимраз голосніше, — *се цікаво було чути під час приїзду цісаря*» [т. 48, с. 244]). Згодом Франко зобразив цю історичну подію в оповіданні «Слимак», одному із серії репортажів «Korespondencje. Drohobyczz», двох віршованих уривках «Голосний дзвінок скликає...» і «Властивець фабрики велів...», сатиричному оповіданні «Задля празника». Розгляньмо детальніше, як її втілено у кожному з цих творів. Вперше цей сюжет трапляється в оповіданні «Слимак», яке було написано в січні 1881 року у Львові. Історична подія не є в центрі розгортання сюжету, її принагідно описано в останньому, третьому, розділі, який має ознаки нарису, репортажу (документалізм, злободенність, ефект присутності на місці події). При цьому змінено форму викладу з третьо-особовою (перший, другий розділи) на першоособову: з'являється оповідачгерой, який стає мимовільним свідком і безпосереднім учасником зображуваного. Це підсилює враження читача. На думку Миколи Легкого, «така зміна нараторів, а заодно й форми художнього вислову, була зумовлена насамперед потребою витворити в читача ілюзію достовірності подій» [10, с. 140].

Візит цісаря вплетено в розповідь про долю двох «парубчаків», Слимака та Юдки, які вирушили до Борислава «шукати щастя». Місце і час дії у творі чітко локалізовані. Події відбуваються спершу «на дорозі, що веде з Дрогобича до Борислава» [т. 15, с. 221], а через десять років — у шинку Юдки Маультроммеля. Кожен розділ розпочато хронологічною вказівкою («Було се давно, літ тому звиш двадцять» [т. 15, с. 221], «Минуло десять літ» [т. 15, с. 223], «Знов минуло десять літ» [т. 15, с. 226]). Із суцільної часової тяглості «вихоплені» невеликі відтинки (не більше доби), у межах яких розгортаються «вельми стиснені» [3, с. 27] ситуації. Важливими засобами сюжетотворення в оповіданні є ретроспекція і контраст.

У третьому розділі персонаж-оповідач стає свідком приїзду цісаря, а також фіналу взаємин між Слимаком та Юдкою. Дата події, що її вказано у творі, — «влітку 1880» — неточна. Однак вона забезпечує хронологічну локалізацію сюжету, дає змогу відтворити приблизний час дії (у першому розділі — це 1850–1860-ті, у другому — 1870-ті роки). Вказуючи рік, «автор вводить у свій твір об'єктивну хронологію історичного часу, а, отже, встановлює певний зв'язок між представленим світом свого твору і позалітературною дійсністю і це змінює онтологічний статус представленого» [9, с. 168]. Спovnений блиску, в'їзд австро-угорського цісаря до Борислава гротескно показано на тлі справжньої «закулісної» дійсності. Цей контраст репрезентують два образи Борислава: штучний, спеціально створений до приїзду визначного гостя («вінці, тріумфальні брами з написами, тисячі хоруговок та тисячі празнично пристроєних жидів» [т. 15, с. 226–227]), і справжній, на вулицях якого гинуть люди. Характеристичними ознаками другого є негавний шум «співів, криків та п'яних проклять» [т. 15, с. 223]), повсюдний бруд, болото, в яке на початках твору вступають персонажі («Ось уже й Борислав. Хоть досі йшли все сухою землею, хоть дощу не було вже майже від тижня, то прецінь у *Бориславі на всіх вуличках було глибоке грузьке болото*» [т. 15, с. 222–223]) і яке наприкінці затоплює оселю Слимака («болотяна бура вода <...> потоком лилася крізь шпари в полупаних дверях і попід прогнилим порогом досередини»

<sup>1</sup> Цит. за [13], надалі у тексті зазначено лише номер тому та сторінку.

[т. 15, с. 226–227]). Контраст між справжнім і прикрашеним «празничною одежею» Бориславом поглиблено вигуками юрби («Віват! Най жие наш тато! Най жие!» [т. 15, с. 229]), за якими нікому не чути переляканого крику дитини.

Як вже зазначалося, у вересні 1880 року І. Франко перебував у Нагуєвичах. Він був свідком того, як «найдостойніший гість завітав у вулиці Борислава» [т. 15, с. 229]. Таким чином, зображена у третьому розділі твору мандрівка оповідача «з громадкою знайомих селян» [т. 15, с. 226] до Борислава могла бути справжньою, а село, з якого вони вирушили, щоб поглянути на монарха, могло бути Нагуєвичами або одним із сусідніх сіл. Невипадково І. Франко у листі до Михайла Драгоманова від 26 квітня 1890 року декларував фактологічність своїх «образків» зі збірки «В поті чола»: «<...> майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв власними ногами» [т. 49, с. 251–252].

В інших творах І. Франко втілює сюжет про візит цісаря в контексті певної події — відвідин монархом фабрики парафіну й церезину біля Дрогобича, яка належала «панам Лейзору Гартенбергу і Спілці, Селігу Лаутенбаху та Гершеві Гольдгаммеру» [т. 44, кн. 1, с. 54]. 19 вересня 1880, перебуваючи в околицях Борислава, Франко збирав матеріали про життя фабричних робітників у Галичині, щоб дати «хоч би лише дрібними уривками» [т. 44, кн. 1, с. 53] загальну картину умов їхньої праці на фабриці. Дані, за словами письменника, він одержував «власними зусиллями з фабричних книг, з уст робітників» [т. 44, кн. 1, с. 53]. Так у 1880–1881 в робітничій газеті «Праца» з'явилася серія репортажів «Korespondencje. Drohobycz». В одному з них від 30 травня 1881 року І. Франко подає «один цікавий факт»: «Під час проїзду цісаря з Дрогобича до Борислава власники фабрики домоглися того, що цісар заглянув і до їхнього підприємства. Щоб достойно прийняти найяснішого гостя, вони примусили робітників у вільні від праці хвилини не тільки чистити і прибирати всю фабрику, працювати над виготовленням тріумфальної арки з земного воску і т. д., але й „справили також для них нові мундири”, тобто блузи, штани і шапки з воскового полотна, щоб пристойно показати цісареві свою робітничу армію. Робітники спочатку раділи з того щедрого дарунка і з ентузіазмом кричали „хай живе”, але скоро їхня радість вщухла, коли власники, надто високо оцінивши цей непрошений дарунок, почали вираховувати його вартість при виплатах із зарплати. Почалися ремствування і голосні нарікання, але на тому й закінчилося, а за цей подарунок робітники таки заплатили» [т. 44, кн. 1, с. 62–63]. Цей факт зацікавив Франка, відтак письменник шукав найбільш вдалу жанрову форму, щоб художньо втілити його. Спершу це була поезія. Збереглися два віршовані уривки «Голосний дзвінок скликає...» і «Властивець фабрики велів...», умовно датовані 1881, у яких порізному (різні віршові розміри, види рим, строфічна / астрофічна будова) зображено зустріч власника фабрики з робітниками, його промову, у якій той повідомляє про візит цісаря і переконує робітників «прикрасити» фабрику. Обидва твори не завершено. Вони уриваються на монологі «пана принціпала», а дальші події, в тому числі, приїзд цісаря, залишаються поза кадром.

Значно пізніше, 1891 року, Франко втілює цей сюжет в сатиричному оповіданні «Задля празника». Вперше твір було опубліковано польською мовою

під назвою «Uroczystość» у соціал-демократичному виданні «Kalendarz robotniczy na rok 1892» (Львів, 1891, с. 20–26). Українською мовою він з'явився друком у збірці «Батьківщина і інші оповідання» (Київ, 1911, с. 111–122). Це єдиний Франків твір, у якому виведено цесаря як окремого персонажа. Його приїзд на фабрику «парафіни та церезини» є головною подією в оповіданні. Її датовано неточно: «Було се в серпні 1880 р., в часі подорожі цесаря по Галичині» [т. 18, с. 308]). В центрі кожного з трьох розділів опиняється якийсь один важливий момент сюжету, що охоплює невеликий відрізок часу. Як слушно зазначає Микола Легкий, «із суцільної тяглості часу автор вибирає деякі найбільш важливі моменти, концентруючи на них увагу читача, інші, несуттєві для сюжету, редукуються» [10, с. 109].

У першому розділі зображено «підприємство» Леона Гаммершляга за два тижні до «празника»: заржавіла скрипуча брама, «збита зі старих дощок, внизу оббрижкана болотом, а вгорі окрашена неморальними малюнками та написами» [т. 18, с. 313]; брудне фабричне подвір'я, на якому безладно розкидані бочки, уламки, киблі, шмати «і інші подібні прикраси» [т. 18, с. 308]; робітничі шопи без ліжок і вікон, де на соломі, трісках, голій землі сплять робітники. Їхня зовнішність є дзеркалом жадливих умов праці біля кітла («майже голі, в подертих сорочках, <...> душилися від кашлю»), вогнищ («виглядали, як виняті з окропу, з набіглими кров'ю очима і осмаленими та червоними лицами»), «сирівцю» («виглядали, немов облиті смердючою смолою» [т. 18, с. 309]). У творі натовп робітників — це один збірний персонаж, який живе, рухається, працює в одному ритмі. Він не має конкретного репрезентанта, часто діє під впливом сторонньої спонуки та психології натовпу.

Леон Гаммершляг майстерно маніпулює цим натовпом. Він прагне до приїзду цесаря «прикрасити» фабрику, замаскувати нестерпні умови праці та проживання робітників, приховати справжні відносини між власником, директором, дозорцями фабрики з одного боку та робітниками з іншого («Кривдять нас дозорці, дають нам паскудну страву, а сьогодні одному з кітла цілу руку озолито» [т. 18, с. 310]; «Кров нашу п'єте! Шкіру з нас дерете! Шпіком нашим тучиється!» [т. 18, с. 311]). Відтак Гаммершляг у розмові з робітниками намагається переконати їх, залучити до колективного маскування. Робітники, які за понаднормову роботу безкоштовно отримують нові «мундури», в передчутті «празника» вигукують: «Віват! Най жиє наш найясніший монарха» [т. 18, с. 312] і погоджуються долучитися до маскування. Варто зазначити, що вигук робітників є лейтмотивом оповідання, «важливою композиційно-мовленнєвою та смисловою структурою» [12, с. 112]. Кожен раз насажений іншим емоційним настроєм (радістю, надією, ентузіазмом, розчаруванням, відчаєм, сарказмом), він завершує перший розділ, розпочинає і завершує другий, двічі трапляється у третьому, замикаючи твір на сатиричній ноті.

Основним об'єктом уваги в оповіданні є не «особа австрійського цесаря, який виявляє себе добродушною людиною, а сам мотив „потьомкінства”» [5, с. 144], бутафорна фабрика-ідилія, яку на один день створює «аранжер сеї комедії» Леон Гаммершляг, щоб заступити перед «монархою» справжню дійсність. Це колективна маска, яка відзначається надзвичайним розмахом, масштабністю. Її втілюють понад 300 персонажів близько двох тижнів (саме стільки часу минає з моменту

звістки про приїзд цісаря до настання «празника»). Автор опускає період приготувань і зупиняється вже на моменті прибуття визначного гостя. Він використовує художній засіб контрасту, сатирично протиставляючи маску і реальну дійсність. Усе на фабриці зазнало «перевтілення»: брама — «оригінальна, майже артистично в стилі рококо виконана <...> з брил різнобарвного земного воску», подвір'я — «чисте, як нутро коробочки, висипане шутром і умаєне зеленню» [т. 18, с. 313], робітничі шопи, в яких «для сього празника умисно прорубано кілька вікон і спроваджено з Дрогобича кільканадцять ліжок» [т. 18, с. 314] і навіть робітники — «Обмиті, обголені, в нових мундирах, виглядали зовсім прилично, тим більше, що в першій ряді, ближче від брами поставлено молодих, сильніших і здоровіших, а старші, слабовиті, скулені вдвоє або ледве вилічені з ран, мусили стояти ззаду, оддалік від входу» [т. 18, с. 313–314].

У розмові з цісарем мовні партії переважно належать Гаммершлягу. В них він містифікує своє справжнє (зверхнє, насмішкувате, часом гнівне) ставлення до робітників («— *Се мої робітники!* — радісно, із гордощами промовив пан Гаммершляг, обіймаючи роль господаря» [т. 18, с. 314]) та реальні («огризнувся робітник», «відрубав йому дозорець», «закричали обурені робітники» [т. 18, с. 310]) відносини між керівною «верхівкою» та «низами» («*Wir sind wie eine Familie*» («Ми — як одна сім'я») [т. 18, с. 314]). Сатиру поглиблено гротеском, що його втілено у словах «монархи»: «*Es freut mich sehr <...>. Sehr gut, sehr gut*» («Це мене дуже тішить <...>. Дуже добре, дуже добре») [т. 18, с. 314]. Як добрий режисер на своїй виставі з тривогою спостерігає за грою актора-початківця, так Леон Гаммершляг під час розмови цісаря з робітниками «стояв, мов на шпильках, мучений нестерпною непевністю, то блід, то червонів, боячися, аби хто з робітників не ляпнув якого нечемного або бунтівничого слова» [т. 18, с. 314].

Колективна маска виявляється результативною. Не обізнаний з галицькими реаліями комерції австрійський цісар не помічає фікції і схвально відгукується про одну з найжахливіших фабрик під Бориславом. Наприкінці третього розділу оприявнюється кульмінаційний момент твору: Леон Гаммершляг повідомляє робітникам, що його «за заслуги для добра краю» [т. 18, с. 316] зроблено бароном, а вартість «мундурів» наступні півроку буде стягнуто частинами з їхньої платні. Ця несподівана кульмінація наближає оповідання до жанру новели. Вона вирівнює ступінь знання персонажів, оприявнює перед робітниками майстерну аферу Леона Гаммершляга, випрозорує його мотиви. Робітники розуміють, що їх було ошукано, залучено до колективного маскування, до «вивищення пана барона, до скріплення його поваги, яка тепер у першій лінії звертатиметься проти них самих» [т. 18, с. 317]. Під впливом раптової звістки робітники завмерли «мов ошоломлені» [т. 18, с. 317]. У цю мить в діях юрби взяло гору колективне підсвідоме. Воно підказало робітникам єдину можливу в цих обставинах форму спротиву — розпачливий, сповнений відчаю, розчарування, сарказму вигук «Віват! Най жие наш найясніший монарха! Віват!», який «вирвався з десятків горл» під впливом «якихось неясних логічних процесів» [т. 18, с. 318] у свідомості.

Об'єктом сатири в оповіданні зроблено не лише локальну, «бориславську», проблематику, а й авторитет цісаря, його «амплуа» проникливого, справедливого батька. «Празник» приїзду монарха став поразкою для тих найнижчих верств населення (робітників), про яких цісар повинен дбати. Таким

чином, Іван Франко у творах акцентує не на особі австро-угорського цесаря Франца Йосифа I, а на сумнівних соціально-економічних наслідках його візиту до Галичини. Якщо у перших Франкових опрацюваннях цієї теми переважають документальність, публіцистична лапідарність, іронія, контраст, то в пізніших — гострий сарказм, гротеск.

### **Література**

1. Горак Р. Задля празника. Роман-есе про Івана Франка // Горак Р. Тричі мені являлася любов. Задля празника / Роман Горак. — К. : Дніпро, 1987. — С. 132–263.
2. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. — К. : Критика, 2006. — 631 с.
3. Гузар З. Оповідання Івана Франка «Слимак» / Зенон Гузар // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — Л., 2010. — Вип. 51. — С. 25–31.
4. Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь / Тамара Гундорова. — К. : Критика, 2006. — 352 с.
5. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / Іван Денисюк. — Л., 2005. — Т. 2: Франкознавчі дослідження. — 528 с.
6. Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка / Сергій Єфремов. — К. : Вік, 1913. — 208 с.
7. Іван Франко : бібліографія творів (1874–1964) / склав М. О. Мороз. — К. : Наук. думка, 1966. — 447 с.
8. Козлов Р. А. Хронотопіка драматичної прози Івана Франка / Роман Козлов // Вісник Маріуп. держ. у-ту. Серія: Філологія. — Маріуполь, 2012. — Вип. 6. — С. 35–43.
9. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.
10. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий. — Л., 1999. — 160 с.
11. Спис творів Івана Франка з додатком статей про нього і рецензій на його писання / уложив В. Дорошенко. — Вип. 1 (Ч. 1–2044). — Л., 1918. — 80 с.
12. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) / Микола Ткачук. — Т. : [б.в.], 2003. — 384 с.
13. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. — К. : Наукова думка, 1976–1986.
14. Ярема Я. Хронологія життя і творчості Івана Франка / Яким Ярема. — Л., 2006. — 240 с.

**Галина Лишак**

### **Визит австро-венгерского цесаря Франца Иосифа I в Борислав в творчестве Ивана Франко**

В статье проанализированы произведения Ивана Франко, в которых изображен визит австро-венгерского цесаря Франца Иосифа I в Борислав. Автор выясняет генезис этого сюжета, рассматривает особенности его реализации в разных литературных жанрах и его роль в структуре художественных произведений.

*Ключевые слова:* коллективное маскирование, цесарь, контраст, ретроспекция, гротеск.

**Galyna Lyshak**

### **The Visit of the Austro-hungarian Emperor Franz Joseph I to the Borislav in Works by Ivan Franko**

The article deals with the analysis of the plot about the visit of the Austro-Hungarian emperor Franz Joseph I to the Borislav in works by Ivan Franko. The author analyzes the origin of this plot, considers peculiarities of its realization in various literary genres and explores its role in the structure of Franko's works.

*Key words:* collective masking, emperor, contrast, retrospection, grotesque.

**«ЩО ТАМ, ЗА ТІЄЮ ТОНКОЮ ПЛАСТИНКОЮ СКЛА?»:  
ВІКОННА ПРИЗМА В ПРОЗОВІЙ ПЕЙЗАЖИСТИЦІ БОГДАНА ЛЕПКОГО**

На матеріалі прозового доробку Богдана Лепкого проаналізовано спектр символічних асоціативно-образних значень «завіконних пейзажів» як маркерів внутрішнього простору самотності й зневіри персонажа. Дотично досліджено пізноосінню настроєвість вербальної пейзажистики митця.

*Ключові слова:* пейзаж, віконна призма, символ, сугестія, синтез.

Творчість молодомузівців представляє фактично всі типи дескрипції, які Л. Петрухіна виокремила в поетичному слові модернізму: описово-міметичний, гностичний, внутрішній, як витвір мистецтва, асоціативний монтаж, фантастичний [6, с. 125–134]. До цього переліку додамо хіба ще «пейзажі з вікна», частотні у прозі Б. Лепкого та М. Яцкова. Саме вікно має давню та глибоку символіку, пов'язану з ритуальними обрядодіями. Це — «символ ідеї проникнення, потенційних можливостей; свідомості, світлоносності; отвору, через який здійснюється зв'язок людини із зовнішнім світом; зв'язку з потойбічним світом; надії, чекання» [7]. У фольклорі вікно називали «святим», бо його вважали чарівним отвором, який дає можливість здійснювати зносини з «білим світом» [7], цією функцією воно уподібнювалося до ока. Персонажі модерністської прози часто дивляться на світ крізь шибку. За словами дослідниці модерністського феномену Яцкова Оксани Мельник, «вікно — це до певної міри привілейоване місце: воно здатне визначати межі, відкидати або пропонувати відкрити суміжний простір чи пройти до нього», воно відкриває глибини позареального і «через вікно герої зазвичай бачать те, що приховане в житті, тобто інший бік життя» [5, с. 145]. У Яцкова, за спостереженням авторки, змодельований позавіконний художній світ має негативне забарвлення, відбиває «ситуацію відчуження самотнього індивіда від інших людей, неприйняття дійсності, на яку він приречений» [5, с. 144].

У Лепкого світ за вікном має протилежні конотації: він манить до себе, розширює горизонти, контрастує із хатнім простором самотності. За тонкою пластинкою скла вирує життя, тоді як у хаті воно завмерло. Там, за вікном, затишно, пейзажі ваблять до себе безліччю образів, а в хаті млосно. Простір за вікном залюднений, а хатній — пустий. Вікно дарує надію, з ним пов'язане очікування (хтось звідкись може прийти, навіть із потойбічного світу), тоді, як у хату заходить єдина гостя — нудьга. Вікно світлоносне, хата ж повністю поглинає це світло, в ній панують сутінки. Як бачимо, для письменника віконна призма — це не просто один із модерністських художніх засобів, це щось значно вагомніше, можливо, спосіб і ракурс авторського сприйняття навколишнього світу. Через віконну шибку тендітний, вразливий, хворобливий та обдарований хлопець заглиблювався і в зовнішній, і у свій внутрішній простір. Ще в ранньому дитинстві, коли недуга покосила маленьких сестер,

а сам Лепкий захворів на фебру, через заборону лікаря довелося ізольоватись од зовнішнього світу та його вражень. Тоді й залишилася єдина розрада — годинами просиджувати біля вікна, на ганку, спостерігаючи за ледь уловимими змінами в природі. «А все ж таки мене кортіло до вікон, — зізнається письменник у спогадах, — і, як тільки ніхто не бачив, я ліз з ногами на канапу у великім покою і дивився» [3, т. 2, с. 332]. Хотілося «простору, руху, вражіннь. Хоч малий, а все ж він чоловік» [3, т. 2, с. 370]. З вікна можна було чимало побачити й почути, тоді як у хаті кожна річ була знайома: «У хаті смеркається скоро. Тіні сідають по кутах, образи сіріють, двері скриплять, нудно так, аж млісно» [3, т. 2, с. 370]. У свідомості письменника виникає контраст природного, «завіконного» світлоносного світу та присмеркового, хатнього — останній провокує негативні настрої.

Досвід ізольованості віконними шибками наклав відбиток на характер письменника: він гостріше, ліричніше, меланхолійніше, поетичніше й артистичніше сприймає образи природи, а все, що бачить, перетворює на філософську рефлексію; одне слово, Лепкий через нестачу відкритого простору та спілкування навчився зауважувати ледь помітне, мікроскопічно мале, бо «все в'яже Бог, і в усьому є своя краса»: «Аж нараз око його падало на якусь гіллячку або на листок, що торчав перед ним, непорушно, або на пеньок деревини, розколеної вітром надвоє, що її прийшлося зрубати. Вдивлявся, і пеньок той, що він його не перший раз бачив, ставав якийсь інший, мов не той. Пеньок сам у собі, відірваний від саду й землі, не пеньок, а щось таке окреме, то жахливо велике, то майже непомітно мале. І невже ж це пеньок? Що таке дерево, листок, сад?» [3, т. 2, с. 375]. Як далі зізнається письменник у споминах, «питання ті Бог вість звідкіля приходили до голови хлопчини й морочили її без тям. Хлопець боронився перед ними, відганяв їх від себе, мов настирливих комах, але годі! Тягнули його, як розбурхана хвиля, й несли на безконечне плесо невідомого» [3, т. 2, с. 375]. Через вікно письменник намагався проникнути у сфери трансцендентні, світ ідей. Оцей принцип двоїстості визначає лепківське сприйняття світу: за матеріальною оболонкою пейзажу чи окремих образів він дошукується глибокого універсального змісту, якогось «зерна», того, що було його тайною.

З вікна плило реальне життя до хати, Лепкий придивлявся до того життя, осмислював його, робив висновки, набирався досвіду. Події, люди, природа, переломлюючись через віконну призму, збагачували фантазію письменника, будили творчі імпульси та, зрештою, перетворювалися на художні образи, тобто переходили з однієї реальності в іншу, художню. Це були «профільтровані», відсторонено (збоку) схоплені образи, подібні до тих, що їх ми отримуємо в музеї від споглядання картини чи перегляду фільму, бо віконна рама надає малюнку цілісності та завершеності, — це з одного боку, а з іншого — розмикає локус кімнати, створює простір здогадок реципієнта. Позаяк знадвору ледь доносилися звуки, доводилося домислювати те, чого не давала дійсність. І Лепкий, обдарований поетичним, малярським, музичним хистом, повністю пірнав у цей світ, заселяв його образами своєї уяви, міфологічними

та фольклорними персонажами. Там він, фактично, і жив, доки не підріс та не пішов до школи. А погляд на природу крізь вікно так і залишився.

Персонажі його творів також задивлені у вікно, таким робом вони відмежовуються од хатньої пустки. В оповіданні «Небіжчик» самотня вдова, чие життя після смерті чоловіка зупинилося на мертвій точці, у вікні шукає розради, стимулу до подальшого спрямування в житті. Вона спостерігає, як «зимовий сумерк падав на землю. Чорний дим шнурком піднімався угору та розпливався у мрачнім, сірім небі. Широкі, мокрі платки снігу, як з решета, сипались на землю і встелювали собою весь виднокруг. Від ліса зривався вітер і задував снігом дорогу» [3, т. 1, с. 461]. Ахроматичне чорно-біле пейзажне завіконне тло ніби намальоване сірим олівцем на білому аркуші паперу. Це глибоке надвечір'я, що переходить у ніч. У таку годину «непривітно було на світі, і сумно, і холодно. В таку пору чоловік найрадніше тікає в хату, біля печі, біля любої людини» [3, т. 1, с. 461]. Однак молодій вдові «<...> не було до кого втекти. Той, хто веселив її, пішов від неї, а дорогу до нього снігом занесло. Дістатись трудно» [3, т. 1, с. 461]. Образи сірої природи виступають психомаркерами душевного стану персонажа — глухого, монотонного завмирання й обледеніння. Однак вікно дає надію, звідти, з позавіконного світу, вона сподівається на прихід (проникнення) гостя («небіжчика»), і вікно — це той портал, що здатен перенести його з потойбіччя. Не випадково ж є вірування, що саме біля вікна стоять душі покійних, добрі ангели [7]. Погляд у вікно в цьому творі прочитується як протест проти того, що є насправді та чого вже не може бути, чого персонаж не може ніяк змінити. Це його спроба подолати межі цього світу, зазирнути у іншу реальність (можливо, у минуле, а, може, в потойбічний світ). Під час пошуку світла, надії за вікном, у поле зору героїні потрапляють лише сумні завіконні пейзажі, що ще більше поглиблюють відчуття пустки й самотності.

### ***Пізноосінні настрої у завіконних пейзажах як маркери внутрішнього простору самотності й зневіри персонажа.***

Особливе, привілейоване місце у прозовому доробку Лепкого посідають осінні присмеркові крайобрази як виразники різних станів екзистенції. Як зізнався сам письменник у спогадах, у його характері було щось таке, що неволимо в'язало його з пізноосінньою природою: тихий і недокучливий, ходив, «як не з нашого світа» і як щось часом скаже, то «не знати, чи сміятися, чи плакати». Цю особливість помічала і домашня прислуга: «— Пізньої осені дитина, — стверджувала Яницька. — Тобто як? — питалися її. — А так, що весна зелена й весела, але не мудра, бо молода, літо буйне і гаряче, а щойно осінь розумна. Не знаєте? Восени також буває такий день, що й сонце блисне, і хмара нависне, ні то весело вам, ні сумно. Такий і він, бо пізно восени народився» [3, т. 2, с. 374].

У цю пору страх і туга налягали на душу малого Богдана, й осінь із багаті та щедрої пані за деякий час змінялася у його перцепції до невпізнання: «натикала зів'ялого листа в розпущені коси, нарвала сухих квіток повний подолок, вп'ялила мутні очі в сірувате небо, йде і заводить: „Ау, ау, ау!“». Сльо-



зи на землю падуть, на вулицях кисне болото...» [3, т. 2, с. 467]. Оця сіроболотяна незнайомка, що монотонно і надривно плаче дощами, лейтмотивом переходитиме із твору в твір, тягнучи за собою флер самотності, горя, старості та пізньоосіннього настрою, що «звичайно проймає нас смутком і робить схильними до суєтливих думок і міркувань» [3, т. 2, с. 467].

З образом пізньої осені (та настроєво суголосної їй вечірньої, нічної пори) в'язалось у Лепкого відчуття нудьги, страх перед завмиранням життя природного та уповільненням хатньої метушні. Про це принагідно згадує автор у споміні «У діда»: «А мене якраз у вечірню годину розбирала якась незрозуміла для мене нудьга, якийсь дівочий розстрій нервів. Деколи я не міг запанувати над собою, вибігав із хати і довго-довго бігав по темнім саді або притулював голову до дерева й плакав, не знаючи чого (тих вечірніх настроїв я не можу позбутися донині)» [3, т. 2, с. 452], а в згадці «Осінь» констатує: восени «якийсь нез'ясований ближче страх обгортав мене. Страх перед вечірньою годиною і перед довгими безсонними ночами. Туга, як імла, окутувала мене» [3, т. 2, с. 467]. У вірші «Дивний сум» додає: «Прийде ніч, як той крук, / Витягає сто рук, / Запускає сто кігтів у душу — Сіра днина нудна / Добігає кінця, Я знов ночі боятися мушу» [3, т. 1, с. 82].

«Не люблю осінньої ночі!», — стверджує рефреном поет в однойменному вірші та наводить низку пояснень: у тужливому завиванні вітру вчувається чийсь безвідрадний плач, «привиди лізуть на очі» [3, т. 1, с. 64], насуваються роздуми про людське щастя, яке доля «толочить», про самотність та смерть. Такі мотиви актуалізувалися осінніми непогідними надвечірніми годинами. Тоді хата перетворювалася на простір відчуження. Тож у вірші «Весна» поет закликає: «Лиши у хаті сірі думи» [3, т. 1, с. 91], бо там — тривожно й моторошно, «млосно». З тієї тишини висувається туга, що має «великі блідо-сині, полинялі очі, таку болочу усмішку на безкровних устах і такі довгі, дуже довгі руки...» [3, т. 2, с. 182]. Ця «гостя» досить часто навідувалася до письменника («І в двері чутно легкий стук: / Стук-стук, стук-стук!.. / Таємний, добре знаний звук / Незримих рук. / — Хто йде? — питаюсь, мов зі сна. / — То я, то я. / Твоя товаришка давна, / Нудьга, нудьга» [3, т. 1, с. 64]), а він утікав од неї надвір або приковував погляд до вікна. Саме вікно було його єдиним порятунком од навіяної хатньою пусткою (навіть коли там хтось перебував) туги. Отілеснення цього екзистенційного стану відбулося після смерті сестер, коли Лепкий уперше «побачив» незнайомку. Відтоді туга і смерть у його свідомості сплелися в одному образі, що був міцно прив'язаний до конкретного локусу — хати — та певного хроносу — пізньоосіннього надвечір'я. І «як, бувало, появляться перші пожовклі листки на деревах перед вікнами, як відцвітуть в огородці айстри, відлетять співочі птахи, а над липами довкола церкви заграють ворони, хлопець стає, мов не той, ходить з кута в кут і місця собі знайти не може. Ніщо його не бавить, ніщо не цікавить» [3, т. 2, с. 399]. Ці відчуття і переживання, які переслідували Лепкого з раннього дитинства, він проектує на болотяно-дошові стиснуті голі завіконні крайобрази своєї прози, семантика яких багата на присмеркові настрої. У прозі Лепкого асоціативне

поле осінніх пейзажів містить такі значення, як злидні, нужда, голод; хвороба, старість, вмирання, застигання (осінь, що несе смерть); якась монотонність, безпросвітність, приреченість «безбарвного», «одностайного», «брудно-сірого» життя, в якому дні, «немов прикросені до міри / І щолиш здіймлені з ваги» [3, т. 1, с. 85]. Найчастіше осіння пора пов'язана з елегійними тонами, — стверджує Юрій Лотман [4], відмітивши її межовий характер. Це вже не те, що було (не літо), і ще не те, що буде (зима), себто вона перебуває ніби «на дорозі до смерті», у стані стагнації.

Лепкий сприймає осінь негативно, про це виразно свідчить *згасання кольору*: в прозових та поетичних пейзажах маємо болото, смерк; *затихання звуку* (лиш кричє вороння), *розсіювання тепла* (все пронизує «зимно»). Осінні крайобрази сірі, дощові, тісні, нецікаві, з трагічною (приреченою) тональністю. Часто доповнені контрастними елементами. Між осінню та людською смертю відчутний ледь уловимий зв'язок («Небо меркне, половіє, / Як зніця, що поблідне, / Нім замре і скам'яніє» [3, т. 1, с. 60–61]). За спостереженням Миколи Ткачука, образ смерті у художньому світі поета є полісемантичним та частотним, а відтак його лірика «наповнена образами осені, вечірніх смеркань, передчуттів» [8, с. 33]. Та світогляд письменника не є песимістичним, а тому гнівливим настроєм протистоїть ідея весняного відродження життя. Часто суб'єкт його художнього світу порівнює себе з пожовклим листям, яким розмітує вітер на голій стерні. Важливий атрибут осіннього пейзажу — образ далекої далі, що є символом вічності. Ці образи подибуємо і в творчості Івана Франка, однак говорити тут про якісь алюзії досить складно, позаяк це питання потребує ґрунтовнішого висвітлення із залученням всього доробку письменників. Ми ж відчитуємо в цих образах як прояви окремих психоемоційних станів митців зокрема, пов'язані з їхнім суб'єктивним досвідом, так і характеристику настрою епохи зламу століть загалом.

У «Звичайній історії» міський інтелігент у просторі пустої оселі гостро відчуває та переживає осінню непогоду: «Осінній, безконечно довгий вечір. Сиджу при столі й пишу. Та писання якось не йде. Гнилий, холодний воздух наляг думки» [3, т. 1, с. 408]. Настроєвий ландшафт його душі окреслюють образи осінньої природи (холодний, гнилий воздух) та деталі міського пейзажу: «Відкладаю перо і приглядаюся лампі, що стоїть на вулиці, супроти мого вікна. Кривий, підгнилий палець хилиться, якби втопився і хотів лягти в рів спати. На ньому скляна ліхтарня, а в ній невеличка лампа. Горить, як за цапову душу... Довкола неї рої дрібосеньких мушок. Безнастанно кружляють і пхаються до світла. Одна за другою жене, а розбившись об шибу, паде в діл» [3, т. 1, с. 408]. Природа обрамована віконною рамою, увага сфокусована на окремих об'єктах. Оповідач задивлений в осінню темряву, на самоті з собою, заглиблений у творчу роботу (щось пише), а «зверху мріє дрібонький дощик, такий, як мряка. Маленькі, срібні краплі мішаються з нетлями, і нараз не пізнати, чи це впала нетля, чи дощ» [3, т. 1, с. 408]. Ритмонастрій монотонно-меланхолійний, акустичний супровід — відповідний: «Чую, як в ринві щось зашелестіло. Зразу тихо, якби хто сльозу пустив по склі, а потім

голосніше і частіше: кап, кап, кап... То дощ» [3, т. 1, с. 408]. Психологічне порівняння дощової краплі з чієюсь сльозою наштовхує на відповідні асоціації з людським горем. «В такий вечір найкраще сидіти влюбім товаристві та раду радити або журу журити. Та ба! Де тобі товариства узяти, та ще любого!» [3, т. 1, с. 408] — зауважує оповідач, а його психопортрет доповнює образ «зимної печі» (згаслого або так і не запаленого сімейного вогнища). Те, що він спостерігає за вікном (лампа «хилилася на рів, ніби втомилася від довгого стояння і хотіла пожитися спати» [3, т. 1, с. 410], рій мушок «крутився в якимсь безрозумнім бажанні світла, і товкмосився, і падав у болото» [3, т. 1, с. 410], дощ одноманітно хлюпотів у ринвах) проектується на внутрішній простір персонажа, окреслює модус його самотності. Через образи природи автор зосереджується «на мертвій точці життя особистості», коли вона (згідно з визначенням Ю. Кузнецова [2]) внаслідок граничного перенапруження втратила розуміння сенсу буття, в неї все переплуталось, цінності змістилися [2, с. 181]. Роздуми автора про цей складний психологічний феномен доповнює й зримо розкриває образ нежданого гостя, який завітав у цей дім за такої негоди. Це молодий вчитель із душею хворою, відболілою поривами молодії уяви, що товчється по світу в пошуку світла і раз по раз падає в болото нужденної, одноманітної, важкої та безпросвітної праці. Малюнок трагічний, психологічний, порушує низку гострих проблем соціального, морально-етичного, екзистенційного характеру.

Отже, погляд крізь вікно є функціональним елементом у прозі молодомузівців. Це один зі способів розширення, поглиблення простору, аж до безмежності, або навпаки — його звуження, стискання, закритості, ізольованості. Віконна призма — це також дієвий «телепорт» для проникнення у потойбіччя, глибинні сфери макрокосму та мікрокосму. Віконна рама обрамовує кавалок реальності у картину, а відсутність акустичного супроводу (або ледь вловимі звуки) створюють ефект камерної інтимності (коли душа з душею розмовляє). За вікном персонажі шукають того, чого не дає їм дійсність, окремі образи сугестують потік асоціацій, думок, почуттів, мрій, спогадів, філософських рефлексій, емоцій, сюрреалістичних видив та «тіней минулого». Найчастіше погляд крізь віконну шибку овіяний пізноосіннім флером самотності, безнадійного чекання, відчуження, протесту.

### Література

1. Ільницький М. Пейзажі з вікна: віконна призма в поезії Б.-І. Антонича / Микола Ільницький // Слово і час. — 2009. — № 10. — С. 14–21.
2. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — поч. XX ст. (проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов — К. : Зодіак-ЕКО, 1995. — 304 с.
3. Лепкий Б. Твори : у 2 т. — Т. 1 : Поезія ; оповідання і нариси ; історичні повісті / Богдан Лепкий ; [упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький]. — К. : Дніпро, 1991. — 862 с.; Т. 2 : Повість ; спогади ; виступи / [упоряд. та автор приміт. М. Ільницький]. — 1991. — 719 с.

4. Лотман Ю. Две «Осени» / Юрий Лотман // О поэтах и поэзии. — СПб. : Искусство-СПБ, 1996. — 848 с. — С. 511–521.
5. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація : [монографія] / Оксана Мельник. — К. : Наукова думка, 2011. — 295 с. — (Проект «Наукова думка» (молоді вчені)).
6. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Людмила Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. — 2002. — Вип. 52. — С. 125–134.
7. Потапенко О. Вікно [Електронний ресурс] / О. Потапенко // Словник символів / за заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Редакція часопису «Народознавство», 1997. — 156 с. — Режим доступу: [http://ukrlife.org/main/evshan-symbol\\_v.htm](http://ukrlife.org/main/evshan-symbol_v.htm).
8. Ткачук М. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого : дослідження / М. П. Ткачук. — Т.. : ТНПУ, 2005. — 128 с.

### **Марія Лапій**

#### **«Что там, за той тонкой пластинкой стекла?»: оконная призма в прозаической пейзажистике Б. Лепкого**

В статье на материале прозаического наследия Богдана Лепкого проанализирован спектр символических ассоциативно-образных значений «закопанных пейзажей» как маркеров внутреннего пространства одиночества и уныния персонажа. Исследован позднеосенний настрой вербальной пейзажистики Лепкого.

*Ключевые слова:* пейзаж, оконная призма, символ, суггестия, синтез.

### **Maria Lapii**

#### **«What is behind the thin plate of glass?»: a Window Prism in the Prose Landscapes of Bohdan Lepkyi**

The article is dedicated to the problem of symbolic meanings of Bohdan Lepkyi's prose landscapes. On the basis of his artistic heritage «window landscapes» are analyzed as markers of the internal space of loneliness and discouragement of the character. In this context old autumn feelings of the hero realized in the verbal landscapes are characterized.

*Key words:* landscape, window prism, symbol, suggestion, synthesis.

## СИМВОЛІЧНИЙ ЛАНДШАФТ РАНИХ РОМАНІВ ФРАНСУА МОРІАКА

Розглянуто домінантні компоненти символічного ландшафту раних романів Ф. Моріака, а саме літературу, музику і природу. Досліджено специфіку функціонування цих символічних компонент та їхній вплив на формування психологічного письма французького романіста.

*Ключові слова:* поліфункціональність, інтертекстуальність, автобіографізм, смислотворення, ізоморфність.

Статтю присвячено аналізу символічного простору перших трьох романів відомого французького письменника Ф. Моріака «Дитини під вагою кайданів» (1913), «Патриціанської тоги» (1913–1914) та «Плоті і крові» (1919–1920). Дослідженню символічних елементів, їх функціонуванню у літературному тексті, формуванню з їхньою допомогою специфічного символічного простору присвятили свої розвідки М. Гайдеггер, В. Топоров, А. Лосев, М. Уваров, Г. Макаренко, С. Маценка. Символічний ландшафт раних романів Ф. Моріака формується трьома ключовими компонентами — літературою, музикою і природою. Із символічних елементів моріаківських текстів найбільшу увагу вчених привернула літературна компонента (йдеться насамперед про літературні впливи на Ф. Моріака — Б. С. Свіфт, Ж. Лакутюр, Ж. Тузо), природа розглядається під кутом зору автобіографізму моріаківського письма (Ж. Петі, М. Пері), а музичний елемент практично не увійшов до поля зору науковців. Тому важливо простежити формування, взаємодію і функціонування символічного простору у раних романах французького романіста та його впливу на становлення поетикальних стратегій моріаківського тексту.

Насамперед варто звернути увагу на літературу, яка пронизує усі рани романи Ф. Моріака. Літературна компонента у вигляді прямих цитат, ремінісценцій, алюзій та імен відомих письменників перетворюють романи у «висловлювання, наповнене діалогічними обертонами» [22, с. 315], «мозаїку цитатій», «продукт усмоктування й трансформації якого-небудь іншого тексту» [10], «нову тканину, зіткану зі старих цитат» [2]. У такий спосіб постає поле інтертекстуальних зв'язків, що «задають певний режим читання й інтерпретації, який вимагає від читача активної участі у продукуванні смислу» [8].

Уже в першому романі «Дитина під вагою кайданів» головний персонаж Жан-Поль визнає, що зіплений з літературних текстів, улюблених письменників та літературних персонажів: «Ти маєш рацію, Марто, у мені є лише тільки література» [27, с. 11]. Ця фраза відсилає до щоденникових записів Ф. Моріака: «То був час, коли мене почали оточувати поети, слугуючи мені, як служили в пустелі ангели сину людському» [17, с. 39], що засвідчує наявність вже у першому романі, відтак закладення і формування у раних романній творчості принципу автоцитування, а також неминучої автобіографічності творчості французького письменника. З погляду оточення, думку якого висловлює

Марта, саме література шкодить Жан-Полью, робить його беззахисним і безпорадним у реальному житті, він, як і юний Ф. Моріак, «між реальністю і собою збудував бар'єр зі всієї лірики минулого століття» [17, с. 39]. У кожній ситуації свого життя Жан-Поль звертається до літератури: «Його губи згадали вірш Жамма» або «він розважався, цитуючи Барреса» [27, с. 11], бо вона була для нього справжнім життям, а реальність — ілюзією і оманною, як і для самого письменника: «Вочевидь, я сам того не усвідомлюючи, перебував тоді у стані поетичного трансу, прагнучи прикрасити усе, з чого складалось моє жалюгідне життя» [17, с. 39]. Проте Ж. Петі пише, що у цьому романі Моріак-романіст пише всупереч Моріаку-поету і що характерна для письменника поетичність прози виявляється лише починаючи з роману «Плоть і кров» [28].

Як будь-який інший головний персонаж роману Ф. Моріака «Патриціанська тога» Жак зітканий не тільки з реальних переживань, спогадів і людей, а й з літературних текстів. Як і для Жана-Поля література була тим місцем, де відбувалося справжнє життя, література давала йому кохання, переживання, страждання, життєвий смисл. Це було місце, яке резонувало з його внутрішньою потребою осягнути світ і відчутти його сенс, яке «передбачає певну єдність Я і світу, деякий спільний ритм того й іншого як результат налаштування Я на ритм зовнішнього світу або як наслідок єдності походження Я і зовнішнього світу» [24].

У читанні Жак втілював бодлерівську подорож за край світу: «Я починав читання як велику мандрівку. Світ зникав. Я затуляв вуха долонями, щоби жоден звук не відволікав мене від піщаних алей, де Софі де Реан, Мадлен де Фльорвіль, Маргарет де Росбур залучали мене до своїх ігор. Графиня де Сегур, у дівочтві Ростопчина, руйнувала навколо мене життя» [27, с. 19]. У такий спосіб імена письменників виконують функцію метафор, які, на думку Г. Башляра, для вираження значущої якості «можуть бути позначені великими літературними іменами» [4, с. 92], подорож за край світу з просторової парадигми транспонується у парадигму онтологічну, оскільки «поет говорить на порозі буття» [5, с. 8]. Література відкривала для юного Жака світ емоцій, які він ретельно вивчив з літературних текстів значно раніше, ніж зміг сам їх пережити: «Ці ніжні оповіді провадили мене до мрій, пробуджували в мені неспокій, передчуття безмежного світу почуттів, як очікування моря перед останньою дюною, яка нас від нього відділяє» [27, с. 21]. Література давала відчуття себе унікального, кожен новий письменник давав усе нову й нову поживу для проживання себе самого, не як чийогось сина, внука, бордолесця, француза тощо, вони змушували його переживати момент відділення від світу, коли Я говорить, що воно є, і цей момент наповнений таким сильним переживанням, що усе навколо маліє, втрачає сенс, усе, що було важливе, розчиняється у цьому прапереживанні людини: «Я тижнями жив у цій лихоманці. Щовечора незнайомий поет виходив з тіні і давав поживу моєму хвилюванню. Я приносив у жертву поета, який ще напередодні змушував мене плакати. Мюссе був принесений у жертву Верленові. Треба було зневажити Гюго, аби краще обожнювати Бодлера. Якщо якісь рафіновані ідеї з „Під поглядом варварів“ я пропустив, то запам'ятав головне:

той день, коли, стоячи перед дзеркалом, повторював: я є... я є... я існую, я, я» [27, с. 126]. Рідні звинувачували Жака в тому, що він надто мрійливий, живе у хмарах чи на Місяці, але він точно знав, що саме він у своєму переживанні значно ближчий до реальності, ніж його здоровоглузді родичі: «Вони звинувачували мене, що я живу на Місяці. Чи могли вони припустити, що живуть у світі, який у тисячі разів далі, ніж це романтичне світило?» [27, с. 126].

У своїх «Нових внутрішніх мемуарах» Ф. Моріак писав: «Я все відкривав сам з підручників, з „Вибраних уривків” абата Рагона» [17], а Ж. Петі зауважив, що у романі «Плоть і кров» письменник наділяє персонажів, насамперед Клода, своїми емоціями у відкриванні поезії [28]. Клод презентує і релігійний, і естетичний, тобто світський, вимір, «його християнські основи зрівноважуються літературними засобами і фігурами» [29], тому читач має змогу спостерігати, як ці виміри переплітаються, сперечаються, витісняють одне одного, втягуючи персонаж у расінівський конфлікт, який намагається у такий спосіб вирішити письменник.

Захоплення літературою відволікає Клода від реалізації віри у релігійному контексті і змушує розгортати її у світському просторі. Вже на початку оповіді чиста релігійна територія, презентована семінарією, богословськими трактатами та релігійними особами, справляє враження мертвої затхлої неплідної зони на відміну від уявного світу літератури і, вужче, поезії, які дають персонажеві відчуття життя, повноти і насолоди: «У 18 років він пізнав своє серце, його небезпечні сили. Якщо гіпотези пана де Флуарака про вставку строфи „Ти є камінь” не гріли його, то вірші Ламартіна і Гюго у „Вибраних уривках” абата Рагона струменіли у ньому як потік насолод» [27, с. 196]. Письменник фіксує і такий момент, коли ніби врівноважені до цього часу елементи починають витісняти одне одного, зокрема читання поезії може відволікти героя від вечірньої молитви: «Незважаючи на відстань, він чітко розрізняв два рядки поеми, які без упину поверталися, і він повторював їх ще довго після завершення сумного співу. Він знехтував заради них вечірньою молитвою» [27, с. 224]. До того ж цитування у Ф. Моріяка «з одного боку Євангелії, Паскаля, Блонделя, Спінози, а з іншого — Ніцше і Жіда дає змогу зрозуміти й оцінити характерні для нього суперечності між католицькою традицією та модерними літературними колами, детермінованими покликком Заратустри» [29].

Читання створює альтернативу не тільки до релігійного простору, а й до усієї реальності. Вигадані сюжети та персонажі, давно й недавно померлі поети виявляться значно ближчими Клодові, аніж реальні події, реальні люди, з якими він перетинається. Відчуття справжнього життя з'являється у нього лише на вигаданій території, що знову дає змогу згадати поетичну традицію символістів та поетичний принцип А. Рембо, за яким справжнє життя перебуває у поезії: «Коли в тексті Рембо йдеться про світ, автор одночасно докладає всіх необхідних зусиль, щоб допомогти нам зрозуміти, що цей світ не є правдивим» [23, с. 126]. Відтак людина відчуває і проживає себе у читанні, реальний час життя збігається з часом читання: «Увечері за книжкою, спершись спиною до грубки, я відчував тваринну радість, безмежну веселість, яка проте не відрізнялась від радості інших. Усі потуги моєї юності, мої плоть і

кров підносились в мені, руйнували мої клерикальні звички. Мої книжки приносили мені ясність. Вони допомагали мені краще бачити і зосереджуватися на бунті моїх сил» [27, с. 197]. До того ж таке особливе ставлення до літератури може зближувати персонажів, утворюючи герметичні групи вибраних персонажів, які різко вирізняються на тлі середовища і впізнають на відстані собі подібних: «Клод, щасливий, що його господар любить книжки, розійшовся про те, як він любить Ламартіна, бо читав його, і червонів від того, що не знав імен авторів, яких Едвард любив найбільше. Їх оточували потоки води, які переливалися з ринв і розмивали алеї» [27, с. 216].

Якщо в попередніх романах література в широкому значенні об'єктивується у тексті через окремих персонажів, про що неодноразово писав письменник і як концепцію використав в автобіографічному тексті «Нові внутрішні мемуари» [17], то в романі «Плоть і кров» література отримує свій чітко окреслений спеціалізований простір — бібліотеку. Описи бібліотеки в епізоді зустрічі Клода, Едварда і Мей нагадують описи природи — велич, тиша, загадковість: «Вогка прохолода, запах пороху і плісняви, а надто запах старих книжок наповнювали тишу, що жаску тишу кімнат, куди ніхто не заходить, які занурені у темряву і зберігають посеред літа крижану вогкість зими» [27, с. 205]. Бібліотека виступає тут як несвідоме, як територія, що містить таємницю, невідомість, територія переходу від незнання до знання, недоступна для природного, інстинктивного пізнання, потребує спеціального налаштування, штучної ситуації, готовності. До того ж це книжкове сховище відтворює внутрішній світ Клода, зітканого з текстів, що дає змогу спостерігати, що у ранніх романах Ф. Моріака «вигадка є нічим іншим, як суб'єктом перенесеним у середину речей. Образи позначені «тавром» суб'єкта. І тавро це настільки відчутне, що врешті-решт саме за допомогою образів можна провести найпевнішу діагностику темпераментів» [4, с. 9]. До бібліотеки треба було підніматися сходами, тобто докладати зусилля. Клод відчиняє вікна, впускає повітря до бібліотеки, наче поєднуючи два такі різні й такі близькі, завдяки Клодові, простори, самі собою індиферентні, як-от бібліотека «байдужа до пір року, невразлива до ночей з усім своїм вантажем філософії, літератури» [27, с. 205], індиферентні, допоки людина з ними не заговорить: «Цей рай міг бути йому недоступний» [27, с. 205]. У такий спосіб література і природа зустрічаються і співіснують завдяки Клодові, вони тримаються його думкою і стають конститутивами його душі.

Відомий моріакознавець Тецуо Такаяма стверджує, що у романах Франсуа Моріака цитування «функціонують як наріжні камені романного механізму, як фундаментальний етап процесу ідентифікації (як романіста, так і учасників дієгези)», що літературні «референції розташовують Ф. Моріака у літературну спільноту, діють як *auctoritas* не тільки для підтвердження думки, а й для вписання письменника як предиката у фіктивний силогізм інтелектуальної і мистецької спільноти» [29].

Отже, підсумовуючи функціонування літературної компоненти у ранніх моріаківських романах, потрібно зазначити, що вона має інтертекстуальну, автобіографічну та смислотворчу функції.



Не тільки література відтворює чи конститує персонажів, невід'ємним елементом моріаківського тексту є музика. Як і літературна, музична компонента поліфункціональна і входить-формує різні нарративні пласти, набуваючи «особливої трансмузикальної форми існування» [21, с. 181]. Насамперед музика виконує психологічно-емоційну функцію, тобто позиціонується як «філософія почуттів» [15, с. 7], інкорпорує у персонажний дискурс, акомпануючи психологічно-емоційній нарративній лінії тексту і резонуючи з усім твором. Музика у такому разі і сама викликає емоцію, і передає емоцію епізоду, оскільки «емоції, що викликає музика, найбільш стихійно органічні, найбільш близькі до наших природних інстинктів» [15, с. 62]. До того ж у перших трьох романах можна спостерігати як еволюціонує і ампліфікується психологічний аспект музики. У романі «Дитина під вагою кайданів» цей аспект явно не вербалізується і лише ескізно проступає в епізоді у паризькому ресторані, накладаючись на топографічну й екзистенційну функції (йдеться про циганську музику, яка жахає Жан-Поля).

У романі «Патриціанська тога» музика викликає емоцію опосередковано через музичні переживання іншого слухача: Жак реагує не на музику, а на сприйняття музики іншими: «На третьому балконі витягнуте обличчя юнака виражало таку страшенну радість, що в мене раптом з'явилося передчуття невідомого світу, де одного разу Бетховен і Вагнер звільнять мене від життя» [26, с. 29]. Тобто Жак не бачить музику як специфічний самодостатній феномен, музична мова для нього — «це мова афектів, головним із яких є афект насолоди підвищено-напруженим станом, що нагадує стан екстазу» [15, с. 62]. Письменник підкреслює це дуже особисте психологічно залежне сприйняття не тільки музики, а й мистецтва — вони є лише подразниками для внутрішніх переживань. Перед вечерею з Лією Жак гуляє Парижем, заходить до Лувру, але жодна зі знаних ним картин не вражає, не викликає жодних емоцій: «Мені було соромно, бо я нічого не відчував» [26, с. 232], але згадка про крамницю, де виставлені твори батька, хвилює його: «Мене охопили суперечливі почуття» [26, с. 234]. Таке сприйняття мистецтва має й автобіографічну основу: «Те, що я слухав учора в Опері, не чув ніхто, крім мене» [17, с. 44].

У романі «Патриціанська тога» література і музика, а ширше мистецтво дистанційовані від персонажа, він сприймає їх як подразники, тобто як елементи зовнішнього світу, він у якийсь момент навіть помічає їхню особливість, але ще не усвідомлює, у чому полягає ця особливість. Така антропогенність музичного супроводу підкреслює принциповий антропоцентризм ранніх романів Ф. Моріака. Письменник концентрує увагу на афектах, «найвіддаленіших від диференціюючого й аналізуючого світла розуму» [15, с. 62], які окреслюють «буття, позбавлене логічних визначень» [13], і водночас «дають найповнішу ілюстрацію і адекватне вираження нашого внутрішнього світу» [15, с. 62]. Саме така властивість акустичних образів первинно асоціювалася з ірраціональним началом, на думку дослідниці С. Маценки, «сприяє тому, що музика стає засобом психологізації зображення» [16].

Музика також маркує певне середовище, певний простір, «вона чітко позиціонує ідеологеми „свій” і „чужий”» [7]. У «Дитині під вагою кайданів», так само, як у «Патриціанській тозі», з'являється циганська музика, яка резонує з відчуттям вульгарності, хтивості, тілесної розпусти Парижа, а відтак

для Ф. Моріака дорослого світського життя: «Ця циганська музика, від якої мліла Ліета, мене також вражала. Але вона пробуджувала в мені не просто хвилі чуттєвості. Вона проникала так само глибоко, як і п'ята симфонія, і „Смерть Ізольди”» [26, с. 240]. Така музика з одного боку шокує і лякає головного персонажа, але водночас притягує, як і доросле життя. У романі «Патриціанська тога» музика, як і література, позначає для юного Жака ще незнаний світ дорослого життя. Спочатку музика є лише обов'язковим моментом виховання, окреслюючи звичне для персонажа середовище буржуа, такого типу слухача-споживача, за визначенням Т. Адорно, який сприймає музику, як елемент статусу [1], тому вона постає як частина середовища, оточення, персонаж не завжди її розуміє: «Моє страждання було ще надто малим і не відгукувалося на п'яту симфонію» [26, с. 28].

У ранніх романах Ф. Моріака музика отримує також гендерне забарвлення. Такий музичний вододіл на чоловічий та жіночий нарратив найвідчутніший у романах «Плоть і кров» і «Місця за рангом». У романі «Плоть і кров» музика пов'язана, насамперед, з Мей, саме вона відкриває її для Клода не як задоволення, ознаку освіченості та вихованості, а як стихію, що змушує переживати, думати: «Раптом дивний акорд вибухнув. Клод слухав, як розноситься ця буря. Він не був готовий до такої дикої музики» [27, с. 212]. Музика в романі зливається з природою. Оскільки Мей пов'язана з музикою, то музика, природа і жіноче начало взаємодоповнюються, взаємозамінюються і пробуджують у Клодові ті самі почуття (такий синтез також виявляється у романі «Місця за рангом»: Огюстен – Флоранс). Ці почуття-афекти, за висловом А. Лосева, знищують світ абстракцій [12], відкривають «буття, позбавлене логічних визначень» [13], за відчуттями самого Ф. Моріака «руйнують розрахунок, анулюють процес» [17, с. 79], розбивають попередню модель світу і спричиняють деструкцію на різних нарративних рівнях, відіграючи роль діонісійського начала, яке, за визначенням Ф. Ніцше, «руйнує межі усталеного індивіда як виокремленої, тобто формально окресленої здійсненої одиниці» [19]. Отже, символічний простір ілюструє внутрішні метаморфози персонажів.

Музика у тексті не тільки відтворює стан, почуття і ставлення персонажів, а й створює своєрідне поле, специфічний «метафізичний простір» [25], відмежовуючи окремих персонажів, які чують і відчувають цю музику від решти: «Тим, хто не міг відмовитися від видимого світу, музика виривала крила, кидала назустріч смерті, і з цієї боротьби творила насолоду, вона здавалася останнім зв'язком із життям» [27, с. 218]. Йдеться про тих персонажів, які переживають антиномію світу через принцип напруження між спрямуванням до Абсолюту та границею-обмеженням, який утримується музикою [13].

У такий спосіб музика виявляє комунікативну функцію для посвячених у «музику душі» [21]. У романі «Плоть і кров» музика стає таємною мовою, яку розуміють лише Клод, Едвард і Мей, робить їх «співпричетними таїні» [17, с. 44]. Вони захоплюються Вагнером, завдяки якому їх наче «пов'язує спільний інстинкт», «вони вбачають у ньому їхній вищий тип», «вони почуваються силою, запаленою його (Вагнера) власним жаром» [18]. Клод слухав, як грала і співала для нього Мей: «Музика підносилася, і він її впізнавав, вона віддано прямувала до нього, вона знайшла дорогу до серця, до якого звер-

талась дівчина. Він слухав цей голос так, наче вона віддавала йому частку своєї недосяжної плоті» [27, с. 247]. Голос Мей хвилював Клода, бо він став зовнішнім виявом, екстеріоризацією того жіночого голосу, що віддавна звучав у Клодовій душі: «Клод розповів, що колись він почув жіночий голос, який досі звучить у ньому» [27, с. 218].

Так само як Едвард промовляв усе, що думав Клод, Мей відтворювала співом і грою те, що Клод відчував: «Клодові здавалося, що струмування води на листі, вітер у липах, усе залите село утворювало тишу навколо цього співу, чи радше гамір дощового пополудня перейшов у голос цієї дівчини. Кожний звук вдаряв у серце, наче маленька хвиля; він передчував недосяжні радості, хвилюючі щастя» [27, с. 219]. У такий спосіб Едвард та Мей на якийсь момент стають віддзеркаленням Клода, екстеріоризованими функціями Клода: Едвард, який відмовляється і зневажає почуття, стає чистою інтелектуальною функцією, а Мей з музикою — чистою емоційною функцією. Музикою вона висловлювала його внутрішній світ як «безперервний мінливий потік, як безкінечне музикування» [21].

Ще одну важливу функцію музики обіграє французький письменник у ранніх романах — екзистенційну. Екзистенційна властивість музики виявляється через категорію смерті як граничного досвіду. Цю функцію розкриває епізод, який інкорпоровано в оповідь як вставлений наратив і одночасно як константу ранніх романів, оскільки він наявний у кожному романі, що підкреслює важливість цього епізоду для письменника. Йдеться про другорядного персонажа, або безіменного («Плоть і кров»), або реального товариша протагоніста Хосе Хіменеса («Дитина під вагою кайданів», «Патриціанська тога»), важкохворого, який в очікуванні смерті благає, щоб йому постійно грали, бо тільки слухаючи музику він почувався живим, йому здавалося, що доки лунає музика, він житиме. На цьому прикладі французький письменник демонструє розуміння музики як «ствердження життєвості» [15], як «засіб подолання часу» [11, с. 24], як «позачасове буття», «злиття буття й небуття» [12].

Однією з ключових компонент символічної картографії ранніх романів Ф. Моріака є природа. Подібно як з літературою і музикою, вагомість, диференційованість та осмисленість цієї компоненти наростає від роману «Дитина під вагою кайданів», через «Патриціанську тогу» до «Плоті і крові», де опис не тільки обрамляє й декорує, не тільки інтеріоризується, роблячи пластичним внутрішній ландшафт персонажів (що, як стверджує Д. Корвін-Пйотровська, є прикметною рисою літератури ХХ століття), а й стає «сюжетним вікном, у якому замість презентації готового тла дії чи підготовки до наступних подій експонують експресію суб'єкта, отже, він стає місцем нотування та евокування вражень, відкриття, якщо використати термін Мерло-Понті, *cogito tacite*» [9, с. 30].

У романі «Дитина під вагою кайданів» пейзаж відіграє незначну роль. Попри те, що дія частково відбувається у маєтку, який під різними іменами з'являтиметься у всіх романах письменника, актуалізуючи поняття «оніричного дому» [4], навколо якого «накопичувалися, кристалізуючись, незліченні спогади» [17, с. 193] і попри очевидний топографічний автобіографізм, потрібно пам'ятати, що сам Ф. Моріак писав, що «ніколи не мав наміру зіставляти Малагар, який живе в мені, з цим виноградником за три кілометри від Лан-

гона» [17, с. 193]. Ж. Петі зауважив певну стриманість чи замовчування описів природи, яку дослідник пояснює тим, що ця батьківщина Ф. Моріака ще не метаморфозувалась, не наповнилась силою уяви [28]. Маєток тут має значення захисту, прихистку, місця дитинства. Пейзаж меланхолійний, дещо сумний, але не драматичний. Літературного і одночасно психологічного відкриття природи ще не відбулося: складається враження, що письменник ще не вміє використовувати цей пейзаж, бо ще не відчуває, що він для нього означає.

У романі «Плоть і кров» пейзаж отримує сюжетну і пізнавальну автономність. На початку оповіді він створює декорацію-тло, готуючи особливу територію, налаштовуючи на певну атмосферу, де може відбутися ключова подія, а далі набуває символічного сенсу, перегукується з емоціями персонажів, синхронізується з їхнім внутрішнім світом. У цьому романі природа пов'язана, насамперед, з Клодом Фавро. Не відчувши Бога у богословських трактатах, він шукає Його у природі. Через природу він відкриває свою тваринну сутність («Його охопило тваринне задоволення» [27, с. 214]), своє тіло, він помічає, як по ньому тече і пульсує кров. Природа дала йому реальне відчуття життя, відчуття, що «він лише часточка потоку буття, який безперервно розвивається і не зупиняється ні на секунду» [14].

Одним із магістральних образів роману стає дерево. Клод називає дерева своїми «нерухомими побратимами»: «Ось і маєток з трьома каштанами, що утворювали густу листяну сферу; він помічав їх здалеку і вітався зі своїми нерухомими побратимами» [27, с. 196]. Клод не тільки відчував братерство дерев, йому здавалося, що вони також впізнають його і приймають за свого: «Клод блукав цими алеями із заплещеними очима; здавалося, що дерева його впізнають і відступають, щоб не вдарити чоло, яке так часто тулилося до їхньої кори. Посеред нерухомих братів Клод відчував зв'язок із землею, з цими мовчазними красвидами» [27, с. 203]. Клод сам стає деревом, уявляючи, як його ноги пускають коріння у землю. Коли Мей зустрічає його на дорозі, вона бачить Клода як прекрасне палаюче дерево («*bel arbre embrasé*»), і їй здається, що це полум'я змогло б запалити і її душу. Навіть на самоті Клод уявляє як притуляє чоло і руки до дерева, і саме дерево дає відчуття такої присутності, якої не дають йому жодні істоти. Клод відчуває свою ізоморфність дереву, оскільки, на думку Г. Башляра, мікрокосмос (людина) та макрокосмос (природа) ізоморфні [3]. Ж. Петі припустив, що в цьому перевтіленні Клода у дерево і навпаки уже вимальовується майбутній образ Атиса, якого Кібела перетворює на дерево, який з'явиться у поемі «Кров Атиса» («*Le Sang d'Atys*», 1940) [28, с. 1088]. Клод відчуває любов до землі і любов землі до нього: «Він насолоджувався кожною хвилиною, лежачи на глинистій землі, на масному ґрунті, тяжко оброблюваному чотирма биками» [27, с. 204], у такі моменти він повертається у дитинство, коли «годинами стояв на терасі перед цим горизонтом і невтомно його розшифровував» [27, с. 204]. Природа давала йому відчуття приналежності до великого Життя, він відчував, як його душа і тіло, його життя розчинялися у Житті: «він хотів довірити душу й тіло спеці, яка губить своє життя у Житті. Він марив, що його ноги вкореняться, його розпростерті руки вигнуться і під тиском живильних соків його голова у хмарах ворухитиметься темнолистою кроною» [27, с. 224]. У такий спосіб у романі постає своєрідний

«гностичний пейзаж», термін, упроваджений польським літературознавцем Е. Бонецьким, який вважав, «що пейзаж, відтворений митцем на основі „таємного знання”, а саме — емоційного досвіду раннього дитинства, коли образи навколишнього світу сприймаються радше почуттям, ніж розумом, можна назвати гностичним пейзажем» [20].

Через образи природи Клод сприймає й інших. Під час першої зустрічі з Мей він не бачив нічого, крім сірої крижаної води її погляду, що нагадує башлярове уявлення про людські очі як про «недосліджену калюжу променистого світла, якою Господь наділив нас» [3, с. 57], а в іншому місці її блискучі мештики нагадали йому двох маленьких сріблястих рибок. Проте Клод не є чистим природним персонажем на кшталт просвітницької природної людини. Клод є одночасно вихованцем природи і людського світу, він одночасно селянин і семінарист, тому зрозуміло, чому перша зустріч Клода, Мей і Едварда відбувається на викорчуваному винограднику, де має бути тенісний майданчик — вже не природний, але ще не цивілізований простір, пограниччя, територія зміни, можливості переходу.

У багатьох епізодах «Плоті і крові» трапляється відчинене вікно, яке, як зауважив Г. Башляр, «дає людині, яка мріє за вікном — а не біля вікна, — відчуття зовнішнього, яке відрізняється від внутрішнього» [4, с. 112]. Завдяки вікну пейзаж (або ж зовнішній простір) перегукується з атмосферою приміщення (або ж внутрішнього простору), підсилює або формує, або контрастує з нею, з настроєм персонажів, створюючи відчуття синхронії зовнішнього та внутрішнього через перетікання природного космічного нелюдського пейзажу в пейзаж людський і навпаки. Кожна важлива подія резонує з природними стихіями. Скажімо, після першої зустрічі піднялась буря, коли троє персонажів збиралися разом, дощ створював своєрідну завісу, утворюючи замкнений прихований простір і підкреслюючи «якийсь неперервний зв'язок між мовленням води і мовленням людини» [3, с. 36], а звичайне сливове дерево перетворюється у біблійне дерево пізнання добра і зла. Така синхронія породжує ефект вселенської вагомості кожної події, кожного незначного вчинку персонажів, перетворюючи пересічних французів у міфологічних героїв, які тчуть полотно не тільки свого життя, а й цілого світу.

Проте варто зауважити, що природа промовляє не до всіх, не всі її помічають. Едвард, наприклад, не бачив цієї краси природи, він вважав Люр пустелею: «Чого можна очікувати у цій пустелі?» [27, с. 239]. Коли вже у Парижі він згадує Люр, який перетворюється у спогад-мрію, мить щастя, але не через саму природу, а через зустріч з Клодом. Безпосередній зв'язок з природою втрачений, відтак з природним інстинктом, тілом як дійсністю, живою матерією; тіло або перетворюється у витвір мистецтва, або нищиться. Таке різносприйняття персонажів вказує на те, що природа стає відображенням-виявом внутрішнього світу персонажів, вона настільки олюднюється, що здається витвором уяви (у витворі уяви) чи текстом, що дає змогу побачити, що відбувається. Природа одночасно розгортає і приховує-втримує персонажа. Природа стає думкою. Вона утворена і тримається лише свідомістю письменника. Він не описує чи досліджує реальну природу, він тримає думку про природу. Навіть, якщо взяти до уваги, а можливо, саме тому, що усі ці пейзажі є автобіографічними («Історія, яку ми розповідаємо має відбуватися у тих місцях, які нам близькі, світло і за-

пах яких кожної миті дня нам знайомі» [28, с. LXXI]), вочевидь, що вони вже переломлені крізь призму авторської свідомості, це вже не реальні пейзажі, а пейзажі-спомини, тональність, забарвлення, емоційне наповнення яких залежить тільки від їхнього носія, бо самі вони не містять емоцій.

Аналіз символічного простору перших романів Ф. Моріака та ключових його компонент: літератури, музики та природи демонструє наростання значущості символічного пласту від роману «Дитина під вагою кайданів», його інтенсифікацію, ампліфікацію та диференціацію. Символічний вимір не тільки акомпанує і доповнює траєкторію персонажів та самого наративу, він налаштовується на їхній маршрут, синхронізується з ним. Цей маршрут, за висловом Ж. Делеза, «зливається не тільки з суб'єктивністю тих, хто проходить навколишнім світом, а й суб'єктивністю самого світу, наскільки вона відображається в тих, хто ним проходить» [6, с. 88]. Антропогенність символічних компонент, інтроспекція навколишнього світу засвідчує антропоцентризм ранніх романів французького письменника, зосередженість на проходженні шляху для відкриття найглибшої сутності людини.

### Література

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки / Теодор В. Адорно; пер. с нем. А. Михайлова // Адорно Теодор В. Избранное: социология музыки. — М.—СПб.: Университетская книга, 1998. — 188 с.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Роллан Барт; [пер. с фр.; сост., общ. ред., вступит. ст. Г. К. Косикова]. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
3. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.
4. Башляр Г. Земля и грезы о покое / Гастон Башляр; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. — 320 с.
5. Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства / Гастон Башляр; [пер. с фр.]. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. — 376 с.
6. Гундорова Т. Проявления Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. — Л.: Центр гуманітарних досліджень ЛДУ ім. І. Франка, 1997. — 297 с.
7. Коваль М. Філософія музики в романі Р. Паверса «Час нашого співу» [Електронний ресурс] / Марта Коваль. — Режим доступу: <http://referatu.net.ua/newreferats/91/181818>.
8. Комісар Л. П. Ідея інтертекстуальності в філософії культури: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Л. П. Комісар. — К., 2008. — 16 с.
9. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська; пер. з пол. — Л.: Літопис, 2009. — 208 с.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427–457.
11. Леви-Стросс К. Увертюра / Клод Леви-Стросс; пер. с франц. // Леви-Стросс К. Мифологии. Сырое и приготовленное. — М.: Флюид, 2006. — С. 11–38.
12. Лосев А. Музыка как предмет логики [Электронный ресурс] / А. Лосев. — Режим доступа: [http://astrologos.ru/astrologos\\_library/Losev/Losev1\\_MainFrame.htm](http://astrologos.ru/astrologos_library/Losev/Losev1_MainFrame.htm).
13. Лосев А. Очерк о музыке [Электронный ресурс] / А. Лосев. — Режим доступа: [http://krotov.info/libr\\_min/1/losev1.html](http://krotov.info/libr_min/1/losev1.html)
14. Лосев А., Тахо-Годи М. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана / А. Лосев, М. Тахо-Годи. — К.: Collegium, 1998. — 242 с.

15. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г. Макаренко. — К. : Факт, 2004. — 152 с.
16. Маценка С. Художній текст як фонографія: музикальні образи у німецькій літературі [Електронний ресурс] / С. Маценка. — Режим доступу: <http://referatu.net.ua/newreferats/7534/181823>.
17. Мориак Ф. Не покоряться ночи... / Франсуа Мориак ; пер. с франц. — М. : Прогресс, 1984. — 432 с.
18. Ніцше Ф. Казус Вагнер [Електронний ресурс] / Ф. Ніцше; пер. с нем. — Режим доступу: <http://www.magister.msk.ru/library/babilon/deutsche/nietz/nietz02r.htm>.
19. Ніцше Ф. Народження трагедії / Фрідріх Ніцше ; [переклад Олег Фешовець] // Ніцше Ф. Повне зібрання творів : критично-наукове видання : у 15 т. ; ред. Олег Фешовець. — Т. 1. — Л. : Астролябія, 2004. — С. 11–130.
20. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. — 2002. — Вип. 52. — С.125–134.
21. Рибчинська З. Читання партитури міфу: спроба інтерпретації «Соняшних кларнетів» Павла Тичини / З. Рибчинська // Антропология літератури: комунікація, мова, тілесність / укладач І. В. Папуша. — Вип. 25. — Т. : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. — С. 181–189.
22. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. — Л. : Літопис, 1996. — 636 с.
23. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров; пер. з франц. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 162 с.
24. Топоров В. Пространство и текст [Электронный ресурс] / В. Топоров. — Режим доступу: [http://ec-dejavu.ru/p/Publ\\_Torogov\\_Space.html](http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html).
25. Уваров М. Алексей Лосев и Теодор Адорно: два образа метафизики искусства [Электронный ресурс] / М. Уваров. — Режим доступу: [www.culturalnet.ru/main/getfile/660](http://www.culturalnet.ru/main/getfile/660)
26. Mauriac F. La robe prétexte / F. Mauriac. — P. : Grasset, 1996. — 274 p.
27. Mauriac F. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes / F. Mauriac. — P. : Gallimard, 1978. — Vol. I. — 1415 p.
28. Petit J. Préface / J. Petit // Mauriac F. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. — P. : Gallimard, 1978. — Vol. I. — P. IX–LXXXIX.
29. Tetsuo T. Mauriac lecteur de Balzac [Ressource électronique] / T. Tetsuo. — Режим доступу: <http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-305.htm>.

### **Ярина Тарасюк**

#### **Символический ландшафт ранних романов Франсуа Мориака**

Рассмотрены доминантные компоненты символического ландшафта ранних романов Ф. Мориака, а именно литература, музыка и природа. Исследовано специфику функционирования этих символических компонентов и их влияние на формирование психологического письма французского романиста.

*Ключевые слова:* полифункциональность, интертекстуальность, автобиографизм, смыслоконструирование, изоморфность.

### **Yaryna Tarasiuk**

#### **Symbolic Landscape of François Mauriac's Early Novels**

The author considers the dominant components of the symbolic landscape in François Mauriac's early novels, i.e. literature, music and nature. In the centre of research are the specifics of functioning of these symbolic components and their influence on formation of the French novelist's psychological writing.

*Key words:* multifunctionality, intertextuality, autobiographism, formation of meanings, isomorphism.

## ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА РАССКАЗОВ МИХАИЛА БУЛГАКОВА «НАЛЕТ» И «В НОЧЬ НА 3-Е ЧИСЛО»

В статье исследуется взаимодействие мифологического и библейского хронотопов на материале «малой» прозы М. Булгакова. Доказывается, что булгаковское художественное время-пространство имеет общую тенденцию к полноте и универсальности, как правило, формируясь переплетением различных типов хронотопных модусов: социально-исторического, онирического, психологического, мифологического, библейского (в частности, inferнального).

*Ключевые слова:* М. Булгаков, художественное время, художественное пространство, мифологический хронотоп, библейский хронотоп.

Образ картины мира как пространства и времени явственнее всего ощущается в художественном мировосприятии. В творческом наследии М. Булгакова, как будет показано далее, время передаётся различными способами: как несомненная физическая реальность, данная в движении и протяженности, воплощенная в природном и «метеорологическом», астрономическом, социально-историческом и психологическом времени. Но «я-наррация» позволяет передавать особенности времени, сознания и памяти человека, когда возможным оказывается нарушение «необратимости» времени. И тогда выясняется, что «временная плоскость на самом деле и не плоскость, а сложное пространство, в котором события перекликаются друг с другом, оцениваются, рождаются и умирают. Внутренняя структура этого пространства оказывает большое психологическое воздействие на читателя, меняет его представление о времени как о плавном, равномерном, одинаковом для всех движении прошлого к будущему, готовит его сознание к неизбежным переменам» [1, с. 121]. Именно с учётом этого, а также памятуя слова В. Вернадского о том, что «только для логического удобства представляем мы отдельно пространство и отдельно время, только так, как наш ум вообще привык поступать при разделении какого-нибудь вопроса» (цит. по: [7, с. 88]), мы будем анализировать художественное пространство и время как самостоятельные составляющие художественного мира произведений М. Булгакова, отмечая и процессы их взаимодействия. Мы разделяем мнение Н. Фаликовой, что «на определённом уровне анализа необходимо отвлечься от взаимосвязи пространства и времени, рассматривая их как самостоятельные категории...» [9, с. 56]. И хотя в «малой» прозе Булгакова (фельетонах и рассказах) художественное пространство и время часто своеобразно соединены, правда, не всегда образуя хронотоп в бахтинском понимании, однако, «чтобы понять художественный мир как целое, необходимо осмыслить его по частям» [4, с. 5].

Проблема пространства в «малой» прозе М. Булгакова 1920-х годов является наименее изученной в литературоведении, поэтому, с нашей точки зрения, представляет большой интерес в отношении становления творческого метода писателя, формирования его художественного мира, где пространст-



венные формы играют необычайно важную роль. Как отмечает Т. Филат, «...форма повествования имеет важное конститутивное значение для семантики и структуры художественного пространства и времени» [10, с. 11], что является особенно важным с учётом функции организации наррации в произведениях Булгакова указанного периода.

В напечатанном в 1923 году (рукопись не сохранилась) рассказе «Налет», имеющем подзаголовок «В волшебном фонаре», развивающем тему гражданской войны на Украине, которую Булгаков наблюдал «изнутри, за кремовыми занавесками», страшную картину захвата железнодорожной станции петлюровцами писатель создаёт при помощи кинематографических приёмов. И подзаголовок мы вполне можем толковать в таком ключе. На это же указывает и Е. Яблоков, замечая, что «мотив кинематографического освещения становится принципиально значимым в рассказе <...>. Свет электрического фонарика действительно играет здесь очень активную роль, <...> вместе с тем, „волшебный фонарь“, „камера обскура“<...> — это и метафорическое обозначение ирреальности, мнимости происходящего, запечатлевшегося в памяти героя в виде „туманных картин“, несмотря на то (а быть может, именно вследствие того), что Абрам был изувечен во время налета и чудом остался в живых» [14, с. 192]. Л. Яновская, говоря об этом рассказе, отмечает его близость снам, называя «Налёт» «рассказом-картиной», «видением» [15, с. 101].

Пространство, в котором совершается жуткое действие, сжимается с размеров железнодорожной станции до размеров светового пятна, оно ограничено конусом света, падающего от одинокого электрического фонаря. Как перед Абрамом, так и перед читателем оно предстаёт заключающим в себя отдельные части тел людей и животных («В конус попадала то винтовка с рукой, то красный хвост с галуном» [2, с. 461]), фрагменты строений («чернела недалеко сторожевая будка, и серой кучей тряпья казались сваленные в груды щиты» [2, с. 459]), и от этого становится еще более страшным, босхянским, наполняет ужасом неизвестности: что там? сколько их? Пространство вне конуса света невидимо, оно слышимо: доносятся веером залпы, слышатся крики петлюровцев, реплики, которыми они обмениваются. Построенная по кинематографическим законам монтажа, мизансцена наполнена вырванными из темноты лучом «волшебного фонаря» фрагментами. Е. Яблоков замечает, что «кинематографическая» тема у раннего Булгакова — это, в сущности, «реализованная» коллизия «света» и «тьмы», ибо «виртуальный» мир состоит именно из этих субстанций; позже тема света и тьмы получит развитие в романе «Мастер и Маргарита» [14, с. 192].

В рассказе нашла развитие пушкинская метафора метели как социально-го катаклизма. Вьюга — стойкий мотив в творчестве М. Булгакова, на что указывает И. Бэлза [3]. Пространство, в котором разворачивается действие, — это пространство вьюги, превращающей мир в хаос, ослепляющей людей, сбивающей их с верного пути и приводящей к гибели: «Разорвало черную кашу метели», «Черным и холодным косо мело» [2, с. 459], «Мушки метели неслись беззлобным роєм» [2, с. 460]. Вьюга вполне укладывается

в святочно-рождественскую парадигму: словно черти из преисподней, налетают на железнодорожную станцию петлюровцы, зверски избивают и расстреливают часовых Щукина, Стрельцова и Абрама. Чудом уцелевший, раненый, изуродованный Абрам, придя в сознание и глядя на высокое чистое небо, усыпанное сияющими звёздами, размышляет «об удивительном чуде» [2, с. 462]. Происходит чудесное второрождение героя, происшедшее вопреки уверениям врача, который «ручался, что часовой ни за что не выживет» [2, с. 465]. В финале рассказа М. Булгаков мельком упоминает рождественскую атрибутику. Ёлка нужна ему «как символ вечности, обновляемости, рождества... Возрождение жизни на пепелище, инстинкт жизни...» [8, с. 127].

И в этом рассказе моделировать пространство Булгакову помогает цвет. Вернее, оппозиция белого и красного. Эта оппозиция вызывает устойчивые ассоциации с событиями, имевшими место в описываемое время, и стойко привязана к номинации участников этих событий: «красные» и «белые». Трудно согласиться с утверждением В. Петрова, считающего, что М. Булгаков «избегает традиционной для двадцатых годов политической трактовки цветов» [6, с. 35], — слишком прозрачна аллюзия на противостояние сил. Об этом же говорит и Е. Яблоков, отмечая, что «в условиях 1920-х годов коллизия белого и красного цветов не могла существовать вне политических коннотаций» [13, с. 16]. Вообще, с нашей точки зрения, контрастное сочетание красного и белого, чёрного и белого, чёрного и красного не только окрашивает трагедию и драматизм положения отдельных персонажей произведений автора, но и передаёт трагизм противоречивого времени. Белый глубокий снег, конус света, который вырывает из темноты «то красный хвост с галуном и кистью на папаче, то брэнчащий зажёванный, в беловатой пенке мундштук», «высокий белый станционный огонь», вьюга, жемчужные столбы, «жидко-молочный коварный ответ». И — кровь. Все пространство рассказа буквально наполняется кровью и леденящими душу подробностями расправы над часовыми. Стрельцов «с лицом, залепленным красной маской, — его били долго и тяжело за дерзость, размоловив всю голову», харкающий кровью, глядящий зрячим багровым глазом, и Абрам с разодранным ртом, придающим ему смеющийся вид. Тоже жертвы, мученики, невинно убиенные... И здесь же Булгаков вновь упоминает золотой цвет, который так любили художники Возрождения, рисуя святых и великомучеников: «...золотистая солома мирно глядела из правого разорванного носа (валенка — А. Л.)» [2, с. 461].

Пространство дома, как спасительная гавань, возникает в памяти смертельно напуганного Абрама, вспоминающего «огонь в черной печечке, недописанную акварель на стене — зимний день, дом, чай и тепло» [2, с. 459]. Родной дом ассоциируется с уютом, теплом, миром искусства, общечеловеческими ценностями.

Реальные события, происшедшие с Абрамом, чудовищным образом трансформируются в его больном, галлюцинирующем сознании, когда он, раненый, находящийся при смерти, будет бредить в горячке, лёжа в убогой сторожке, где приютила его сторожиха. Онироидное пространство будет наполняться огнём,

выжигающим всё: «ему казалось, что огонь живёт в его голове, и этому огню Абрам рассказывал про винт метели, про дробящую боль в скулах и мозгу, про Стрельцова, занесённого снегом. Абрам хотел Стрельцова вынуть из сугроба и вытащить на печь, но тот был тяжёлый и трудный, как вбитый в землю кол. Абрам хотел губительный огонь в мозгу вынуть и выбросить, но огонь упорно сидел и выжигал всё, что было внутри горевшей головы» [2, с. 463–464].

Читатель ещё раз возвращается к этим же событиям, слушая рабфаковца Абрама. Теперь рассказ получает неожиданно inferнальное звучание. Да и само пространство, в котором происходит разговор рабфаковцев, сродни inferнальному: «Устье печки изрыгало уродливых огненных чертей, жар выплывал и танцевал на засохшей ёлочной гирлянде» [2, с. 464]. Абрам словно переносится сам и переносит своих слушателей в ад, который ему пришлось пройти: «Абрам левую руку держал в кармане куртки, а правой указывал в печь на огонь, как будто бы там огонь и рисовал ему эту картину» [2, с. 465]. Пространство, населенное то ли людьми, то ли призраками, то ли демонами зла.

Inferнальность можно усмотреть и в том, что события, о которых поведал Абрам, разворачивались в свете электрического фонаря, а электрический свет в творчестве Булгакова, по замечанию Яблокова, как правило, имеет негативную коннотацию [14, с. 190]. Не потому ли, что имя князя тьмы — Люцифер — переводится как «несущий свет»? Яркий, безжизненный, режущий глаза электрический свет ассоциируется со злом, смертью, в то время как живой огонь — священен. «Постоянное в булгаковской прозе внимание к источникам света <...> не только важное свойство поэтики, но и — точки совмещения повествовательного и драматургического мышления Булгакова» [12, с. 618]. При помощи света пространство словно разделяется на три мира: чуждый, враждебный, жестокий, несущий боль и смерть освещён мёртвым, синеватым светом электрического фонаря: «...вспыхнул Стрельцов бледно-голубым и растерзанным в конусе электрического фонарика, и ещё совершенно явственно обозначился третий часовой Щукин, лежавший свернувшись в сугробе» [2, с. 460]. В этой связи уместным будет привести здесь замечание М. Чудаковой о том, что «становится очевидной жёсткая связь — электрический *фонарь*, освещающий окровавленную *жертву*, — и всегда противостоящий ему в булгаковском художественном мире живой огонь» [12, с. 615–616]. Угасающее сознание замордованного Абрама отмечает источники света, разделяющие мир на части: «Светились два огня — белый на станции, холодный и высокий, и низенький, похороненный в снегу, на той стороне, за полотном» [2, с. 461], вселяющий своим неизменным желтоватым свечением надежду на тепло и спасение. Утихомирившаяся метель дает возможность избитому, полуживому Абраму доползти до сторожки, над которой он видит ночь, усеянную звездами: «Крестами, кустами, квадратами звезды сидели над погребённой землёй и в самой высшей точке, и далеко за молчащими лесами, на горизонте. Холод, мороз и радужный венец на склоне неба, у луны» [2, с. 463]. Свет небесных светил, к которым обращает свой взор Абрам, ища спасения, находит родственный отсвет в его душе. Для красноар-

мейца Абрама звезда — не только небесное светило, звезда — это символ борьбы, во имя которой он терпит истязания, приносит себя в жертву.

Подобная структура мира положена писателем в основу пространственной организации текста ещё в наброске к роману «Алый мах» (так и не завершённом), известному под названием «В ночь на 3-е число» (рукопись не сохранилась, опубликован в 1922 году). В этом небольшом отрывке, несомненно, созданном по следам пережитых самим Булгаковым событий, писатель прибегает к уже знакомой нам модели пространственного построения. Мир словно разделён на три части: свой, близкий, понятный, со всеми до мелочей знакомыми и такими греющими душу вещами, — мир, освещённый живым, тёплым светом («жёлтые приветливые огоньки в приплюснутых домишках» [2, с. 512]) и наполненный музыкой. Ему противопоставлен страшный мир «чужих» — мир, где совершается насилие над личностью, где соседствуют боль, ужас и смерть, которые освещает «шипящий белый фонарь» [2, с. 520]. А над всем этим «шабашем» — «звёздные родные украинские ночи», «мир и благодный покой» [2, с. 514], «бархатная божественная ночь в алмазных брызгах» [2, с. 512]. И кажется, что эти миры никогда не пересекутся, никогда не будут взаимодействовать. Однако звёзды — не только безучастные холодные светила, не только наблюдатели преступлений, творящихся в мире, к которым безнадежно обращается доктор Бакалейников. Они реагируют на происходящее: «И в ту же минуту, когда чёрный лежащий испустил дух, увидел доктор в небе чудо. Звезда Венера над Слободкой вдруг разорвалась в застывшей выси огненной змеёй, брызнула огнём и оглушительно ударила» [2, с. 521]. Библейское пространство органично входит в ткань повествования, являя в небесах чудо, знак, что ничто на земле не останется незамеченным.

Цвет по-прежнему играет важную роль в построении пространственной модели. И в этом рассказе мы видим оппозицию белого / чёрного. Чёрный цвет символизирует любой гибельный конец. «Первобытный человек с чёрным цветом отождествлял распад, мрак, смерть, а следовательно, зло» [5, с. 173]. Чёрный означал прежде всего смерть, а в абсолютном варианте — гибель мира. В отрывке «В ночь на 3-е число» доктор Бакалейников становится свидетелем гибели прежнего мира, всего того, чем он жил и что было для него ценным. И олицетворением силы, несущей эту гибель, становится синяя дивизия петлюровцев, переодетая в чёрные больничные халаты (оксюморон «чёрный батальон синей дивизии», с нашей точки зрения, в данном случае призван подчеркнуть всю аномальность происходящего), заполняющая собой все пространство.

«Чёрный действительно вызывает эмоции подавленности, утраты. Чёрный носил каждый, кто был погружён в „чёрную“ меланхолию, кто скорбел, кто жаждал смерти» [11, с. 103]. Не потому ли Маргарита одета в чёрное пальто в день встречи с Мастером, что она полна решимости отравиться, так как жизнь её пуста, а в «Необыкновенных приключениях доктора» мы читаем: «Чем черней, тем страшней и тоскливей на душе» [2, с. 436]?!

Но у чёрного цвета есть и позитивные смыслы: «Постоянство и Покой, пожалуй, единственные положительные значения чёрного цвета» [11, с. 103]. «Ночь — это покой и отдых, чёрная точка — нирвана» [5, с. 172]. И тогда

становится понятным, почему долгожданный покой Мастеру приносит тот, кто сам есть порождение тьмы и черноты — Воланд.

Значительна роль эмоционально-интенсивного по содержанию хронотопа моста в пространственно-временной организации отрывка. Он воплощает в себе как мотив разъединения мира на части (Слободка, из которой должны появиться большевики, и чуждый Бакалейникову мир сечевиков, петлюровцев, «чёрного батальона синей дивизии»), так и выход из плена («Осталась позади навеки Слободка с жёлтыми огнями и ослепительной цепью белых огней освещённый мост. И город прекрасный, город счастливый выплывал навстречу на горах» [2, с. 521]), а также обнаруживает в герое способность к активному действию (потрясённый картиной избиения еврея, Бакалейников вступает за несчастного). Мост, являющийся одновременно разъединяющим и объединяющим началом, резкой чертой проходит по жизни Бакалейникова, разделяя её на «до» и «после». Никогда Михаил уже не станет таким, каким был перед своим вступлением на мост. Изуверство, свидетелем которого он стал, изменило сознание и мировосприятие героя. Исковерканная, искажённая реальность, в которой всё стало с ног на голову, являет в тихом, уютном, знакомом мирке дома страшную картину: «искажённое изображение в блестящей грани» [2, с. 522] самовара поседевшей головы доктора Бакалейникова. Чувство раскаяния, вины за несовершенное лично преступление приводит героя к нервному срыву, от которого один шаг до *historia morbi* героя рассказа «Красная корона».

В отрывке «В ночь на 3-е число» Булгаков не прибегает к автодиегетической наррации, однако знание фактов биографии писателя даёт возможность сделать заключение, что повествование именно автодиегетично: мы видим пространство глазами не столько вымышленного доктора Михаила Бакалейникова, сколько глазами реального доктора Михаила Булгакова, мобилизованного «синежупанниками».

Вообще, анализ указанных произведений писателя позволяет, соглашаясь с замечанием М. Чудаковой о том, что отрывок «В ночь на 3-е число» с очевидностью показывает, что к 1922 году сложились не только черты булгаковского центрального героя, но и основные мотивы, устойчивые сюжетные ходы и ситуации» [12, с. 614], отметить, что к этому времени сложилась в основном и модель пространственного построения его произведений, стали устойчивыми черты поэтики художественного пространства / времени.

Мотиву дома соответствует в творчестве М. Булгакова хронотоп дома, который реализуется в различных фабульных схемах. Уже в ранних произведениях писателя чётко обозначено пространство дома как пространство спасительное, родное, к которому стремится герой, чтоб обрести утерянную гармонию, покой и душевные силы. Однако разрушительные силы ополумевшего, вставшего на дыбы мира вторгаются и в святая святых — вечный уют и покой родного дома, выворачивая его наизнанку. И это вторжение неизбежно приводит к разрушению не только извечных ценностей, но и самого дома. Поэтому так распространён в поэтике Булгакова мотив гибели дома — от пожара, наводнения и т. п.

Художественное пространство — это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Однако оно не является пассивным вместили-

щем героев и сюжетов, а напрямую соотносится с общей моделью мира и человека, конструируемой писателем в том или ином художественном произведении.

Для моделирования художественного пространства произведений в рамках малых прозаических жанров М. Булгаков активно использует:

— *цвето-световую символику*, выступающую в мире булгаковского художественного пространства особым, дополнительным языком, наиболее адекватно воссоздающим пространство социально-исторического «маскарада», в который революция и гражданская война превратили жизнь человека;

— *гротеск*, выполняющий важную роль прежде всего как средство художественного обобщения и типизации явлений действительности;

— *устойчивые мотивы (бега, безумия, дома и др.)*, позволяющие писателю, выйдя за пределы *ratio*, подняться над повседневностью к пониманию смысла жизни и её вечных нравственно-этических ценностей.

По-разному интегрируясь в разных произведениях малой жанровой формы, булгаковское художественное пространство имеет общую тенденцию к синтетической полноте и универсальности, включая в себя *реальное, онирическое, психологическое и inferнальное* пространства. Кроме того, в структуре художественного пространства «малой» прозы Булгакова, как правило, отчётливо просматривается оппозиция верх / низ, что также является одной из отличительных особенностей булгаковского топоса, константным элементом формирования его неповторимой индивидуально-авторской поэтики. Позже всё это будет использовано в произведениях крупной жанровой формы — романах «Белая гвардия», «Записки покойника» и «Мастер и Маргарита».

Проблема художественного времени в «малой» прозе писателя может быть представлена как движение от далёкого прошлого через события недавних лет и настоящего к будущему. Настоящее не может быть понятным без осмысления вчерашнего дня (революции и гражданской войны), которые становятся своеобразной точкой отсчёта не только для настоящего, но и для будущего развития страны, всего дальнейшего хода истории. Вневременное истолкование конфликтов жизни, в известной степени восходящее к модернистской концепции действительности, отчасти свойственно и Булгакову. Противостояние злого и доброго начал представляется ему извечным, но в неуклонном движении исторического процесса эти вневременные этические категории приобретают конкретно-историческое содержание и определяют основную, реалистическую, доминанту художественного метода писателя.

### Литература

1. Анисимов А. В. Информатика. Творчество. Рекурсия / А. В. Анисимов. — К. : Наукова думка, 1988. — 224 с.
2. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. — Т. 1 / М. А. Булгаков. — М. : Худож. лит., 1989. — 623 с.
3. Бэлза И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. А. Булгакова) / Игорь Бэлза // Контекст'1980. — М. : Наука, 1981. — С. 191–243.

4. Гей Н. К. Проза Пушкина: поэтика повествования / Николай Гей. — М. : Наука, 1989. — 272 с.
5. Гоникман Э. И. Одежда и камни, которые лечат / Э. И. Гоникман. — М. : Изд. Дом МСП, Центр нар. медицины «Сантана», 1997. — 360 с.
6. Петров В. Б. Аксиология Михаила Булгакова / Василий Петров. — Магнитогорск : МаГУ, 2000. — 246 с.
7. Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М. А. Сапаров // Ритм, пространство и время художественного произведения. — Л. : Наука, 1974. — С. 85–103.
8. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / Анатолий Смелянский. — М. : Искусство, 1989. — 432 с.
9. Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики / Н. Э. Фаликова // Проблемы исторической поэтики. — Вып. 2 : Художественные и научные категории : сб. науч. тр. — Петрозаводск : Петрозаводский гос. ун-т, 1992. — С. 45–57.
10. Филат Т. В. Поэтика пространства и времени в русской повести конца 1880-х — начала 90-х годов / Т. В. Филат. — Днепропетровск : Арт-Пресс, 2002. — 418 с.
11. Чернова А. Д. «...Все краски мира, кроме жёлтой»: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира / Алла Чернова. — М. : Искусство, 1987. — 220 с.
12. Чудакова М. О. Рассказы : комментарии / Мариэтта Чудакова // Булгаков М. А. Собр. соч. : в 5 т. — Т. 1. — М. : Худож. лит., 1989. — С. 591–598.
13. Яблоков Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача») / Евгений Яблоков. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. — 103 с.
14. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова / Евгений Яблоков. — М. : Языки славянской культуры, 2001. — 424 с.
15. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова / Лидия Яновская. — М. : Сов. писатель, 1983. — 318 с.

**Алла Лаврова**

**Особливості хронотопу оповідань Михайла Булгакова  
«Наліт» та «У ніч на 3-тє число»**

Досліджено взаємодію міфологічного та біблійного хронотопів на матеріалі «малої» прози М. Булгакова. Доведено, що булгаковський художній часопростір має загальну тенденцію до синтетичної повноти й універсальності зазвичай формуючись переплетенням різних типів хронотопних модусів: соціально-історичного, оніричного, психологічного, міфологічного, біблійного (зокрема, інфернального).

*Ключові слова:* М. Булгаков, художній час, художній простір, міфологічний хронотоп, біблійний хронотоп.

**Alla Lavrova**

**Peculiarities of Chronotope in M. Bulgakov's Short Stories  
«Air Raid» and «The Night Before the Third Day»**

The author investigates interaction between mythological and biblical chronotopes on the material of M. Bulgakov's «small» prose. It is proved that Bulgakov's fictional time has general tendency for synthetic completeness and universality as it is being generally formed by means of interweaving various types of chronotope modes: social, historical, oniric, psychological, mythological, biblical (namely, infernal).

*Key words:* M. Bulgakov, fictional time, fictional space, mythological chronotope, bible chronotop.

## ВПЛИВ МІСТИЧНОЇ РЕЛІГІЙНОЇ ТРАДИЦІЇ НА ЧАСОПРОСТІР РОМАНУ СЬЮЗЕН ХІЛЛ «НАПРОВЕСНІ»

Проаналізовано роман С. Хілл крізь християнську міфологему (смерть — воскресіння, Страсна п'ятниця — Великдень), яка є ключовою для проблематики твору і його композиційної моделі. З'ясовано, як містичне виявляє свою присутність в романі через біблійні сюжети, образи, цитати, сакральний час і сакральний простір.

Ключові слова: Сюзен Хілл, «Напровесні», психологічний роман, міфологема, смерть, Воскресіння, сакральний час, циклічний час.

У центрі проблематики роману С. Хілл «Напровесні» (1973 р.) — пізнання істини людиною через смерть, через ставлення до смерті. Що таке смерть, як її розуміє людина, як переживає смерть близьких чи далеких людей (як трагедію, як щось жахливе, з почуттям страху чи ні), як сприймає ритуали, пов'язані з цією подією тощо. Спектр цих проблем розглядається у романі через призму конкретних ситуацій, у яких опиняються персонажі, їхніх думок, почуттів і переживань. Роман «Напровесні» реалістичний і, як зізнається авторка, автобіографічний у тому сенсі, що сама вона пережила таку саму ситуацію, у якій опинилася Рут, головна героїня роману, молода жінка, що несподівано втратила коханого чоловіка (так само, як і Рут, С. Хілл пережила втрату коханого чоловіка, якого забрала несподівана смерть). І хоча персонажі і ситуації, зображені у романі є, значною мірою, плодом авторської уяви, але психологічний, емоційний стан Рут, її думки — це правдиве, тобто таке, що відчула, передумала і пережила сама письменниця. А те, як переживала, що думала у зв'язку з такою подією С. Хілл є відображенням її власного світогляду, який сформувався, як видно з роману, не без впливу містичної релігійної традиції. Біблійні образи, мотиви, цитати з Біблії, побудова композиції роману на відповідності сакрального, циклічного і сюжетного часів — усе це імпліцитні засоби, які виявляють наявність християнської парадигми у світогляді письменниці.

Християнська парадигма наявна і в інших романах С. Хілл, проте найбільш явно вона виражена у романі «Напровесні», наскрізною ідеєю якого є ідея минулості страждання, послідовності змін смерті й оновлення, відродження, змін пір року, що належить до універсальних законів буття, гармонії. Це основна ідея християнства, яка у релігійній традиції реалізується через одне з найбільших свят церковного року — Великдень.

Основна проблема роману подається через християнську міфологему про безсмертя людської душі, оновлення-воскресіння через смерть, вищу божественну закономірність, якій підпорядковане життя людини і природи. Проблема ця присутня в романі на трьох рівнях: 1) містично-релігійному (міфологічному) і реалізується через сакральний час. Сакральний час подається у романі через церковний рік, ключовими моментами якого є Страсна п'ятниця — Великдень, що символізує Смерть — Воскресіння; 2) природно-закономірному — через



циклічний час (зміну пір року, відродження, оновлення природи навесні після зимового згасання і занепаду); 3) одинично-конкретному — через сюжетний час. Ключова подія — смерть Бена Брайса — сталася в останній день лютого, а його дружині Рут знадобився цілий рік, щоб подолати стан депресії, розпачу і бути готовою до відродження духовних і моральних сил для нормального життя. Дія роману закінчується наступної зими (до речі, у християнській традиції жалоба за найближчими людьми триває рік).

Накладання, зв'язування сакрального, циклічного і сюжетного часів у романі творить композиційну єдність і працює на розкриття основної проблеми твору, так само як і назва роману «Напровесні», що натякає на незмінні закони природи (річний цикл — хід по колу: весна — літо — осінь — зима, що паралельно мислиться як відродження — розвиток — дозрівання — вмирання. У назві мовою оригіналу фігурує слово «рік» — «In the Springtime of the Year»).

Ідея замкнутого циклу, модель кола, характерною ознакою якої є повторюваність, базується на основному міфологічному принципі, за яким «початок у кінці» [1, с. 255]. До того ж роман має «антиципачну композицію» (термін Ф. Вшетічки [4]), тобто має особливе обрамлення, яке на своєму рівні підкреслює повернення до вихідної точки і паралельно пояснює основну ідею роману. Обрамлення це подане через образ віслюка Валаама, який після страждань і терпіння отримав щасливе, спокійне життя, подібно до Рут. На початку роману дізнаємося, що віслюка купив Бен (чоловік Рут), побачивши того при дорозі, прив'язаного до дерева з виразками і великим хомутом на шії. Віслюк довго не міг побороти страх, не довіряв людям, і лише довгі тижні терпіння і ласки, протягом яких Рут спускалася стежкою на луку, лагідно говорила до віслюка і навіть легенько торкалася вкритої струпами шії, змінили його. Тепер віслюкові жилося добре у сім'ї молодих Брайсів. Цей випереджаючий, сигнальний мотив у кінці роману звучить завершальним акордом: «У світлі місяця, що плив у небі, *нерухомо, мов вирізьблений із граніту*, стояв віслюк Валаам» [2, с. 313]. Прикметно, що ім'я Валаам — запозичення з Біблії і є своєрідною алюзією на присутність містичного у житті людини. Ця антиципачна композиція є важливою, бо на композиційному рівні підтримує основну ідею про певну незмінну закономірність буття, про те, що початок — у кінці, і про те, що будь-яке страждання минує і змінюється своєю протилежністю (щастям, спокоєм тощо).

З'явившись на початку роману як сигнальний, далі цей мотив уже звучить розлого в основній сюжетній лінії. Рут, двадцятидворічна жінка, перебуває у стані глибокої депресії, викликаної смертю чоловіка. Нетривке відчуття щастя перервалося горем, яке загнало Рут Брайс у глухий кут самотності, заставило замкнутися в собі. Зображується повільний процес «видужування», зміцнення життєвих позицій. Рут поступово позбувається страждань і повертається до нормального життя, тобто з Рут відбувається те, що уже сталося з віслюком Валаамом і про що розказано на початку роману.

Розвиток основного мотиву в сюжетній лінії має варіаційний характер. Однією з варіацій є епізод з Євангелія, що з'являється у тексті роману двічі. Перший раз Рут почула ці слова під час похорону у церкві: «Побачив я небо

нове і землю нову; бо перше небо і перша земля минули, і моря вже немає. І побачив я місто святе, Єрусалим новий, що сходить з неба від Бога, приготовлений, мов наречена, прикрашена для мужа свого. Почув я від престолу голос великий, що говорив: «От житло бога з людьми, і він житиме з ними, вони ж народом його будуть, і сам бог буде з ними, і *випре кожну сльозу з очей їхніх; і смерті не буде більше, ні скорботи, ні плачу, ні болю не буде більше, бо вже попереднє минуло...*» [2, с. 217]. Пов'язані ці слова були з почуттям гармонії, що охопило її, з тим самим станом гармонії, який могла бачити і відчувати Рут в день перед смертю Бена, і яке допомогло їй збагнути сутність життя. «Раптовий виплеск світової гармонії, який вона спостерігала вранці, мусив мати кінець — і він завершився о четвертій годині смертю Бена. Рут завжди про це пам'ятатиме, хоч би що сталося, і мабуть, тільки це й допоможе їй вижити» [2, с. 199]. Раптовий виплеск світової гармонії — натяк на стосунки Рут і Бена, також недовготривалі (у масштабі вічності — це мить). Після щастя прийшло горе і страждання, але слова з Біблії дають надію. Другий раз слова з Євангелія («...і *випре кожному сльозу з очей їхніх...*») з'являються в тексті знов у поєднанні зі станом спокою і гармонії у кризовий період життя героїні. Таке дублювання відображає не тільки поступове примирення зі смертю, але й підтверджує і підсилює інтуїтивно віднайдений Рут великий закон збереження енергії, вічний закон послідовності і гармонії, суть якого полягає у постійних змінах, бо як не може бути Великодня без Страсної п'ятниці, так само не може бути життя без страждань.

Бачимо, що таку дивовижну здатність змінити психологічний стан людини, відкрити їй інтуїтивне розуміння дуже важливих для неї речей мають слова з Євангелія (сакрального тексту), до того ж почуті у церкві чи під час похорону (у сакральному просторі і під час сакрального дійства). Містика тут присутня як «переживання чуда», як сакральний внутрішній досвід.

Іншою варіацією основного мотиву є епізод роману, що також позначений присутністю містичної релігійної традиції. Це спогад Рут про розмову з Беном у Страсну п'ятницю: «А десь між дванадцятою і третьою небо почорніло і знялася буря. Зашуміли дерева в садку, шквал ударив по вікнах.

— Послухай, що робиться!

Бен підвів очі від книжки.

— Кажуть, ніби всі пташки замовкли на ці три години. Усе стихло, крім вітру. (*Час смерті Христа — прим М. К.*)

— А о третій сонце вигляне знову?

— Думаю, що сьогодні навіть раніше. Дивись!

І він показав на хмари, що їх вітер шматував, мов старе ганчір'я, кризь яке то там, то там уже проглядали сині смужки. На траві лежав град, та він швидко розтане» [2, с. 262–263]

Час смерті Христа пов'язаний зі зміною в природі: після страждань приходить звільнення і воскресіння, після бурі настає просвітлення і пташки починають співати знову. Не випадково у романі Рут згадує про це у переддень Великодня рівно через рік. Тут знову маємо стягнення сакрального, цикліч-

ного і сюжетного часів, так би мовити, у одній точці. Модель кола, спіралі — це хронотопна модель роману «Напровесні». Повернення до тої самої точки, але уже на іншому рівні, маємо у кінці роману — через рік бачимо Рут, яка змогла подолати депресію і багато що зрозуміла. «Рут пройшла садом і спинилася між яблунями, на тому самому місці, де була того полудня, коли відчула, що Бен помер. Стояла і вдихала морозне нічне повітря... Вона зовсім самотня. І все ж таки не самотня. Вона та сама Рут Брайс. І все ж таки не та сама.... Тепер зима. Але настане й весна» [2, с. 312–313].

Хоча роман «Напровесні» про смерть, проте це роман не жахливий, а такий, що допомагає подолати страх перед смертю, бо смерть — не кінець всього. Смерть мислиться у творі як: 1) незмінна умова буття: «— Хочу, щоб настав Великдень». «— Але ж спершу має бути Страсна п'ятниця» [2, с. 263]; 2) певна критична точка переходу, бо «народження, смерть, воскресіння — з одного тунелю людина переходить в інший, потім ще в інший» [2, с. 271]; 3) явище містичне, сакральне, споріднене з чудом, тому переживання чиєїсь смерті може стати для людини одкровенням, осяянням, новим досвідом, дуже цінним у житті і ця містична грань смерті подається у романі через сновидіння, сні наяву, осяяння, одкровення, через сакральний час і сакральний простір.

### Література

1. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Дж. Кемпбел ; перекл. О. Мокровольського. — К. : ВД «Альтернативи», 1999. — 392 с.
2. Хілл С. Я в замку король. Напровесні.: Романи / С. Хілл ; перекл. з англ. Є. Крижевич, О. Тараненко. — К. : Дніпро, 1985. — 324 с.
3. Hill S. In the Springtime of the Year / Susan Hill. — London, 1989. — 176 p.
4. Všeticka F. Kompoziciāna. O kompoziciānej v'ystavb'e prozaičnego diela. Ediciā Studia literariā / F. Všeticka — Trnava, 1983. — 185 s.

### Мария Коляно

#### Влияние мистической религиозной традиции на время-пространство романа Сюзен Хилл «В весеннее время года»

Проанализирован роман С. Хилл с точки зрения христианской мифологемы (смерть — воскресение, Страстная пятница — Пасха), которая является ключевой для проблематики произведения и его композиционной модели. Мистическое выявляется через библейские сюжеты, образы, цитаты, сакральное время и сакральное пространство.

*Ключевые слова:* Сюзен Хилл, «В весеннее время года», психологический роман, мифологема, смерть, воскресение, сакральное время, циклическое время.

### Mariya Koliāno

#### The Influence of the Mystic Spiritual Tradition on the Novel «In the Spring Time of the Year» by Susan Hill

Susan Hill's novel is analyzed through the prism of the Christian mythologeme (death — resurrection, Good Friday — Easter), that is key to the composition model and problems of the novel. In the novel mystical prevails in the Bible stories, images, quotes, sacred time and space.

*Key words:* Susan Hill, «In the spring time of the year», psychological novel, mythologeme, death, resurrection, sacred time and space.

### ПОВЕРНЕННЯ «ДЕВ'ЯТОГО КРАЮ»: ПРОСТОРОВИЙ ОБРАЗ СЛОВЕНІЇ ПЕТЕРА ГАНДКЕ

Оповідь просторів — характерна особливість творчості Петера Гандке. Важливим для письменника є рух у просторі: тільки в дорозі можливе інтенсивне спостереження. На прикладі творчості Гандке постає питання щодо процесу трансформації просторових відображень, які зумовлюють топографічну поетологію письменника. Саме вони уможливають витворення в текстах Гандке моделей культурно-історичних просторів і пояснюють специфіку його рефлексії простору південнослов'янської культури. Як приклад аналізується роман Гандке «Вороття» (1986). Головне в цьому тексті те, що метафізичний образ Словенії, створений письменником, перебуває в полі літератури, де роль упорядкування спогадів про просторово сприйняте — побачене та збережене в душі — перебирає на себе письмо. Тільки в результаті упорядкування, визначення місця хаотичних переживань, спогади стають «усвідомленими, названими, озвученими й актуальними».

*Ключові слова:* простір, література, культура, Словенія, Петер Гандке.

Для зрілого періоду творчості Петера Гандке, одного з найвідоміших авторів німецькомовної літератури нашого часу, характерна «оповідь просторів». Як зауважує Ганс Гьоллер, суть її полягає в особливостях «геополітики письма» письменника, яку він розуміє як єдину можливість протистояння «стратегічній територизації» [12, с. 127]. Найважливішим для письменника є рух у просторі, тільки шлях уможливує для нього якомога інтенсивне спостереження. Місця й ландшафти, які зображає Гандке, завжди «віднайдені», а не «винайдені». При читанні його текстів складається враження, ніби автор занотовує сприйняття світу, який перед ним лежить, без конкретного наміру, мовби фіксуючи відображення предметів у просторі за допомогою кінокамери. Ці відображення витворюють матеріал його творів, які оточує аура, пройнята особливою силою, яку випромінює письмо Петера Гандке. У цьому контексті постає питання про те, як у творчості письменника відбуваються процеси трансформації просторових відображень, які лежать в основі його топографічної поетології, як вони призводять до появи моделей культурно-історичних просторів у його текстах і, як результат цього, допомагають зрозуміти особливість його рефлексії південнослов'янського культурного простору.

Особливо яскраво зазначені моменти виявилися в романі П. Гандке «Вороття» («Die Wiederholung»), опублікованому 1986-го року, — твору, який став, за висловом М. Людке, «підсумком його попередньої творчості» [10]<sup>1</sup>. Після появи цього роману критики захоплено писали про автора як про того, хто «повертає світ», як про «володаря неосяжного, безмежного царства письма, як промовця

---

<sup>1</sup> Анотація на обкладинці видання.

проти смерті» [10, с. 2]<sup>1</sup>. Світ, витворений словами, став у творі Гандке цілістю, у якій оповідач міг віднайти своє власне місце й мету своєї творчості.

Перш, ніж перейти до мікроаналізу тексту роману, треба зауважити, що твір Гандке з'явився за п'ять років до початку війни в Югославії і стосувався Словенії, яка мала безпосередній стосунок до біографії письменника з огляду на походження матері з каринтійських словенців. Географія прикордоння між австрійською Каринтією та Словенією, а також мова цього краю мають для роману «Вороття» засадниче значення. І це стається не тільки тому, що фікційний текст без зусиль прочитується як непряма автобіографія автора, а також тому, що Петер Гандке належить до письменників, «топографічна орієнтація» яких скерована на традицію австрійського культурного ландшафту, який постав в умовах культурної гетерогенності Австро-Угорщини. Тут можна вказати на роль периферії Дунайської монархії, а надто теми Словенії у творчості Йозефа Рота, насамперед у його романах «Марш Радецького», «Склеп капуцинів» та «Фальшива вага». Цю орієнтацію зберегли також австрійські письменники другої половини ХХ сторіччя: їхня ментальність, не зважаючи на те, що в часі поміж розпадом Дунайської монархії та періодом після Другої світової війни змінилося кілька поколінь, зберегла колективну пам'ять саме цієї культурної традиції. Особливо яскравим свідченням її тяглості є творчість Інгеборг Бахман, походження та юність якої, як і у Петера Гандке, були найтісніше пов'язані з хронотопом Каринтії. Особливу увагу варто звернути тут на роман письменниці «М'яліна» та її останнє оповідання «Три дороги до озера». Для Гандке, якого Бахман високо цінувала [4, с. 126], Словенія, її історія та культура стають у вісімдесятих роках центральною темою творчості. При цьому письменник зберігає, як наголошує Ганс Гьоллер, «щонайбільшу дистанцію до відомого габсбурзького міфу австрійської літератури» і пише про словенців як «про один зі „знедолених народів” Габсбурзької монархії» [12, с. 97].

Роман «Вороття» написаний у традиції роману становлення («Bildungsroman»). Звернення Гандке до словенської культури — головна тема подорожі молодого протагоніста роману Філіпа Кобалю, альтер-его письменника, який, у ролі Я-оповідача, виступає як наративна інстанція тексту. Він вирушає в дорогу в пошуках свого старшого брата, який пропав безвісті у Словенії, причім його подорож окреслює герменевтичне коло: від ландшафту рідного села Рінкенберг у Каринтії через урбаністичний Філлах Філіп потрапляє на кордон між Австрією та Словенією, де ночує в залізничному тунелі, який виконує «материнську функцію», і після прокинення крізь нього, мовби знову народившись на світ, ступає на землю нової країни — Югославії. Звідси розпочинається його подорож у минуле — до місця походження Кобалів, які в історії Словенії належали до легендарного роду, далі — до Карфрайту, відомого запеклими боями в часи Першої світової війни. Після цього подорож веде до словенського Карсту — безлісного вапняного плато на сході Трі-

---

<sup>1</sup> Текст резюме до видання, цитата з газети «Бадіше цайтунг».

єстської затоки. Пішки Філіп доходить до Марібору, міста, в якому його брат вивчав плідівництво. Тут він здобуває досвід іншої мови, а саме — словенської, після чого проймається новою довірою до слів та мови загалом і, духовно збагачений, повертається до Каринтії.

Підчас подорожі Філіп відмовляється від благ цивілізації — він мандрує пішки й пізнає ландшафт крок за кроком. Такий спосіб пересування визначає конституцію тексту і, відповідно, відтворюється реципієнтом у процесі читання. Александр Гюнольд окреслює цей спосіб так: «<...> педестричне<sup>1</sup> дослідження місцевості в Гандке — це метод намацування, при якому образ ландшафту набуває просторового профілю — властивого тактильному чуттю та відчитуванню» [11, с. 329]. Такий спосіб письма вказує на феноменологічний спосіб мислення як «особливу форму філософування, метою якого є представлення сутності людської екзистенції та пізнання, виходячи із власного досвіду людини» [14, с. 105]. Поряд зі сприйняттям та тілесністю велику роль відіграє тут саме просторовість, коли простір розуміється не тільки в сенсі фізики, а також і як «простір сприйняття» («Erlebensraum»). При сприйнятті цього простору людиною вирішальними стають рух у просторі та пункт орієнтації. У цьому контексті феноменолог Курт Левін, виходячи з топологічної перспективи бачення, говорить про «простір проживання» («gelebter Raum») як про «годологічний простір»<sup>2</sup>. Його визначення «простір дороги» («Wegeraum») охоплює усі зміни місця перебування особи впродовж деякого відрізка часу «<...>» [14, с. 126]. Як вважає Жан-Поль Сартр, саме цей підхід надається для осмислення «реального простору світу», оскільки за його допомогою можна описати поєднання суб'єктивного та об'єктивного розуміння простору [16, с. 547]. Важливим тут є місце перебування Я-оповідача, тобто наративної інстанції, яка сприймає, її «нульова точка орієнтації». У сенсі «Коперникового перевороту» [13, с. 153] Едмунда Гуссерля, «земний ґрунт як конститутивний діл (Unten) феноменологічної структури сприйняття й переживання простору» стає центром, який «віртуально носить зі собою кожне тіло» [14, с. 111]. Отож «простір орієнтації», на його думку, даний тільки завдяки засадничій «осілості» («Bodenständigkeit») [14, с. 111]; саме вона зумовлює специфічну «просторову тілесність» («Raumkörperlichkeit») [14, с. 111].

«Тілесний» спосіб сприйняття простору представлений в романі Гандке вже в той момент, коли Філіп ступає на територію першого словенського міста Єсеніце на початку першої частини роману, названої «Сліпе вікно», і стає симптоматичним для всього тексту. Підчас руху у власному «просторі дороги» протагоніст зупиняється й набуває в такий спосіб власної «просторової тілесності». Зі своєї нульової точки орієнтації він споглядає ландшафт міста, проте сприйняття ним простору не зредуковане тільки до оптичної компоненти; воно охоплює цей ландшафт — за феноменологічними засадами — *інтен-*

---

<sup>1</sup> Педестричний — від латинського слова *pes, pedis* — нога.

<sup>2</sup> Визначення «гомологічний» походить від старогрецького слова *hodos* — дорога, шлях.

*ційно і сприймає* його як предмети, які в ньому розміщені: «Я довго стояв перед вокзалом, неподалік, за спиною — гірський хребет Караванкен, який у своєму попередньому житті я завжди бачив здалеку. Місто розпочинається відразу на виході з тунелю й тягнеться по вузькій долині ріки; над її краями — смужка неба, яке розширюється на південь і водночас оповивається густим димом металургійних заводів; дуже довга місцевість із дуже голосною вулицею, від якої зліва і справа відгалужуються лише стрімкі дороги. Був теплий вечір наприкінці червня 1960-го року, і від дорожнього покриття відходило справді сліпуче сяйво. Я помітив, що тінь всередині касової зали вокзалу набігала від багатьох автобусів, які, швидко чергуючись, зупинялися перед великими дверима, які туди-сюди колихалися, і їхали далі. Дивно, що загальна сірість, сірість будинків, вулиці, автомобілів, цілковито наперекір барвистості міст Каринтії, яка в прикордонній Словенії в приспіві з дев'ятнадцятого століття названа „гарною”, була у вечірньому світлі присмальною моїм очам» [10, с. 11]<sup>1</sup>.

Моріс Мерло-Понті окреслює цей характер сприйняття простору як «реверсивність» (Reversibilität) [14, с. 114]: той, хто сприймає простір, бачить і відчуває його, а також предмети, які розташовані у просторі, впливають на спостерігача [14, с. 114]. У філософському есе «Зір та дух» французький феноменолог так описує простір, сприйнятий у такий спосіб: «Це переважно простір, який я сприймаю зі своєї перспективи як із нульової точки просторовості. Я бачу його не за його зовнішньою оболонкою, я переживаю із середини, я до нього залучений. <...> Більше не йдеться про те, щоб говорити про простір чи світло, а про те, щоб надати можливість простору й світлу, які саме тут, промовляти» [15, с. 190]. Прикладом такого сприйняття до простору, коли участь беруть зір (погляд) та дух (думка), є для Мерло-Понті картини Поля Сезана, які не тільки відтворюють способи бачення предметностей, а є представленнями «сукупності відчуттів» [15, с. 191]. Сезанові вдалося, на думку філософа, віднайти простір, який відповідає досвідному пізнанню просторовості життєвого світу. За Мерло-Понті, художника «надихає» філософія зору та духу, яку ще треба створити, (духу, який — за Декартом, на якого посиляється філософ, «розпростертий у тілі» [15, с. 190] — не тоді, коли він висловлює думку про світ, а в той момент, коли його зір стає жестом, коли, як про це говорить сам Сезан, «він мислить, малюючи» [15, с. 191].

Як відомо, Петер Гандке особливо цікавився творчістю Поля Сезана. Своє «Вчення Сен-Віктуар» («Lehre der Sainte-Victoire», 1980) він розвиває із картин та нарисів художника. Як зауважує Александр Гонольд, «у процесі наближення до Сезана» Петер Гандке «сформулює тезу по те, що естетика, створена художником, таїть у собі щонайменше вчення для всього людства» [11, с. 329]. Мистецьким джерелом і поштовхом для Гандке слугують тут, на думку Гонольда, картини Сезана «Гора Сен-Віктуар» («Montagne-Sainte-Victoire»). Новий метод сприйняття Гандке описує, передаючи враження

---

<sup>1</sup> Переклад усіх цитат з текстів Петера Гандке з німецької — авторки статті.

від Сезанового «світу природи і витвору людини», яким письменник відкриває своє «Вчення»: «І я відчув раптом, що добре обізнаний з фарбами. Чагарники, дерева, хмари на небі, навіть асфальт вулиці випромінювали мерехтіння, яке не було зумовлене ні освітленням того дня, ні порою року» [9, с. 9].

У цьому підході в сенсі «простору дороги», у цьому інтенційному наближенні Я-оповідача до ландшафту, можна побачити перший крок до художнього методу, яким написаний роман «Вороття»: в обох цитованих вище прикладах впадає у вічі подібність способу представлення ландшафту й сприйняття предметів, які до нього належать.

Окрім цього, вплив на Гандке здійснила ще одна особливість Сезанової естетики, а саме, його вміння представляти предмети так, ніби вони перебувають на межі буття й небуття. У «Вченні» письменник пише про їх зображення на картинах художника: «<...> і, усе-таки, це момент перед катаклізмом: так, ніби ці речі — останні» [9, с. 63]. З огляду на реверсивне сприйняття простору тут можна провести паралель між способом письма Гандке та естетикою представлення «простору сприйняття» в кіномистецтві, а саме, у творчості російського кінорежисера Андрея Тарковського. Його кінокамера фіксує предмети в просторі, зважаючи на абсолютне, унікальне, тільки одноразово дане [2, с. 18]. Такі предмети стають образами, виглядами, «ейдосами» в розумінні старогрецької філософії<sup>1</sup>. «Якщо ми в стані, — пише дослідник творчості Тарковського Віктор Петрушенко в монографії „Ностальгія за абсолютним” — досягнути предметну подобу в її власній переконливості й суверенності, то ми отримуємо абсолютні моменти буттєвості, які, зі свого боку, є смисловими підґрунтями щодо всього надзвичайно складного й барвистого життя предмета» [2, с. 18]. Подібним чином Петер Гандке представляє в своєму романі предмети, які перебувають у просторі, що сприймається, і здійснюють на спостерігача відповідний вплив. Прикладом може слугувати зображення двох вікон, «сліпого» («das blinde Fenster») та «видючого» («das sehende Fenster»), перед якими стоїть Філіп, які він споглядає і сприймає як «ейдос»: «Сліпе вікно було, куди не глянь, єдиним у своєму роді. І враження, яке воно справляло, спричиняла відсутність звичного, того, чого не було: непрозорості. Сила сфокусованої в цьому вікні невизначеності рефлектувала мій погляд, і в мені припинилися раптом плутанина мов і веремія балаканини: усе моє ество онімло й читало. Я ніколи не зміг би подумати, що знову зможу втратити це вікно...» [10, с. 136–137].

Однак вигляд «сліпого» вікна, яке, «мовби центр всесвіту» [10, с. 136] притягувало погляд Я-оповідача та «світло, яке від нього відходило», знак якого він сприймав як «непорушний», гаснуть під впливом іншого вікна, яке протагоніст роману побачив мовби «краєм ока». Це стається тому, що споглядач сприйняв інше, «видюче» вікно перед ликом смерті, в останню мить життя іс-

---

<sup>1</sup> Ейдос — вигляд, образ, сутність — від старогрецького слова *eidein*, форми минулого часу дієслова *vlepo* — бачити.



тоти, яка перебувала за ним: «Вікно поряд — так би мовити, „видюще” — відчинили і знову зачинили, причім руки, які належали двом різним людям, спочатку прастарій, потім — молодшій жінці. Стара, це я помітив тієї миті, була більше, ніж тільки старою, вона помирала, і останнім спротивом хотіла утекти із простору, де її ув’язнили, через загразоване вікно, від смерті на волю; обличчя, спотворене жахом, з утягнутою нижньою губою й широко розплющеними очима, які самі ніколи більше не закриваються. Вікно залишилося порожнім, у ньому віддзеркалювалося вранішнє сонце, однак світло, яке на ньому ще якусь мить виблискувало, не просто згасло, воно було поглинене» [10, с. 137].

У результаті такого сприйняття сутності предметів у просторі за допомогою «духовного зору», письменник зображає цей простір на основі досвіду життєвого світу: важливими є для нього просторові сукупності відчуттів, у центрі яких перебувають предмети, які осягаються в момент найвищої напруги інтенційного сприйняття — незадовго перед зникненням. І якщо Сезан «мислить у процесі малювання», то Гандке мислить при представленні просторовості в процесі письма. Він описує свій обраний край — Словенію — із перспективи поетики простору, підґрунтям якої є феноменологічні засади — реалія, яка дозволяє вважати феноменологічне тлумачення простору у способі письма Гандке іманентним тексту.

Така перспектива поетології простору, в основі якої — підходи феноменологічно тлумаченої реверсивності сприйняття простору, поєднує різні точки бачення, у тому числі — географії та культури — оскільки реверсивний характер сприйняття простору впливає також і на моделювання географічних просторів у культурі. Як уважає російський культуролог Дмитрій Замятін, географічні простори моделюються в культурі за двома принципами: раціональним (принцип мисленевої економії в географічних уявленнях) та емоційним (принцип емоційного «підживлення» таких уявлень) [1, с. 66]. Обидва принципи поєднані з уявленнями про світ «із середини», за допомогою думки, яка сама себе «географізує» [1, с. 92]. «Думка про територію, — пише про це Замятін, — стає думкою території: думка залежить у своєму розвитку від місця, чий образ, утім, витворюється в багатьох відношеннях тією ж думкою. З’являється нерозривна цілість думки і території, які водночас породжують одна одну» [1, с. 92]. Така цілість іманентна засадам поетики простору, яка зумовлює появу особливої моделі культурно-історичного простору Словенії в тексті Гандке, який майже не збігається із традиційним географічним простором цієї південнослов’янської країни і стає метагеографічним образом.

Протагоніст та Я-оповідач Гандке знайомиться з країною своїх прабатьків не як з реальним геополітичним утворенням; він захоплюється нею як топографією, як світловою системою, як таким простором, де живеш, де витворюєш власну історію. Цей край, «з усією своєю чужістю» [10, с. 119] стає його «рідним краєм, нарешті!» [10, с. 119]. Тут він віднаходить, на противагу до так званого Заходу, звідки прийшов, справді «вільний світ»: «Вільний світ був, за домовленням, тим, звідки я щойно прийшов — однак для мене він був у цю мить тим, який, дослівно, лежав переді мною» [10, с. 119]. Здогадка Філіпа, «що це

було тільки уявленням або відчуттям» [10, с. 119], свідчить про його самооману, якої він свідомий: «Про те, що це була ілюзія, я знав уже тоді. Однак я не приймав таке знання, або, радше: я хотів позбутися його; і це бажання я окреслив як моє життєве бажання; ото ж спонука, яку я отримав із ілюзії, не минула ще й понині» (1986 р. — *Л. Ц.*) [10, с. 120].

Така самоомана має в Гандке продуктивний характер. Його Словенія, витворена у «Воротті», стає його «країною туги», утопічною батьківщиною — не випадково «туга» звучить словенською як «domotozhe», що означає «туга за власним домом». Справді, його метагеографічний образ Словенії мало стосується реальної югославської республіки 1960-их років. Він стає особливою утопією, втіленням словенського міфу про віддалений у часі та просторі, оповитий легендами казковий «Дев'ятий край», який уособлює для багатьох мету прагнень [6, с. 191]. Як і в Інгеборг Бахман, у Гандке цей міф скерований на те, щоб передати прагнення в межах границь, які нам встановлені, скерувати погляд на «довершене, неможливе, недосяжне, нехай то в любові, свободі, а чи кожній чистій величі», щоб «у протистоянні неможливого і можливого» [3, с. 247] розширити наші можливості.

Вирішальну роль відіграє тут обставина, що метагеографічний образ Словенії, витворений Гандке, його культурно-історична модель постають в царині літератури, де роль упорядкування спогадів про чуттєво сприйняте в просторі — побачене, прожите, пережите і збережене в пам'яті — перебирає на себе письмо. Прикладом цього у «Воротті» є епізод, яким розпочинається друга частина роману — «Порожні плаї»: «Те, що я досі розповів про дім мого батька, про село Рінкенберг, про рівнину Яунфельд, було для мене через чверть сторіччя на вокзалі Єсеніце цілковито теперішнім, хоча я не міг би про це сказати нікому. Я відчував у собі тільки почин без жодного звуку, ритми без тону, короткість і довготу, підняття й опускання, без відповідних складів, потужний розмах періодів, без підходящих слів, повільний, далеко сягаючий, захоплюючий, безперервний такт віршового розміру, без приналежних віршів, усеохопний почин, який не знайшов початку, поштовхи в порожнечі, хаотичний епос, без назви, без найінтимнішого голосу, без зв'язності письма. Те, що пережив двадцятилітній, ще не було спогадом. А спогад — це не те, що було колись і повернулося, натомість: те, що було і вказало, коли повернулося, на своє місце» [10, с. 101].

Відповідно до головних засад феноменології (єдність часу, інтенційність пам'яті, просторовість спогаду) Гандке відтворює процес виникнення літератури: хаотично присутні в свідомості образи спогадів доцільно упорядковуються в просторі, уможливаючи оповідь. Отож для самого письменника і його юного альтер-его, протагоніста роману-становлення «Вороття», процес пригадування — це «не довільне повернення в думках до минулого, а активна дія («Am-Werk-Sein»), і ця дія пригадування визначає для пережитого його місце, у послідовності, яка утримує його при житті, в розповіді, яка знову і знову може переходити у відкриту оповідь, у велике життя, у вимисел» [10, с. 101–102]. Тільки в результаті упорядкування, надання місця хаотичним пе-

реживанням, спогади стають «усвідомленими, називними, дзвінками й готовими до виголошення» [10, с. 101].

Про те, що його роман є «по-верненням» («Wieder-Holung») літературної вітчизни, віднайденням дороги до мови, говорить сам автор: «У „Нещасті безбажання” („Wunschloses Unglück”) я, властиво, був дуже критично налаштований до мови. <...> У „Поверненні” — навпаки: тут ідеться про пошуки мови, бо людина знаходить шлях до повноцінного життя тільки через мову» [6, с. 189]. Цей твір Гандке засвідчив подолання мовного скепсису, під впливом якого письменник перебував у ранньому періоді творчості — обставина, яка зумовила те, що Інгеборг Бахман назвала його серед найважливіших авторів, які «перебували під впливом Вітгенштайна» [4, с. 136]. «Самоутвердження, яке в Гандке здійснюється завдяки поверненню поетичних засобів, яким загрожувало зникнення» [6, с. 189], стається, як наголошує Фаб'ян Гафнер, саме завдяки його зверненню до словенської культури. Текст роману містить яскраве підтвердження цієї думки. Ідеться про епізод, коли Філіп, який у снах відчуває страх перед втратою мови, починає в стані натхнення розуміти іншу мову. «Подув натхнення», завдяки якому він «раптом» зміг прочитати заголовок газети, яку саме проносили повз нього, написаний словенською мовою, виходить із ритму ходьби та із «самозвучання» («Selbstlaute»), яке відходило від предметів [10, с. 132]. Філіп починає несподівано розуміти «багато з того, що говорили в натовпі» [10, с. 132], та при поверненні до Австрії він знову відчуває, що оточений «близькою йому німецькою мовою» [10, с. 323] — почуття, що супроводжує відчуття захищеності. Отож, пише Гафнер, «спочатку треба засумніватися в мові, щоб потім знову проїнятися до неї довірою» [6, с. 189]. За допомогою нової, близької йому мови, Гандке вдається повернути сприйняттю й пережиту дійсність, щоб перетворити її на оповідь. При цьому він віднаходить для цієї дійсності місце за правилами «географії людини», подібно до того, як це робить Інгеборг Бахман у своєму «Чарівному атласі літератури», який «тільки в небагатьох місцях збігається з картами географів» [3, с. 313–314].

У другій частині роману, «Порожні плаї», зображена захоплива цілість, коли для Я-оповідача ландшафт і письмо зливаються воедино. Він відчуває себе на вологому від роси лузі так, ніби промив очі, однак «не вологою, а радше таким його незвичайним виглядом» [10, с. 114]. Ландшафт, який розкинувся перед Філіпом, окремі предмети в ньому, які він тілесно сприймає у просторі як вигляди в сенсі «ейдосів», перетворюється для протагоніста в літери, у рядки, які він починає відчитувати: «Я ввібрав у себе деталі долини вже й раніше, однак тепер вони явилися мені в своїй буквальності, одна за одною, з конем, що скубав траву, як початковою буквою, низкою літер, які склалися в одне ціле, як зв'язність, письмо» [10, с. 114].

У наступному, поїнятому пристрастю пасажі, Гандке вдалося передати стан захоплення й народження письма як результат бачення й мислення, процесу, в якому беруть участь зір і дух у сенсі естетики Поля Сезана. Просторовий образ словенського ландшафту він перетворює в літературу, у результаті чого цей ландшафт стає «його світом», представленим як епі-

канія: «І цей ландшафт переді мною, цю горизонталь, з якої підносилися предмети, які лежали, стояли, а чи схилились, цю вимовну землю, саме її я осягнув тепер як „цей світ“; і до цього ландшафту, хоча я й не мав на увазі долину Сави, а чи Югославію, я міг звернутися „краю мій!“; і таке явлення світу було водночас єдиним уявленням про Бога, яке я мав щастя осягнути впродовж років» [10, с. 114].

Третя й остання частина роману, «Савана волі і Дев'ятий край», закінчується гімном до поетичної творчості. Автор палко звертається до свого «Дев'ятого краю» як до «краю оповіді»: «Нехай живе оповідь. Оповідь повинна продовжуватися. Нехай сонце оповіді назавжди стоїть над Дев'ятим краєм, який може бути зруйнованим тільки з останнім подихом. <...> Нашадку, коли мене тут уже не буде, ти знайдеш мене в країні оповіді, у Дев'ятому краї» [10, с. 333].

Тема вигнання із цього краю у формі ремінісценції до заслання Овідія на береги «похмурого Понту», введена в контекст цього епізоду, єднає його зі світовою літературою. Найголовнішим для оповідача стає тут, як засвідчують останні рядки роману — відчуття простору і здатність слухати те, що ззовні, заглиблюючись досередини: тоді можна буде почути цей простір крізь століття. Так представлена Словенія перетворюється в романі Петера Гандке «Вороття» на літературний міф. Подорож Філіпа Кобалю, як пише Ганс Гьоллер, стає подорожжю у цей «просвітлений міф», літературним уявленням звільнення, скерованого на поцейбічність, яке містить політичний потенціал [12, с. 98]. Цей потенціал полягає в припущенні, що країна, зображена за правилами «топографії життя» у співзвуччї з «геополітикою письма» Гандке, може існувати тільки в літературній уяві [12, с. 99]. Метод, за допомогою якого письменник зображає предмети в просторі співзвучно з естетикою Сезана на межі між буттям і небуттям, «у момент перед катаклізмом» [9, с. 63], спонукає думати про небезпеку, яка їм загрожує. Як і в Тарковського, вони сприймаються надзвичайно інтенсивно, так, ніби існують тільки один раз. Передчуття загрози зумовлює меланхолію, якою оповитий міф про «Дев'ятий край» Гандке. Однак воно породжує також і силу, яка відходить від творчості цього письменника й скеровує його письмо проти катастрофи, яку він передчуває, проти війни. «Визнання у „Воротті“ цієї країни як зразкової політично-суспільної моделі видається, — пише Александр Гонольд, — нерішуче й тихо вимовленим освідченням в любові до невеликої, взірцевої Словенії <...>» [11, с. 337]. «Взірцевою» Словенія стає в такому баченні Гандке для його «проекту Югославія», з яким він себе ідентифікував. У порівнянні з пізнішими текстами письменника на тему «руйнування цього проекту, яке розпалили і ззовні, і зсередини» [11, с. 337], роман Гандке, присвячений Словенії, звучить як попередження.

У написаному з почуттям гіркоти есе «Прощання мрійника з Дев'ятим краєм» («Abschied des Träumers vom Neunten Land», 1991), яке інтерпретують як «наратив історій страждань» [12, с. 118], Гандке звертається в спогадах до

Словенії як до «дійсності, яка відійшла в минуле» («Eine Wirklichkeit, die vergangen ist») [7] — так звучить підзаголовок першої публікації тексту. Письменник зізнається, що він ніколи в своєму житті, як чужинець, «ніде в цілому світі не почував себе настільки вдома, як у Словенії» [7, с. 11]. Вона, за словами автора, дарувала йому «смак країни, місцевості, простору, місця та дійсності» [7, с. 45] — низка понять, які лежать в основі феноменологічного пізнання життєвого простору, виходячи із сутності людської екзистенції та із власного досвіду. З початком війни в Югославії до цього досвіду додався, пише Гандке, «свинцевий» досвід танків та бомб, який вже ніколи не зникне «зі свідомості словенців, передусім дітей 1991-го року» [7, с. 48].

Не зважаючи на критичне ставлення письменника до реальної політики, яка зруйнувала Югославію як багатокультурний ландшафт і призвела до проголошення «власної повноправної держави з назвою Республіка Словенія» [7, с. 7], ця країна залишилася для Петера Гандке його «Дев'ятим краєм», його літературною вітчизною. В інтерв'ю швейцарській газеті «Нойе Цюрхер цайтунг» від 17/18-го червня 2006-го року письменник так відповів на запитання, чи залишається Словенія після повоєнних політичних змін для нього «його вітчизною»: «Я ніколи не зміг би цього зробити: використовувати ландшафт як зброю з метою паплюження інших народів, ландшафт, який любиш, ландшафт, з якого походить ритм мови. <...> Одним словом: я все ще в дорозі в Словенії. Я вітаю Словенію... Однак я не розгойдую стягом. Моє серце більше не б'ється в піднесенні. Хоча це, можливо, моя проблема» [8, с. 70].

Отож Словенія як образ метагеографічного простору культури, витворений в романі становлення Петера Гандке «Вороття», опублікованому 1986-го року, залишився, незважаючи на політичні катаклізми на Балканському півострові середини 1990-х років, літературною вітчизною письменника. Аналіз тексту роману, проведений з перспективи феноменології простору, підходить якої виявилися іманентними творчому методу автора, уможливив окреслення особливостей процесів трансформації просторових відображень у його творі, які лежать в основі топографічної поетології Гандке, його «оповіді просторів», на якій ґрунтується «геополітика письма» автора. Синтез аналітичних даних про «ейдоси» предметів, сприйнятих Я-оповідачем твору під дією реверсивності простору з його власного центру орієнтації в «просторі дороги» — спосіб, наближений до кінематографічного — допоміг показати, як просторові образи предметів призвели до появи у творі просторової моделі південнослов'янської культури, зразком якої стає для письменника Словенія. Уміння Гандке представляти предмети так, ніби вони перебувають на межі буття й небуття, зумовлене впливом на письменника естетики Поля Сезана, надало Словенії як моделі культурного простору глибокого символічного значення з огляду на майбутню історію та її розуміння письменником. Гандке зобразив «свою Словенію», сприйнятий ним і прожитий географічний та культурний простір цієї країни у момент найвищої напруги інтенційного сприйняття, незадовго перед їх зникненням. Саме тому Словенія Гандке, як

метагеографічний образ та культурно-історична просторова модель, сконструйована за допомогою літературного наративу, набуває рис міфу, витвореному в царині мистецтва слова. Словенія стає «краєм туги» письменника, його утопічною батьківщиною, яка втілюється в словенському міфі про легендарний «Дев'ятий край» — уособлення пошуків власного місця в літературі, повернення якого перетворюється на віднайдення дороги до мови, до нових поетичних засобів, основною скерованістю яких стане для Петера Гандке протидія війні.

### **Література**

1. Замятин Д. Н. Культура и пространство / Д. Н. Замятин. — М. : Знак, 2006. — 488 с.
2. Петрушенко В. Л. Ностальгия по абсолютному / В. Л. Петрушенко. — К. : Уртекст, 1995. — 188 с.
3. Bachmann I. Kritische Schriften / I. Bachmann ; Hg. M. Albrecht, D. Götsche. — München–Zürich : Piper, 2005. — 828 S.
4. Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. 3. Aufl / I. Bachmann. — München, Zürich : Piper, 1991. — 176 S.
5. Deleuze G., Guattari F. Was ist Philosophie? / G. Deleuze, F. Guattari. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2001. — 260 S.
6. Hafner F. Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land / F. Hafner. — Wien : Paul Zsolnay, 2008. — 383 S.
7. Handke P. Abschied des Träumers vom Neunten Land / P. Handke. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. — 51 S.
8. Handke P. Der lange Abschied von Jugoslawien / P. Handke // Neue Zürcher Zeitung, 17./18. Juni 2006, Nr. 138. — S. 69–70.
9. Handke P. Die Lehre der Sainte-Victoire / P. Handke. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1980. — 138 S.
10. Handke P. Die Wiederholung / P. Handke. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1999. — 336 S.
11. Honold A. Entzifferung der Ökumene. Zur politischen Aisthesis von Peter Handkes Kulturlandschaften / Alexander Honold // Peter Handke. Freiheit des Schreibens — Ordnung der Schrift / Hg. K. Kastberger, C. Özelt. — Wien : Paul Zsolnay, 2009. — S. 325–345.
12. Höller H. Peter Handke / H. Höller. — Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 2007. — 160 S.
13. Husserl E. Kopernikanische Umwendung der Kopernikanischen Umwendung / E. Husserl // Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften / Hg. J. Dünne, S. Günzel, H. Doetsch, R. Lüdeke. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006. — S. 153–165.
14. Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften / Hg. J. Dünne, S. Günzel, H. Doetsch, R. Lüdeke. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006. — 554 S.
15. Merleau-Ponty M. Das Auge und der Geist / M. Merleau-Ponty // Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften / Hg. J. Dünne, S. Günzel, H. Doetsch, R. Lüdeke. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006. — S. 180–192.
16. Sartre J.-P. Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie / J.-P. Sartre. — Reinbek, 2004. — 1154 S.

**Лариса Цибенко**  
**Возвращение «Девятого края»:**  
**пространственный образ Словении Петера Хандке**

Типичной особенностью творчества Петера Хандке является *повествование посредством пространств*. Одну из главных ролей играет при этом движение в пространстве: только в пути возможно более интенсивное наблюдение. На примере Хандке ставится вопрос о процессах трансформации пространственных отображений, которые обуславливают топографическую поэтологию писателя. Именно они ведут к созданию в текстах Хандке моделей культурно-исторических пространств и объясняют специфику его рефлексии южнославянского культурного пространства. В качестве примера анализируется роман Хандке «Повторение» (1986 г.). Главным в этом тексте является то, что метагеографический образ Словении, созданный писателем, пребывает в литературном поле, где роль упорядочения воспоминаний о пространственно воспринятом — увиденном и сохраненном в душе — перенимает письмо. Только в результате упорядочения, определения места хаотических переживаний, воспоминания становятся «осознанными, названными, озвученными и актуальными».

*Ключевые слова:* пространство, литература, культура, Словения, Петер Хандке.

**Larysa Tsybenko**  
**The Return of the «Ninth Land»: Spacial Image of Slovenia by Peter Handke**

*Narration of spaces* — special characteristic of Peter Handke's works. Of primary significance for the writer is movement in space: only being on the way enables intensive observation. With the example of Handke's works one raises the question of the process of transformation of spacial reflections which determine the writer's topographic poeology. These spacial reflections enable the creation of models for cultural and historical spaces within Handke's texts and explain the specifics of his reflection of the southern Slavonic cultural space. As an example the author analyses Handke's novel «Recurrence» (1986). The main thing in this text is that the metaphysical image of Slovenia, created by the author, resides within the field of literature where the role of arranging the memoires on spacial perception — the experience preserved in the soul — is taken on by the writing itself. It is only as a result of arranging, defining the place of chotic experiences that the memories become «conscious, named, articulated and relevant».

*Key words:* space, literature, culture, Slovenia, Peter Handke.

## ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ «ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ» ГЕРТИ МЮЛЛЕР

Проаналізовано просторове наповнення роману «Гойдалка дихання» сучасної німецької письменниці Герти Мюллер. Показано як відбувається проєкція закритого зовнішнього простору трудового табору на внутрішній простір головного героя. Виявлено вплив зміни простору на свідомість героя, коли простір дому замінюється простором трудового табору.

*Ключові слова:* Герта Мюллер, «Гойдалка дихання», художній простір, трудовий табір.

Проблема художнього простору в літературознавстві всебічно й у різних аспектах досліджена сучасними українськими (О. Чичерін, Н. Копистянська, О. Галич, Т. Кононенко та ін.) та світовими (М. Бахтін, Ю. Лотман, М. Гайдеггер та ін.) вченими. Більшість учених досліджують взаємозв'язок простору й часу художнього твору, проте у пропонованій статті увага зосереджена більше на просторовому наповненні роману «Гойдалка дихання» («Atemschaukel», 2009 р.) сучасної німецької письменниці, лауреатки Нобелівської премії Герти Мюллер, оскільки, на нашу думку, саме художній простір трудового табору структурує сюжет роману.

Передісторією створення роману «Гойдалка дихання» Герти Мюллер є автобіографічні факти з життя самої письменниці, а саме перебування (5 років) у трудовому таборі свого часу її матері, яка була банатською швабкою, народженою в Румунії. Після поразки Німеччини у Другій світовій війні на вимогу генерала Виноградова від імені Сталіна усі чоловіки та жінки віком від 17-ти до 45-ти років змушені були відпрацювати певний час на примусових роботах у радянському трудовому таборі. В одному з інтерв'ю письменниця зазначає: «Моя мати була депортованою, як і уся її генерація. Ще будучи дитиною з їхніх розмов я зрозуміла, що люди були розгублені й налякані. Тому я й вирішила про це написати» [8]. Отож бажання написати твір із табуйованим сюжетом, адже на батьківщині письменниці тема депортації не оприлюднювалася, були в авторки давно, однак виявилось доволі складно спілкуватися з респондентами, безпосередніми свідками тих подій. Адже людська пам'ять має здатність затирати чи закидати в найглибші закутки жахливі й трагічні події. Більшість свідків не хотіли згадувати про ті страшні часи зі своєї біографії. «Коли вони повернулися додому, то не могли нікому розповісти про те, що з ними сталося. Навіть коли це траплялося, й вони через деякий час, подолавши сором, хотіли переповісти про пережите приниження й муки, то не було тих, хто хотів би їх почути. Оскільки у Румунії мовчать про минуле, яке нагадує про співпрацю під час Другої світової війни із нацистською Німеччиною» [8]. А тому лише співпраця, а згодом і дружба з Оскаром Пастіором, румунсько-німецьким поетом, який безпосередньо перебував у таборі, й стали рушієм та поштовхом до створення цього твору.



«Його проникливі спогади були щасливою оказією, оскільки усі інші, які це пережили, і яких я опитувала, не могли висловити свої почуття за допомогою мови. Звучали лише певні кліше: це треба відчувати, щоб зрозуміти, що ми пережили... Кліше, з яких неможливо щось почати» [7], згадує Герта Мюллер про роботу над романом в одному із інтерв'ю. Під час співпраці обох авторів йшла мова про роман у співавторстві, лише несподівана смерть Пастіора 2006 року змінила задумане й твір вийшов одноавторним.

Роман «Гойдалка дихання» складається із 64-х коротких розділів, у кожному з яких йдеться про певний елемент табору, про жахіття табірних буднів, про почуття безвиході, голоду, страху, безнадії, відчаю тощо. Цей роман, як і інші подібні твори, сприймається спершу як документ, історичний факт, як оповідь про біль, страждання й антигуманність. Твір написаний у формі художньої біографії від першої особи. Прототипом головного героя є Оскар Пастіор.

Попри те, що сама авторка писала твір із розповідей і перед нами постає фікційна оповідь, що базується на реальних подіях, при читанні складається враження абсолютної присутності. Українська дослідниця Світлана Маценка в дослідженні, присвяченому творчості Герти Мюллер, зазначає: «Письменниця не довіряє хронологічному викладові власної історії й відмовляється від реалістичної манери зображення. Натомість вона відроджує у своїх автобіографічних розповідях образні художні світи, в які занурюється читач. Їхніми ознаками є висока точність і чарівна переконливість образів, які поетизуються до узгодженого текстового плетива й претендують на „власну” реальність. І ця літературна реальність відрізняється від фактичної реальності: автобіографічним письмом для Герти Мюллер є процес, при якому виникають художні образи, що зникають на тлі фактичної реальності» [3, с. 14–15]. Письменниця створює свої художні образи крізь подвійну призму, перша призма — це пережитий досвід Оскара Пастіора, друга — це часова дистанція на якій перебуває авторка. Така деформована оптика дозволяє Герті Мюллер опоетизовувати жакливу дійсність. «Зливання фактичного сприйняття і фантазійних породжень в голові є також і продуктивним процесом, бо при цьому виникає власний образ дійсності. Саме це має на увазі Герта Мюллер, вводячи поняття «видуманого сприйняття»: засвоєння дійсності, яке сягає набагато далі, аніж сприйняття фактичного. Таке бачення, яке переходить межі, спостерігається у творах Герти Мюллер <...>. Саме завдяки „вижданому сприйняттю” можливий загострений розширений погляд, який презентує реальність по-новому, критичніше» [3, с. 16]. А тому створена, вигадана дійсність автобіографічної оповіді переконливо демонструє антигуманність будь-якого тоталітарного режиму.

Простір у романі охоплює географічно дві країни — Румунію та Україну. На початку твору герой — Леопольд Ауберг, молодий сімнадцятирічний юнак з нетрадиційною орієнтацією, не має конкретних цілей в житті й перебуває в постійному страху, що його рано чи пізно викриють. А тому, коли постає необхідність покинути батьківський дім, він почуває певну ра-

дість й піднесення, як перед чимось новим й незвіданим. «У свої сімнадцять я думав, що ця мандрівка дуже вчасна. Це могло би бути щось інше... Я хотів вирватися з наперстка маленького містечка, де кожен камінь мав очі. Замість страху я відчував якийсь затамований неспокій... Рідні хвилювалися, що зі мною на чужині щось станеться погане. А я хотів потрапити до місця, де мене ніхто не знає» [4, с. 3–4]. Першим простором, який постає після батькового дому, є поїзд, зокрема вагон для перевезення худоби, у якому транспортували усіх депортованих в Україну, на Донеччину в Нову Горлівку, де й був розташований трудовий табір.

«Простір є не тільки місцем та тлом дії, а й чинником, який впливає на людську свідомість, почуття, формує характер, фізичне і духовне обличчя дитини та дорослої особи» [2, с. 86]. Внутрішній простір героя змінюється відносно зовнішнього: він покидав домівку практично ще підлітком, проте кожний наступний зовнішній параметр простору буде накладатися на його досліщення й зміну світосприйняття. Подорож триває більше десяти днів і за цей період часу люди, незважаючи на те, що перебували у замкнутому й тісному просторі, почували себе в певній безпеці. Таким чином простір вагону починає спонукати героя до роздумів, до аналізу й розуміння того, що допоки вони їдуть, то саме простір вагону заміняє рідну домівку, слугує певним прихистком для усіх депортованих: «Мені здавалося, що довга подорож означає далеку відстань. А поки ми в дорозі, з нами нічого не трапиться. Поки ми їдемо, все буде гаразд... Поставити нас до стіни вони зможуть не раніше, ніж ми приїдемо, а наразі ми все ще у дорозі. Те, що нас досі не поставили до стіни і не розстріляли, як це обіцяла нацистська пропаганда вдома, робило нас майже безтурботними» [4, с. 13–15]. Практично з кожним наступним днем Леопольд починає усвідомлювати, що ця поїздка — це не туристична подорож в іншу країну, а по приїзді їх чекатиме ймовірна смерть.

Топос «дороги» порівнюють із «життєвим шляхом». Саме так відбувається із головним героєм. У його житті це перша велика дорога не лише за межі рідного дому, міста, але й країни. З цієї дороги розпочинається нове життя, а точніше, боротьба за життя. «Дорога» — переважно місце випадкових зустрічей. На дорозі («великій дорозі») перетинаються в одній часовій та просторовій точці просторові й часові шляхи найрізноманітніших людей — представників усіх прошарків, станів, віросповідань, національностей, поколінь. Тут можуть випадково зустрітися ті, хто зазвичай роз'єднані соціальною ієрархією й просторовою відстанню, тут можуть виникнути будь-які контрасти, зіштовхнутися й переплестись різні долі. Тут своєрідним чином переплітаються просторові й часові ряди людських доль та життів, ускладнюючись і конкретизуючись соціальними дистанціями, які тут долаються. Це точка зав'язування й місце здійснення подій. Тут час нібито вливається у простір й тече по ньому (утворюючи дороги), звідси й така багата метафорика шляху-дороги: „життєвий шлях”, „вступити на нову дорогу”, „історичний шлях” та ін.» [1, с. 404]. Ця дорога приведе Лео в інший світ — брутальний, антигуманний та абсурдний.

Першою значною зміною світогляду Леопольда стала зупинка потяга поза межами Румунії, коли російські вартові наказали усім депортованим одночасно випорожнитися на снігу. «Можливо, саме цієї ночі раптово подорослішав, ні, не я, а страх у мені. Можливо, перебування у товаристві тільки у такий спосіб отримує справжність. Бо всі, всі до єдиного, під час процедури залагодження природної потреби автоматично сідали обличчям до колії. Усі мали місяць за спиною, не зводили очей із відчинених дверей вагона, ми були залежні від цих дверей, ніби від дверей до кімнати. Всі ми відчували божевільний страх, що двері зараз зачиняться і потяг поїде без нас» [4, с. 18]. Ці перші картини брутальної поведінки російських солдат призводять до усвідомлення, що простір вагону є рятівним, проводяться аналогії із простором затишної кімнати. Ставлення вартових до депортованих можна порівняти із катом та жертвою, основним методом катування було приниження людської гідності за допомогою страху й голоду. Саме таким чином намагалися зруйнувати в людині усе людське й щире.

Леопольд не лише швидко дорослішає, але й упродовж наступних п'яти років вчиться виживати у вкрай важких умовах. Повернення додому — це єдине, до чого прагне не лише юнак, а й усі інші. Домівка слугує тим ідеальним простором, де панує затишок, спокій та рівновага. Найважливішим атрибутом дому було те, що герой сприймав його як щось постійне, незмінне, невіддільне часові й історичним змінам. Проте змалювання топосу дому перших 17-ти років й наступних 38-ми після повернення з табору набуває якраз найменшого обсягу роману. Саме закритий простір табору постає ключовим у творі.

На третій рік перебування у таборі з героєм стався прикрий інцидент. Під час перевірки особистих речей у нього виявили два флакони, у які Леопольд налив капустиану зупу. Боячись провокацій та доносів з боку депортованих, керівництво угледіло в цих флаконах можливість зради Радянського Союзу. Врятував героя безпосередній наглядчак Тур Прікуліч, який вигадав, що у флаконах вміщене народне зілля, одне від поносу, а інше від запору. Розмірковуючи про своє перебування в таборі, герой вже не може дати однозначної відповіді, де саме його дім, чи далеко у Румунії, чи тут в Україні. «Можливо, ці флакони мали б стати моїми свідками вдома. Або ж у мене був один флакон-оптиміст, а інший — скептик. Можливо, під закруткою я помістив подорож додому, а під герметично закритим дерев'яним корком — вічне перебування у таборі. Мабуть, це було схоже протиставлення, як із поносом і запором» [4, с. 152–153]. Таким чином герой з часом починає втрачати віру в те, що він зможе будь-коли повернутися додому. Він приймає думку, що простір табору може замінити йому простір дому. У свідомості героя відбувається переорієнтація, яку він ще до кінця не усвідомлює — табір може стати домом.

Варто зауважити, що головний герой потрапляє до табору саме в період активного становлення людини як особистості. Ті умови, в яких перебуває юнак, нівелюють у ньому все, що могло б вирізнити його з поміж інших. Хаотично підібрані абсолютно різні люди в одному просторі, зокрема чо-

ловіки й жінки, молоді й старі, з різних соціальних верств: адвокат, трубач, піаністка, перукар, селянин та інші, серед них були навіть розумово неповносправні й глухі, перетворюються в таборі з часом на одну велику сіру масу, без ознак віку й статті. Тоталітарний режим табору безжалісно знищував будь-які прояви індивідуальності, принижував людську гідність, перетворюючи людину на істоту. «Я не хочу опиратися необхідності осісти саме тут, мені для цього потрібно лише бути таким, яким я вже є наполовину у своєму герметично закритому флаконі. Я можу дати перевиховати себе, просто ще не знаю, як саме, але степ якось залагодить це. На той момент янгол голоду вже настільки заволодів мною, що шкіра голови обвисала мені довкола черепа і лопотіла на вітрі, мене саме поголили під нуль від вошей» [4, с. 153]. Свій внутрішній простір герой описує як «герметично закритий флакон», себто закритий зовнішній простір табору переноситься на внутрішній простір персонажа.

«Якщо герой потрапляє у певний простір, його поведінка регулюється не тільки рисами його характеру, але і загальними нормами місця, у яке він потрапив» [2, с. 190]. Отож з часу прибуття юнака у табір відбуваються суттєві зміни в його світогляді. Покинувши батьківський дім молодим та спраглим до всього нового, відкритим до життя, з кожним роком у таборі Леопольд не просто закривається до зовнішнього життя, він перетворюється на своєрідний «герметично закритий флакон». Це попри те, що герой постійно перебуває серед людей, спільне співжиття у бараках, тобто перебування у тісному й некомфортному просторі, позбавляє його від можливості приватного, особистого існування. Арештанти вбачали один в одному насамперед практичність, коли хтось помирав, першою думкою було, забрати його черевики чи пальто. «Табір — це вкрай практичний світ. Ти не можеш собі дозволити сорому і страху. Ти живеш у стані стабільної байдужості, можливо, боягузливої задоволеності. Це не має нічого спільного із злорадством» [4, с. 138–139]. Заради того, щоб вижити не гребували нічим, цінності, які були вагомими за межами табору, тут не мали ніякого значення.

Дисгармонію та деформацію внутрішнього простору підсилюють зовнішні параметри побуту й насамперед йдеться про нестачу харчування. Постійні пошуки бодай якоїсь їжі перетворюють людей на замкнутих, відчужених, відсторонених один від одного. І, незважаючи на всі ці жахливі умови існування, повернення додому з часом перетворилося в своєрідне марево. «Питання про те, чи повернення додому все ще було протилежністю до залишення тут, не мало однозначної відповіді. Можливо, я просто хотів бути готовим до всього, що б мене не спіткало. Мабуть, відтепер я не хотів настільки сильно узалежнювати своє життя тут і життя загалом від свого бажання повернутися додому, бажання, яке я не можу здійснити. І чим сильніше мені хотілося додому, тим більше я намагався зробити це бажання не таким пронизливим, не таким, яке може зруйнувати мене, якщо я ніколи не зможу задовольнити його. Неможливо було позбутися бажання повернутися додому, але, щоб мати ще щось, окрім цього бажання, я сказав собі: якщо вони триматимуть

нас тут завжди, значить, це і є моє життя» [4, с. 153]. Ці думки героя свідчать про те, що він впускає у свій внутрішній простір зовнішній простір табору. Отож топос табору структурує свідомість героя.

А згодом, коли Лео дізнається про те, що у нього вдома народився братик, він називатиме його не інакше як ерзац-брат. Саме цей факт зовсім зруйнує світлий простір дому, як чогось найбільш бажаного. «Я вже цілу вічність не плакав, привчив свою тугу за домом тримати очі сухими. Я навіть позбавив свою тугу за домом господаря... Мої батьки зробили собі дитину, бо більше не сподіваються побачити мене» [4, с. 201–202]. З цього часу простір дому втрачає свою привабливість й бажаність. Відтепер простір табору набуває значення дому: «Мама не могла собі навіть уявити, що степ знає її голос, що колись серед ночі у степу картопля тягтиме мене до землі, а зірки згори колотимуть мене кожна окремо. Що я шкандибатиму через поля і траву до табірних воріт, ніби шафа. Про це тоді за столом ще ніхто не здогадувався. Що мине всього лише три роки, і я стану самотньою серед ночі картопляною людиною, а своє повернення до табору називатиму дорогою додому» [4, с. 187].

Різке вторгнення нового бруталного, абсурдного, антигуманного світу трудового табору з часом нівелюється. Постійний голод, холод, нелюдські умови існування призводять до апатії, до небажання щось змінити. З'являється страх перед майбутнім. «Росіяни щороку чекали майбутнього, а ми його боялися. На нашій дорозі опинилося минуле» [4, с. 239]. Крах усіх надій пов'язаних з минулим, моральна пустка, внутрішня самотність, втрата ідентичності — це те до чого призвели п'ять років перебування у таборі. Перманентне перебування під страхом смерті продукує байдужість, нехіть. Простір дому, який перебуває десь далеко, перетворюється з колишньої реальності у щось, що втратило свій сенс. «Якщо ти надто довго не маєш жодних новин із дому, то починаєш ставити перед собою питання, чи взагалі варто хотіти додому і що саме можна хотіти вдома. У таборі в тебе забирають здатність хотіти. Тобі немає чого вирішувати, і ти не прагнеш приймати жодних рішень. Тобі хочеться додому, але ти сприймаєш це не більше ніж як спогад про минуле, ти не наважуєшся зазирнути у свою тугу за майбутнім. Тобі здається, що спогад — це і є туга. Звідки може взятися уявлення про відмінність, якщо в голові постійно крутиться одне і те ж і ти настільки втрачаєш контроль за світом, що тобі вже навіть не бракує більше цього світу» [4, с. 245]. Життя стає беззмістовним й перетворюється в існування заради існування.

У вимірі людського життя п'ять років — це відносно невеликий проміжок часу, проте щодо головного героя ці роки припадають саме на період становлення й набувають ключового значення для всього його подальшого життя. Якщо для значної кількості юнаків цей період збігається із періодом навчання у вищій школі й набуттям певної професії, то таким навчанням для Леопольда став трудовий табір. Герой навчився виживати за будь-яких умов, постійне перебування на межі життя й смерті призвело до максимального мінімалізму не лише в їжі, речах, але й у внутрішньому просторі героя. Перманентне відчуття приниження призводить до внутрішньої порожнечі.

Повернення додому виявилось для Леопольда зовсім не таким, як він це уявляв собі у таборі. Попри те, що дім для людини асоціюється із сім'єю і саме тут вона відчуває себе захищеною й потрібною, вдома на Леопольда чекала порожня, незважаючи на те, що практично усе залишилося таким, як він його покинув. Єдина втрата — це смерть діда, яку Леопольд сприйняв з певним відчуттям туги, оскільки вважав, що лишень дід чекав на його повернення. Усі рідні швидше були здивовані, аніж раді вороттю хлопця, через відсутність інформації вони вважали його мертвим. Простір дому був наповнений тими самими речами, що й раніше, нічого абсолютно не змінилося, окрім сприйняття Леопольда. Тепер цей простір був для нього порожнім та ворожим. «Ніщо мене не обходило. Я був зачинений сам у собі і водночас викинутий із себе, я більше не належав їм, і мені бракувало себе самого» [4, с. 257]. Герой опинився поміж двома просторами, один він покинув, а інший не прийняв, він потрапив у своєрідний «ландшафт бездомності» [3, с. 5]. Спустошеність і депресія наповнили внутрішній простір Леопольда, вдома він був нікому не потрібен і сім'я стала йому чужою. «Перед тим як я потрапив до табору, ми сімнадцять років провели разом, користувалися тими самими предметами, дверима, шафами, столами, килимами. І меншими речами, такими, як тарілки, горнята, сільничка, мило, ключі. А також світло з вікон і ламп. Тепер мене як підмінили. Ми знали одне про одного, якими ми більше насправді не є і якими більше не будемо. Бути чужими — це обтяжливо, але бути чужими і водночас жити дуже близько одне від одного — це неймовірно обтяжливо. Моя голова була всередині валізки, я дихав по-російськи. Я не хотів їхати геть, але пахнув далекими краями» [4, с. 257]. Леопольд усвідомлює, що після депортації він втратив не лише рідних, але й самого себе, його «голова була всередині валізки», він не зміг подолати пережитий досвід у таборі.

Під час перебування в таборі локальний простір дому перетворився у свідомості героя на внутрішній дім, тобто пам'ять про минуле, про той час, який Лео проводив ще дитиною й підлітком, про той комфорт і затишок, який він тут відчував. Повернення додому асоціювалося саме з минулим, була уява того, що вдома все знову буде так, як і раніше, так як це було колись, коли він був частиною своєї сім'ї. Проте, повернувшись, герой усвідомить найстрашніше, що ні простір, ні наповнення дому не змінилися, змінився він сам. Його дім залишився там у таборі, його годинник і далі вів відлік часу за табірним режимом, зовнішній простір табору заповнив внутрішній простір героя. «Сьогодні я знаю, що на моїх скарбах написано: Я ЗАЛИШИВСЯ ТАМ. Що табір відправив мене додому, щоб опинитися на відстані, необхідній для того, аби завоювати більше місця у мене в голові. Відтоді, як я повернувся звідти, на моїх скарбах написано не Я ТУТ, але і не Я БУВ ТУТ. На моїх скарбах написано: Я НЕ МОЖУ ВИРВАТИСЯ ЗВІДСИ. Табір усе більше простягається із зони сновидінь ліворуч у зону сновидінь праворуч. І я змушений говорити про свій череп як про цілу територію, табірну територію. Неможливо захистити себе ні мовчанням, ні розповідями. Ти перебільшуєш як в одному, так і в іншому, але ні там,

ні там не існує Я БУВ ТУТ. Як не існує і відповідного мірила» [4, с. 278–279]. Отож Леопольд залишається подумки на території табору, його внутрішній простір — його череп заповонив табір.

Під час спільної роботи над романом Герта Мюллер та Оскар Пастіор побували в Україні, щоб побачити на власні очі ті місця й ландшафти, де колись був трудовий табір. Письменниця пригадує, що Оскар був дуже піднесений, перебував у постійному збудженні, вона навіть переймалася чи не зашкодить ця подорож його здоров'ю. Місцевість практично не змінилася з того часу, лише все стало занедбаним та закинутим. Поет показував їй усі місця й закутки, де бував у юності, навіть базар залишився на тому ж місці. Пастіор доволі міцно ідентифікував себе із цією територією, він невтомно блукав степом й не міг дочекатися наступного дня. У перший вечір він промовив «Нарешті я погодував свою душу» [7]. Складалося враження, що нарешті замкнулося одне із життєвих кіл Пастіора. Простір табору не відпускав його усі ці довгі роки життя. Цю важливу особливість — відчуття туги за табірним життям — Мюллер зауважила ще під час їхньої співпраці. «Саме в просторі співіснують часи, саме через простір різночасове постає як одночасне; в просторі річ (не знак) набуває ознак конотативного знаку, простір „працює як пам'ять, як останній та універсальний інтертекст”» [5, с. 265]. Перебування на території колишнього табору дозволило Пастіору активізувати пам'ять й відтворити пережиті події з найменшими подробицями.

У завершальній частині роману йдеться про те, що Леопольд, повернувшись додому, перебуває в певній прострації. Він, молодий 22-річний чоловік повний сил та енергії, не знаходить собі місця ні в родині, ні в суспільстві. Його оточення, це звичайні пересічні люди, які задоволено живуть й насолоджуються життям. Вони не знають, що таке голод, холод, постійний страх, приниження. «Посеред ситих батьківщиною людей мені паморочилося в голові від свободи. Мій настрій навчився робити різкі рухи, був вимуштруваний і готовий до раптових падінь і тваринного страху, мій мозок узалежнився від принижень» [4, с. 250]. Після повернення герой усвідомлює, що він втратив не лише сім'ю, батьківщину, табір, але й самого себе. Під час поетологічних лекцій у Лейпцигу Герта Мюллер тлумачить цей аспект твору так: «Саме в таборі, в трудовому таборі, це показано надзвичайно сильно, як люди визначають себе крізь речі. Не володіючи зовсім нічим: тим самим вони забирають себе у самих себе. По ту сторону лагерної муштри і відсутність наглядку в цьому мілітаризованому світі, у робочому одязі, який належить таборові, з інструментами, які належать таборові, такі як бляшана миска й ложка, подушка. Без особистих речей і без можливості повернутися людина перетворюється не лише в «Я-не-маю-нічого», а в «Я-є-ніхто» [9, с. 26]. У просторі табору залишилися не лише речі, простір табору заволодів і внутрішнім простором Леопольда. Навіть через 60 років він не зможе опрацювати й пережити цей досвід, простір табору не відпустить його. «І вже понад 60 років я знаю, що повернення додому не змогло притлумити табірною щастя. Воно і досі своїм голодом відгризає половину від кожного іншого відчуття.

А всередині у мене порожньо. З моменту мого повернення кожне нове відчуття кожного нового дня має свій власний голод і вимагає взаємності, якої я йому не даю. Нікому більше не дозволено чіплятися за мене. Голод навчив мене, а приниження зробило недосяжним, саме приниження, а не гордість» [4, с. 232–233]. У своїх спогадах Леопольд постійно повертається до простору табору й речей, якими він був наповнений. В його снах знову й знову відворюються пережиті картини з того часу. У його реальному житті виникають постійні альянзи на життя в таборі, як скажімо номер квартири 68 асоціюється в героя з кількістю ліжок у бараці.

Отож у романі «Гойдалка дихання» показано, як відбувається проекція закритого зовнішнього простору трудового табору на внутрішній простір головного героя. Як антигуманне ставлення вартових до арештантів і нелюдські умови існування призводять до деформації світосприйняття Леопольда, коли простір дому замінюється простором табору. Герта Мюллер подолала високий бар'єр замовчуваної теми й змогла передати засобами мови ті відчуття й переживання, які зазнала не лише матір письменниці, а все її покоління. Перебуваючи на часовій дистанції, вустами очевидця, реального свідка вона зуміла створити неповторний проникливий ландшафт бездомності й правдиво описати життя знедолених. Герта Мюллер створює свої неповторні художні образи за допомогою виняткової метафоричності супроти забуття, злиденності, пригноблення, терору, будь-якого режиму, зневаги людей.

### Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михайл Михайлович Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234–407.
2. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.
3. Маценка С. П. Герта Мюллер, німецька письменниця, нобеліант, творець ландшафтів бездомності : текст лекції / Світлана Маценка. — Л. : ПАІС, 2012. — 56 с.
4. Мюллер Г. Гойдалка дихання / Герта Мюллер ; пер. з нім. Н. Сняданко — Х. : Фоліо, 2011. — 286 с.
5. Ревзина О. Г. Хронотоп в современном романе / О. Г. Ревзина // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В. П. Григорьева. — М., 2006. — С. 26–279.
6. Binal I. Herta Müller im Porträt. Die Worte perlen und leuchten [Internet-Ressource] / I. Binal. — Режим доступу: <http://www.boersenblatt.net/341933>.
7. Hennenberg N. Die Sprache sollte schön sein. Interview mit Herta Müller [Internet-Ressource] / N. Hennenberg // Режим доступу: <http://www.fr-online.de/kultur/interview-mit-herta-mueller-die-sprache-sollte-schoen-sein.1472786,2965072.html>.
8. Gauss K.-M. Der Lager ist eine praktische Welt / K.-M. Gauss. — Режим доступу: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/rezension-atemschaukel-das-lager-ist-eine-praktische-welt-1.44873>.
9. Müller H. Lebenshunger und Worthunger / Herta Müller. — München : Carl Hanser Verlag, 2010. — 175 S.



**София Варецкая**  
**Поэтика художественного пространства**  
**в романе «Качели дыхания» Герты Мюллер**

Проанализировано пространственное наполнение романа «Качели дыхания» современной немецкой писательницы Герты Мюллер. Показано как происходит проекция закрытого внешнего пространства трудового лагеря на внутреннее пространство главного героя. Выявлено влияние изменения пространства на сознание героя, когда пространство дома заменяется пространством трудового лагеря.

*Ключевые слова:* Герта Мюллер, «Качели дыхания», художественное пространство, трудовой лагерь.

**Sofiya Varetska**  
**Poetics of the Artistic Space**  
**in the Novel «The Hunger Angel» of Herta Müller**

The spatial content of the novel «The Hunger Angel» of modern German writer Herta Müller is analyzed. The projection of outside closed space of labor camp on the interior space of the main hero is shown. An influence of space change on the consciousness of the hero when space of the house is replaced by space of the labor camp is discovered.

*Key words:* Herta Müller, «The Hunger Angel», artistic space, labor camp.

## ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЄВРОПИ: КООРДИНАТИ ПРОСТОРУ І ЧАСУ

Предметом розгляду статті є вивчення проблеми європейської ідентичності в межах постмодерністського дискурсу, художньо реалізованого у спільному есеїстичному проєкті Юрія Андруховича і Анджея Стасюка «Моя Європа». Проведений текстуальний аналіз дозволив виявити два відмінні способи ідентифікаційного процесу, що полягають у реконструюванні втраченої ідентичності через залучення до і конструюванні ідентичності через вилучення з культурного простору Західної Європи Центрально-Східної і Східної Європи Юрія Андруховича та Анджея Стасюка відповідно.

*Ключові слова:* дискурс Європи, ідентичність, історія, пам'ять, культура, час, простір.

Процес постмодерністської чуттєвості, що визначає стан культурної свідомості останньої третини ХХ ст. і характеризується такими рисами, як кризою віри, руйнацією системи вартостей, запереченням вихідних категорій центру, порядку, значення, істини тощо, торкнувся і площини буття людини, вираженої категорією ідентичності, що з особливою гостротою глобалізаційності сучасного світу підпадає під дію, за Зигмунтом Бауманом, «нечестивої трійці» невизначеності, невпевненості і ненадійності [6, с. 16].

Предметом нашого наукового інтересу є розгляд моделювання ідентичнісного виміру буття, що заломлюється крізь призму європейської ментальності у спільному польсько-українському художньому проєкті «Моя Європа», який містить есеїстичні нариси «Корабельний щоденник» Анджея Стасюка і «Центрально-східну ревізію» Юрія Андруховича<sup>1</sup>. Закономірно вписуючись у загальну тенденцію сучасного наукового дискурсу (оглядово представленого у праці Олі Гнатюк [5]), який усі ключові поняття, як-от «нація», «традиція», «культура», «ідентичність», «Європа» тощо розглядає як продукти ментальної / інтелектуальної діяльності: концепція нації Б. Андерсона, «винайдені» традиції Е. Гобсбаума, національної культури С. Гола, ідентичності Бо Строта, Європи Е. Гобсбаума [5, сс. 41, 47, 43, 58, 71], категорія Європи в есеях обох письменників функціонує як світоглядний конструкт. У цьому контексті найбільш придатними видаються два положення, зокрема Бо Строта, які матимуть свою художню реалізацію у творчості українського і польського митців: «Ідентичність означає тотожність. Вона має сенс лише як віра, як міф або як ідентифікація з чимось, що є проєкцією его на щось інше, і символічною репрезентацією цього «чогось іншого»; «Звернення до Європи функціонує не як звернення до території, а як до ідеї і нормативного центру. Європа є дискурсом, який перекладений мовою політичного й

---

<sup>1</sup> Свідомо опускаємо попередні версії омовлення Європи (маю на увазі есеїстичні збірники «Дорогою на Бабадаг» і «Fado» Анджея Стасюка та «Дезорієнтація на місцевості» і «Диявол ховається в сирі» Юрія Андруховича) як такі, що здійснені кожним з письменників нарізно.

ідеологічного проекту» (або культурного, інтелектуального чи емоційного, за версією іншого дослідника, Л. Пасеріні) [10, с. 14].

Споріднені за естетичними параметрами, тексти письменників творять наративи власної тожсамості, пошукуваної в дискурсі Центрально-Східної (Юрій Андрухович) чи Центральної (Анджей Стасюк) Європи. А проте вони розходяться по різні боки, розриваючи двополюсність ідентифікаційної моделі як одночасного уподібнення (тотожності) і розрізнення (відмінності) [8, с. 402] на «чуття належності до...» і «чуття окремішності щодо...» (*розрядка цитованого автора. — Н. П.*) [5, с. 51] Західної Європи відповідно; мовби слугуючи відлунням традиції, інтелектуально успадкованої ще з кінця XVIII ст.: «[Така невизначеність] (у розходженні між «філософською географією» і науковою картографією. — *Н. П.*) сприяла конструюванню Східної Європи як своєрідного парадокса одночасного вилучення і залучення, як Європи і не-Європи водночас» [4, с. 31].

Модель ідентичнісного буття, що виростає з рецепції Європи у дискурсі Юрія Андруховича, формується у співвідношенні одиничного і загального, особистісного й історичного, виростаючи з плетива наративів родинної генеалогії оповідача і доби ХХ століття, до якої він часово належить; опирається на константи власного самовизначення, виражені поняттями роду, родини, землі та — історії, пам'яті і культури<sup>1</sup>. Процес ідентифікації здійснюється за принципом цілковитого ототожнення центрально-східного, співвідносного авторові, і західного ества загальноєвропейського «я» як світоглядних складових спільного, єдиного колись світобуття (в якому Центрально-Східна Європа становила повноцінну частину європейського світу, включно до початку ХХ століття — часу падіння Австро-Угорської імперії<sup>2</sup>), однак штучно зруй-

---

<sup>1</sup> Обраний зразок для моделювання тожсамості зумовлений досвідом позбавленості власної ідентичності, вираженої відсутністю голосу особистої економічної та політичної влади: «... східні європейці часто не мають іншого вибору, ніж пов'язувати свої життєві історії та особисті подробиці з уроком політичної чи культурної історії та відповідної країни, пропонуючи це на розгляд західним європейцям <...>. Власне таке вимушене продукування самопрезентаційного або самовиправдального наративу, не кажучи про колонізацію пам'яті й саморозуміння, відбувається зі Східною Європою на ментальній мапі Заходу в добу плинної сучасності» [6, с. 275–276].

<sup>2</sup> Прикметно, що в есеях і Юрія Андруховича, й Анджея Стасюка образ Австро-Угорської монархії функціонує в ролі ностальгійної «золотої доби», яка парадоксальним чином — з огляду на *часову* та *просторову* перспективу оповіді письменників для українського митця символізує втрачену єдність *обширу*: «І все ж головне — це його (майбутнього діда оповідача, Марка. — *Н. П.*) пересування, його подорож тією клаптиковою частиною світу, котра пізніше стане називатися Центрально-Східною Європою, а на той час (кінець століття, *fin-de-siècle*, як сказав би Заратустра) ще була всього тільки частиною найгротесковішої з імперій. З клаптя на клаптик, з мови в мову, з пейзажу в пейзаж — так він рухався й так знайшов те, що шукав» [1, с. 131]; а для польського — зруйнований спокій *історії*: «Upijam się na chwałę ostatniego prawdziwego Cesarza, ponieważ dopiero z obecnej perspektywy widać jego wielkość, jego operetkowy, infantylny i safandulowaty heroizm. Dopiero z perspektywy tych wszystkich obłądnych lat widać, że niezręczna, powolna i pełna błędów ewolucja zawsze lepsza jest od rewolucji. Chociażby z tego względu, że podąża sprawdzoną drogą, wyznaczoną przez inne gatunki» [11, с. 125]. Спогад про Австро-Угорщину фігурує у текстах як варіант своєрідної «запізнілої утопії»: «Після всього болісного досвіду нашого століття, після досвіду двох світових воєн, націо-

нованого невблаганністю часу або неминучістю історії. Вдаючись до повздовжнього (в культурно-історичній площині) і поперечного (в індивідуально-історичній площині) розпаду цілісності і повноти, письменник стверджує вторинність характеру їхньої відмінності, привнесеної радше часом, ніж заданою простором. Причому формулою буття Андруховичевого персонажа стає фрагментарність<sup>1</sup>: «Я виростав у світі... більша частина [якого] лежала в руїнах вже в мить мого народження, тож я не можу пам'ятати цілості...» [1, с. 112].

Отож пошук власної ідентичності, в напрямку до якого пролягає подорож оповідного «alter ego» українського письменника, спадкоємця європейської батьківщини, здійснюється шляхом відтворення, а потому відновлення втраченої раніше повноти буття, реконструкції цілісного в минулому, натомість такого, що розпався у теперішності обширу європейської спільноти: «Ми хотіли бодай фрагмента, бодай натяку на щось далеке, на якусь таку італію-франціо-німеччину, та ні — ми хотіли навіть не цього, а радше звістки про повноту буття. Про те, що воно складається з видимої та невидимої частин — і ця друга є головною та вирішальною...» [1, с. 115] — через віднайдення лише поодиноких, ледь видимих її слідів, виявлених під час мандрівки власними, центрально-східноєвропейськими, «місцями пам'яті» — індивідуальної, історичної або культурної — у вигляді уламків, рештків чи поодиноких фрагментів.

До них належать спогади чотирьохсот- або й столітньої давнини про водні і наземні сполучні шляхи, що пролягали зі Львова до Балтійського моря, Данцига і Любека — через русло «змертвілої» ріки Полтви [1, с. 118–119], а чи до Венеції — через Відень-Інсбрук або Будапешт-Белград — залізничною колією [1, с. 122], чи згадка про замок тамплієрів як відголосок вцілілої середньовічної Європи: «Нам здавалося, що саме руїни і саме замків зберігають у собі згадане „далеке“, звістку про повноту. Руїни замків були фрагментами якогось давноминулого повного світу» [1, с. 115].

Вони наявні і в традиції роду, спорідненого із західним світом завдяки його європейським джерелам, про що свідчать спогади оповідача про прадіда Карла, судетського німця, який «одного із світанків понад сто років тому... упер-

---

налізму та кривавих ідеологій, можна втратити надію на утопічне майбутнє, утопічний кінець історії. Утопія вселяється в колишню фазу історії, яка вже минула...» [3, с. 135]. Однак у текстовальному вимірі вони набувають різних форм вияву, зокрема, у Юрія Андруховича — це дискурс симбіозу, а в Анджея Стасюка — різновид катастрофічного дискурсу [див.: 9, с. 39–46].

<sup>1</sup> Хоча більшою мірою можемо говорити про данину автора постмодерністській естетичній, питомою рисою якої фрагментарність як метафора сучасності, як «символічний натяк на самі основи нашого фрагментарного буття» [6, с. 289], властиво, і є. Порівняймо, до прикладу, письмо Стасюка, зокрема, округленні візії його Європи — і Західної, і Центральної, що вражають багатством розмаїтої мозаїки, яка сяє щоразу новими формами і піднесеного (в еkleктичному образі музичної Європи на День Незалежності в Івано-Франківську [11, с. 96]; в образі радіо-Європи [11, с. 106]; у візерунку літературної Європи [11, с. 112]; у розсипаному вітражі європейських столиць [11, с. 131]) і приземленого (в образі тарелі з невдалою стравою [11, с. 89]; тілесній картографії [11, с. 106]; пральному порошку [11, с. 111] чи сурогатному образі Європи з відходів [11, с. 134]).

ше в житті висідає з потяга на станції Stanislaw...» [1, с. 124]<sup>1</sup>. Традиції, яка, як і попередні, підпадає під загальний — в концепції тексту Андруховича — закон руйнації і розпаду, зумовлених, зокрема, історичним процесом середини ХХ століття, який у насильницький спосіб внаслідок II Світової війни нащадків однієї великої родини, яка до її початку належала до єдиного тогочасного світу, по завершенні війни розвів по різні боки новоутвореного кордону, що визначав новітній поділ світу — на вільний, західний, і той, що належав Одній Шостій, назавжди розлучивши одних з одними, залишивши черговий, перефразовуючи слова автора «...уламок колись щасливого родинного минулого... фрагмент щастя, з хрускотом перемелений машиною буття» [1, с. 162–163].

І лише новочасна спроба реінтеграції Центрально-Східної Європи із Західною, підживлювана постійним прагненням повернутися до спільної колись європейської домівки, нашттовхується на непорозуміння, яке з «непринципо[вих] розходже[нь], так[их] собі камінчик[ів] спотикання» [1, с. 134] виростає до наріжного каменя власного самовизначення оповідача — окреслення власної самотності, таки відмінної від західної, що полягає у пов'язаності зі своїм минулим, з рідною історією. Відтворений в пародійному ключі інтелектуальних дискусій кінця ХХ століття про концепцію сучасної моделі європейського простору, покликаючись на одвічний стан проміжковості як екзистенційної приреченості: «Перебування між росіянами й німцями — історичне призначення Центральної Європи. Центральноєвропейський страх коливається між двома тривогами: німці йдуть, росіяни йдуть. Центральноєвропейська смерть — це смерть в'язнична або табірна, до того ж, колективна, Massenmord, зачистка. Центральноєвропейська подорож — це втеча. Але звідки й куди? Від росіян до німців? Чи від німців до росіян?...» [1, с. 161]<sup>2</sup>, дискурс ідентичності, який таки виокремлює із загальноєвропейського контексту Центрально-Східну Європу, виявляє її особність, відмінність її буттєвості, ґрунтованої на пам'яті про минуле<sup>3</sup>: «На щастя, я живу в такій частині світу, де страшенно багато важить минуле.

---

<sup>1</sup> Прикметно, що Андрухович стверджує власну закоріненість у європейській традиції, виводячи історію свого роду від предків-європейців, зокрема німців, як і наголошує на тривкій належності до світу мистецтва. Що цікаво, що, вдаючись до пошуку витоків власної традиції на Заході, у своєрідному родинному епосі, як письменник називає есей, Юрій Андрухович відтворює і панівні на той час стереотипи — уявлення про не знаний європейцям край, зокрема Галичину, як про цивілізаційний загумінок [4]: «... це Галичина, він [прадід Карл. — *Н. П.*], ще не бував тут ніколи, він знає тільки те, що це найглухіша в усій державі діра, брудна провінція, а якщо відверто — просто дупа, задниця, *Arsch...*» [1, с. 124].

<sup>2</sup> Своєрідною відповіддю на фінальне питання пасажа українського митця у фігуративному сенсі слугує увесь есей його польського колеги, що відтворює перебіг мандрів углиб себе, своєї метафізичної батьківщини, означеної точкою географічного півдня: «*Prawdziwa geografia to droga ucieczki, która wiedzie na południe, ponieważ wschód i zachód opanowali jej bękartcie siostry i moja głodna dusza niczego tam nie znajdzie. Dopadnie ją co najwyżej ten stary, dobrze znany strach, który na północy może wprawdzie ulec hibernacji, lecz nie można przecież żyć z kawałkiem lodu w piersiach*» [11, s. 120].

<sup>3</sup> На важливості історичного досвіду як питомій ознаці самотності центральноєвропейської тотожності наголошують також і Оля Гнатюк, звертаючись до постаті Чеслава Мілоша [5, с. 323], і Александер Ф'ют, доповнюючи його іменами Мілана Кундери, Данила Кіша, Йозефа Кроутвора, Дйордя Конрада: «Час розуміли як стихію руйнування, уособлену

Хтось називає це закоріненістю, а хтось інший — заикленістю. Сам я не знаю, як це назвати: просто в цій частині світу забагато руїн, забагато скелетів під ногами. На щастя, я не можу від цього звільнитися. Мені важко уявити собі людину стерильну — чистий, нічим не забруднений аркуш, без жодної кривавої плями, без жодного спазму в горлі. Я нічого не вартий без моєї пам'яті, це така країна, де в мене надто багато всього <...>, надто багато всього, без чого немає, не було б мене. Мені огидне таке майбутнє, в якому нічого цього не буде» [1, с. 201].

Тому усвідомлення історичного досвіду, сприйняття власного минулого, визнання його вартісності і збереження його в пам'яті<sup>1</sup> стає обов'язковою передумовою для відновлення цілісності<sup>2</sup> європейського буття, остаточного віднайдення повноти загальноєвропейського «я», що досягається у відкритості до повноти часів: минулого, теперішнього і майбутнього: «Формула людського — це пам'ять плюс надія. <...> це дві дуже людські здатності, що ними прикриваємось у порожнечі. Зрештою, й не прикриваємось — насправді ми зриваємо з себе будь-які оболонки, переступаємо межі. Відкритість — єдине, що нам залишається, щоби знаходити хоч якийсь порозуміння з іншими, з усім, що навколо і всередині нас. Відкритість життю, відкритість смерті, відкритість минулому й відкритість майбутньому <...>. Це простір співіснування часу й вічності. І там, де нам це вдається, там, де ми досягаємо — бодай на півночі — цю повноту, ми, можливо, нарешті стаємо собою» [1, сс. 202, 204].

Тож, як бачимо, досягнення митцем його власної тожсамості через ідентифікацію із західноєвропейською можливе і важливе насамперед через пізнання самого себе, через визнання власної самотності<sup>3</sup>.

Дискурс Європи, що функціонує як пошуковий простір для окреслення власної сутності митця у тексті Анджея Стасюка набуває промовистої відмінності. Така особність проступає внаслідок зміни засадничого принципу моделювання ідентичності. Якщо в Андруховича вимір ідентичнісного буття позначений реконструкцією зруйнованої цілісності спільноєвропейського «я», яку становлять центрально-східна і західна його складові, то у Стасюка

---

в насильстві й загрозі смерті. Та поруч із цим існувало інше уявлення про час <...> як про спільну спадщину, що мала лікувати центральноєвропейця від забуття, скріплювати його через пошук подібностей та хоча б частково оберігати від цілковитої втрати ідентичності» [9, с. 206].

<sup>1</sup> Утверджуючи дискурс пам'яті як один із вагомих підмурівків своєї центрально-східноєвропейської ідентичності, Андрухович підтверджує спадкоємність власної центральноєвропейської культурної свідомості, оскільки його особиста боротьба за збереження тотожності є мовби відлунням «боротьби пам'яті проти забуття» центральноєвропейського дискурсу тожсамості Мілана Кундери [5, с. 268].

<sup>2</sup> У такому значенні «руїнність» тексту Андруховича набуває глибинного виміру: уламчастість, фрагментарність одиничного буття як скінченності і проминальності життя долається в тривкості історії та пам'яті про неї; відтак його руїни постають як необмежена в часі форма буття, означають перемогу життя над смертю [6, сс. 284, 288].

<sup>3</sup> що в ширшому контексті є виявом загальнішої тенденції: «Втім, потрібно пам'ятати, що ця своєрідна амбівалентність — бажання належати до європейської культури й разом повсякчасне маніфестування своєї окремішності, неповторності, незвичайності своєї історії — властива всім без винятку центральноєвропейським народам, починаючи від поляків та чехів і закінчуючи словенцями та румунами» [5, с. 336–337].

він характеризується властивою конструкцією центральноєвропейської тотожності, ґрунтованою винятково на собі самій.

Так само і зміна оптичної перспективи — з часової, відповідно, історичної в Андруховича на просторову, відтак географічну — у Стасюка спричиняється до зміщення ракурсу, в якому розглядається творення ідентичнісних моделей письменників, що в текстуальному, зокрема сюжетному, аспекті виражено мотивом подорожі<sup>1</sup>, у формі якої, властиво, і реалізується наративний дискурс пошуків власної європейської ідентичності кожного з авторів. Так, есей Андруховича характеризує концепція тожсамості як продукт авторської рефлексії, викликаной вимушеною зміною одного місця іншим внаслідок впливу історичних подій — батьком оповідача та вільним пересуванням у просторі в юнацькій спраглоті персонажа доторку до давнини.

Натомість подорожній Стасюка самостійно накреслює обшир власних потенційних мандрів як цільово задекларованого пошуку своєї центральноєвропейської тотожності. Він самовільно видозмінює географічні контури Центральної Європи, обираючи, — на відміну від лінійної, її колову просторову модель (до якої зараховує Білорусь, Україну, Румунію та Угорщину, Словаччину, Чехію і, безсумнівно, Польщу), відтак свідомо позбавляє її крайніх меж («Nie ma Niemiec, nie ma Rosji — co przyjmuję z pewnym zdziwieniem, ale też z dyskretną atawistyczną ulgą» [11, s. 78].), а zarazом і вивільняє її від стану перманентної проміжковості як «nieustann[ego] przeciąg[u], nieustann[ego] cug[u] ciągnąc[ego] ze wschodu na zachód i z powrotem. Czasem miał on dosłowną postać zwykłego wiatru, czasem przybierał metaforyczną formę otwartej, niczym nie ograniczonej otchłani, by w końcu nieco się skonkretyzować jako wiatr historii o zadziwiająco przewidywalnym kursie: albo w tę, albo we w tę, ale zawsze tędy» [11, s. 80], означуючи в такий спосіб самоцінність її серединності в її внутрішній завершеності і довершеності та зрікаючись статусу європейської периферійності<sup>2</sup>.

Мандрівка по «власноруч» заданому фізичному просторі Центральної Європи, місцями центральноєвропейської осілості в пошуках незвіданої таїни людської душі, «[a zwłaszcza] duszy środkowoeuropejskiej, której istnienia nigdy do końca nie udowodniono, ani do końca nie zaprzeczono realności tejże» [11, s. 96], змушує оповідача, однак, покинути доступний у своїй відкритості загрозливим впливам простір і повернути на південь, де він віднаходить неторкнуті глибини центральноєвропейської сутності, захищені від розмивання

---

<sup>1</sup> що видається закономірністю, якщо пристати на думку Марії Зубрицької, за якою «феномен Європи саме й полягає у її нескінченній мандрівці до самої себе, в її неперервному процесі становлення, в суперечливості і парадоксальності її сутності, що змушують її перебувати в одвічному русі, в нескінченній мандрівці. Тому Європа ніколи не може досягти горизонту спокою, і якщо вичерпує свою географічну Одіссею, то розпочинає заново Одіссею духовну та інтелектуальну» [7, с. 12].

<sup>2</sup> а отже, заперечуючи зумовлену своїм розташуванням долю: «Навіть середньоевропейська географія визначає себе через відсилання до інших геокультурних координат, покидаючи ідею власної центральності (власного модерну) на користь нездійсненого «поміж» [2, с. 27–28].

на поверхні глибинні пласти центральноєвропейської свідомості, в яких єдино і збережені сліди її правдивої природи, автентики внутрішнього єства. Що більше він занурюється у віддалені від центру простори власних мандрів, то глибше проникає в основи центральноєвропейського світовідчування, за яким відкривається прагнення осягнення духовної субстанції центральноєвропейського «я», пізнання метафізичної сутності центральноєвропейського буття.

Формування центральноєвропейської ідентичності в Анджея Стасюка проступає через фіксацію — протягом подорожі оповідача — глибинних зрізів станів свідомості мешканців Центральної Європи. Розкриваючись, зазвичай, через зіставлення тотожного і відмінного, ідентифікаційний процес у концепції Стасюка трансформується у протиставлення свого, центральноєвропейського, чужому, а подекуди в різкій загостреності ворожому західному просторові, зазнаючи звичної при цьому аксіологічної маркованості «позитивного» і «негативного». Зокрема, в оповідному дискурсі персонажа Західна Європа асоціюється з поверховою, зужитою, вичерпаною, нецікавою, ба більше — тотожною Сходові («Wschód to tylko antypody zachodu, jego zwierciadło...») [11, s. 120]) територією, вираженою метафоричним образом дзеркала або скла, що лише відбиває або поглинає поверхню, і, на відміну від образу Центральної Європи, позбавленою внутрішньої глибини і ємкості: «Zawsze, gdy myślę o zachodzie Europy, myślę najpierw „szkło”. Nic innego nie przychodzi mnie do głowy. <...> Na zawsze zostaje mi w głowie tylko lśnienie okien, witryn i elewacji, połysk karoserii, geometria wypełniona powietrzem, zmaterializowana arytmetyka» [11, s. 115].

У так змодельованій площині бінарних опозицій поступово через зіставно-протиставні краєвиди викристалізуються питомі риси зміфологізованої центральноєвропейської буттєвості, що визначають обриси її центральноєвропейської тожсамості, ґрунтованої на антиномії «tak doskonałej martwoty i zarazem potencjalności... świata już skończonego, lecz nie puszczonego jeszcze w ruch» [11, s. 105], dziwnej symbiozy «upadku i wzrostu» [11, s. 137], символічно відтвореної в геральдичному образі: «Jeżeli miałbym wymyślić dla Europy Środkowej jakiś herb, to w jednym z jego pól umieściłbym półmrok, a w jakimś innym pustkę. To pierwsze jako znak nieoczywistości, to drugie jako znak wciąż nie oswojonej przestrzeni» [11, s. 102].

Зокрема, це одночасна всепроникність і внутрішня відстороненість від випадковості і марнотності зовнішнього світу, нерухома застиглість — на противагу охопленості дріб'язковою суетною рухливістю того таки зовнішнього світу в його проминальності, мінливості та нестійкості, що проступають з опису міських мешканок бабунь угорського Ѓонца і швейцарського Цюриха [11, с. 97–98]; це заглибленість у самих себе, занурення у свій внутрішній світ, обмежені замкнутим простором дому — на відміну від просторової відкритості у діяльній спрямованості назовні, що виражені в образах зимового села — спорожнілого і знелюдненого сучасної Центральної Європи та жвавого і залюдненого на зринутій у пам'яті картині бельгійського живописця доби Ренесансу [11, с. 101–104]; це також принишклість і непомітність



у їх поглинутості темрявою — всупереч оприявненості у блисках світла нічних крайобразів Будапешта чи Львова і Німеччини [11, с. 106]. А понад то — екзистенційної глибини почуття порожнечі, страху й самотності як квінтесенції центральноєвропейського світовідчування, художньо втіленої в метафоричному образі затонулої церкви: «Kościół wyglądał jak wyrzucony na brzeg. <...> W jego murach, niczym geologiczne osady, odkładały się przez wieki pieśni, psalmy i słowa zapewne węgierskie, łacińskie, słowackie i niemieckie, na sklepieniu krystalizował się czas i w jego przestrzeń wsiąkały tysiące godzin wyjęte z egzystencji kobiet i mężczyzn. <...> Wewnątrz są ludzie. Nie próbują ucieczki, lecz cierpliwie czekają, aż przejrzysty przestwór zamknie się nad nimi. Modlą się i śpiewają, ponieważ są pewni, że ocalenie jest niemożliwe, tak samo jak niemożliwa jest całkowita śmierć. Zwątpienie pomieszane pół na pół z wiarą pozwala im wytrwać do końca tej dziwnej mszy, która ani ich do niczego nie przybliży, ani nie oddala od czegokolwiek. Ach, poczułem nad jeziorem Vel'ka Domaša środkowoeuropejską samotność. Pocułem, jak we krwi pulsuje destylat wschodniej rezygnacji i zachodniego sceptycyzmu» [11, s. 138–139].

За цими зовнішніми проявами поведінки проступає пізнання сутності центральноєвропейської буттєвості, що, попри спробу автора звільнити її від стану проміжковості, таки приречена на просторову помежовість, на пробування в терені міжкордоння, якої неможливо (по)збутися, оскільки є даністю і становить осереддя її ества: «Oto co znaczy być środkowym Europejczykiem: Życ między Wschodem, który nigdy nie istniał, a Zachodem, który istniał zanadto. Oto, co znaczy żyć „w środku”, gdy ten środek jest tak naprawdę jedynym realnym łądem. Tyle tylko że ten łąd nie jest stały. Przypomina raczej wyspę, może nawet wyspę pływającą. Ba, może wręcz okręt poddany prądom i wiatrom East-West i odwrotnie. Strony świata, tak jak żywioły, są czymś z pogranicza symbolu, alegorii i fatalnego konkretu. Życ na tej wyspie czy też okręcie znaczy tyle, co bez ustanku wypatrywać zmian pogody, przemierzając wyspę od brzegu do brzegu albo pokład od burty do burty. I tak jak w morskiej podróży, myśleć tylko o terażniejszości i o przyszłości, ponieważ przeszłość dostarcza nam jedynie racjonalnych przestróg w rodzaju «lepiej było siedzieć w domu» [11, s. 136].

А за нею розкривається глибинна сутність центральноєвропейської тожсамості. Мешканці Центральної Європи, переживши численні трагедії, — впродовж сторіч, а головню ХХ, зазнавши і фізичного, і душевного, як і духовного, спустошення, пізнали справжню ціну людського болю й страждання — відтак справжню вартість життя. Звідси — їхнє нехтування поверховим шумовинням життєвого потоку і внутрішня зосередженість та пізнання того, що єдино має справжню вагу і значення, — вічних, непроминальних вартостей. Звідси і їхня відмова від розпорошення уваги на дрібниці, малозначущі речі й заощадження життєвих сил та енергії — для подолання численних випробувань долі, що сприйняті як неминучість у їхньому тривалому переі про-живанні — через пере-чікування. Звідси, зрештою, внутрішня опірність здебільша руйнівному тискові подієвості через збереження і плекання — в глибинах власної свідомості — отриманої у спадок споконвічної традиції,

непорушно дотримуваної і незламно береженої з роду в рід нащадками, що дозволяє вберегти у первозданній неторкнутості й чистоті, у незнищенній і неподоланній життєдайності внутрішнє єство, власну сутність<sup>1</sup>. Що десь, за визначенням самого автора, утопійному сенсі, відлунює в міфологізованому образі вічних мандрівців — циган — як символу герметично замкнутого світу, таємничості і загадковості, незбагненності абсолютної свободи, що виринають мовби з правічного, чистого, позаосяжного часу і простору, засвідчуючи своєю ненастанною появою, що «*trwanie wcale nie musi oznaczać ekspansji, a uczłowieczony czas niekoniecznie zmienia się w historię*» [11, s. 131].

Порівняльний аналіз есеїв Юрія Андруховича та Анджея Стасюка дозволяє стверджувати про функціонування в них дискурсу Європи як пошукового простору для моделювання власної ідентичності митців. А проте у кожного з письменників спостерігаємо творення неповної моделі тожсамості, вираженої через домінування лише одного її складника, зокрема тотожності Центрально-Східної Європи Західній в українського письменника та відмінності Центральної Європи від Західної у польського автора.

### Література

1. Андрухович Ю. Центрально-східна ревізія / Юрій Андрухович // Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу Анджея Стасюка і Юрія Андруховича. — Л. : ВНТЛ-Класика. — С. 109–205.
2. Бабков І. Центральна Європа — нова модерність / Ігор Бабков // Нова Україна і нова Європа: час зближення // Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3–6 листопада 1996 р. — Л. : Літопис, 1997. — С. 26–30.
3. Вольдан А. Поняття «Галичина» і «Центральна Європа» та їхнє значення для європейської ідентичності / Алоїз Вольдан // Нова Україна і нова Європа: час зближення // Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3–6 листопада 1996 р. — Л. : Літопис, 1997. — С. 132–140.
4. Вульф Л. Винайдення Східної Європи. Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва / Ларі Вульф ; [пер. з англ. С. Біленького]. — К. : Критика, 2009. — 592 с.
5. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські студії про ідентичність / Оля Гнатюк ; [авториз. пер. з польс.]. — К. : Критика, 1995. — 528 с.
6. Донскіс Л. Збентежена ідентичність і сучасний світ / Леонідас Донскіс ; [пер. з лит. О. Буценка]. — К. : Факт, 2010. — 312 с.
7. Зубрицька М. Дискурс європейськості та його темпорально-просторові виміри у Центрально-Східній Європі / Марія Зубрицька // Нова Україна і нова Європа: час зближення // Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3–6 листопада 1996 р. — Л. : Літопис, 1997. — С. 11–21.
8. Ідентичність // Літературознавча енциклопедія / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів] : у 2 т. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — С. 402–403.

---

<sup>1</sup> Така інтерпретація видається *loci communes* Стасюкового письма — порівняймо: «...занедбаність набуває шарму цивілізації, не спотвореної зіпсуттям, на свій манір архаїчної, що триває в симбіозі з природою, та в цій іпостасі рішуче протиставленої цивілізації, яку отруїла індустріалізація» [9, с. 217].

9. Ф'ют А. Зустрічі з Іншим / Александер Ф'ют ; [пер. з пол. Я. Полищука]. — Х. : Акта, 2009. — 268 с.
10. Europe and the Other and Europe as the Other / Bo Stråth [ed.]. — Bruxelles : Peter Lang, 2000. — Режим доступу: [http://books.google.com.ua/books?id=dwfgu7MMozs-C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.ua/books?id=dwfgu7MMozs-C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
11. Stasiuk A. Dziennik okrętowy / Andrzej Stasiuk // J. Andruchowycz, A. Stasiuk. Moja Europa. Dwa eseji o Europie zwanej Środkową. — Wołowiec : Czarne, 2001. — 140 s.

**Надежда Полищук**  
**Постмодернистический дискурс Европы:**  
**координаты пространства и времени**

Предметом исследования статьи является изучение проблемы европейской идентичности в рамках постмодернистического дискурса, художественно реализованного в совместном эссеистическом проекте Юрия Андруховича и Анджея Стасюка «Моя Европа». Текстуальный анализ произведений позволил выявить два совершенно различных способа идентификационного процесса: реконструирования утраченной идентичности путем вовлечения в — и конструирования идентичности через извлечение из культурного пространства Западной Европы Центрально-Восточной и Восточной Европы Юрия Андруховича и Анджея Стасюка соответственно.

*Ключевые слова:* дискурс Европы, идентичность, история, память, культура, время, пространство.

**Nadiya Polishchuk**  
**Postmodernistic discourse of Europe:**  
**coordinates of space and time**

The subject of the paper consists in the analysis of the European identity within the postmodern discourse realized in the essays by Yuri Andrukovich and Andrzej Stasiuk combined under the title «My Europe». The investigation of the both texts reveals two different modes of the identification process: while the Ukrainian writer tends to reconstruction of the identity by inclusion the Central-Eastern Europe to, the Polish author, on the contrary, accents on the construction of the identity by exclusion of the Central Europe from the cultural space of the Western Europe.

*Key words:* discourse of Europe, identity, history, memory, culture, time, space.

## ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В РОМАНІ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «МАНДРІВКА ЛЮДЕЙ КНИГИ»

Проаналізовано часопросторові особливості роману Ольги Токарчук «Мандрівка Людей Книги». Зокрема, зосереджено увагу на хронотопі дороги, яка розглядається і як фізичне пересування в просторі та часі, і як мандри в уяві, пов'язані зі сновидіннями, інтелектуальними рефлексіями та відчитуванням мови світу. Акцентовано також на образі Книги, що виявляється насамперед не частиною простору, а самим простором, у якому існує людина.

*Ключові слова:* хронотоп, простір, час, дорога, людина, Книга.

Грунтовне літературознавче дослідження, принаймні частково присвячене вивченню поетики окремого художнього твору, сьогодні рідко коли обходиться без з'ясування питань, пов'язаних із хронотопом. Завдяки працям Гастона Башляра, Михайла Бахтіна, Юрія Лотмана, Нонни Копистянської та багатьох інших учених стало зрозуміло, що часопросторові координати художнього твору важливі не лише тоді, коли стають безпосереднім предметом дослідження, а й тоді, коли в центрі уваги — питання філософського характеру: ідентичність людини, особливості її буття-у-світі та світосприйняття. Відтак проблеми хронотопу, попри численні монографії та наукові статті, важко вважати повністю вичерпаними та до кінця висвітленими, адже кожний літературний твір відкриває нові виміри та грані часопросторового континууму.

«Мандрівка Людей Книги» Ольги Токарчук належить до тих творів, які навіть своєю назвою спонукають читача розкодувати значення художнього тексту за допомогою хронотопного інструментарію. Уже М. Бахтін розглядав хронотоп дороги як один із найважливіших для літератури різних часів і народів, адже пов'язаний він із доланням просторової далі, із кризовими моментами, що ставлять персонажа перед різноманітними випробуваннями, зрештою, із життєвим шляхом, під час якого відбувається дозрівання і самоусвідомлення людини [див.: 1, с. 354–376]. Мандри в романі Ольги Токарчук є не лише композиційним стержнем, який організовує довкола себе зовнішню і внутрішню дію твору, а й ключовим образом, за яким прихована особлива філософія *homo viator*.

Персонажі «Мандрівки Людей Книги» з перших сторінок твору перебувають у процесі подорожування: Гош покидає монастир, зупиняється, знайшовши роботу, на якийсь час у передмісті Парижа і, зрештою, вирушає у світ; Маркіз, разом із приятелями, які належать до кола Людей Книги, розпочинає тривалу дорогу з метою її пошуків; навіть Вероніка, шляхи якої дотепер лежали через паризькі вулиці до кімнат зустрічі зі щоразу іншими чоловіками, стає повноцінним учасником подорожі до Грааля нової епохи. Кожна мандрівка, в якій перебуває людина, *пересуваючись фізично в просторі та часі*, — це «найглибше пізнання проминальності та зміни, а ще неприв'язуваності до дріб-

ниць» [7, с. 37]. Години, дні чи роки такої мандрівки обов'язково пов'язані з покиданням одних місць, навіть особливо приємних та дорогих, і відкриванням та освоєнням інших, що могли бути далекими або незваними.

Вирушаючи в дорогу, мандрівник передусім змушений попрощатися зі своїм *домом*, місцем, у яке він закорінений і з яким себе, принаймні частково, ототожнює. Г. Башляр проникливо зауважив, що дім — не лише вертикальна споруда відповідних габаритів, це «наш куточок світу», «наш перший світ», «Космос, у повному розумінні цього слова» [2, с. 92]. Заміна одного дому іншим, особливо тимчасовим, навіть якщо той вигідно відрізняється габаритами та інтер'єром, завжди пов'язана з відчуттям нестачі чогось важливого — чи атмосфери домашнього вогнища, спокою та затишку, чи людей, що наповнюють відповідний простір, чи речей, іноді дрібничок, які можуть мати велику нематеріальну цінність. Наприклад, дім, який змушений покинути Маркіз, шукаючи Книгу, промовляє до персонажа не портретами предків, навіть не присутністю дружини й сина, а насамперед свічадами, у яких любить розглядати себе, визначаючи свою ідентичність і відмінність від інших. Де Шевійон і де Берль — чи то за станом здоров'я, чи зі страху перед «чистісіньким божевіллям» такої мандрівки — виявляються нездатними надовго (а то й навіть спробувати) відірватися від дому.

Щоправда, тимчасове місце перебування для подорожнього іноді теж може виконати роль «дому» — якщо не того, з якого вийшов і де пустив своє коріння, то того, який стає відправним пунктом для нового етапу шляху і навіть поштовхом до переосмислення світу й вартостей людського життя, а відтак самоусвідомлення. «Приблудній куртизанці» Вероніці замок де Шевійона в Шатору, де зупинилися мандрівники в пошуках Книги, здався казковим палацом, однак сила притягання цього дому навіть не в зовнішніх зручностях, а в тому, що він виявився особливо співзвучним із внутрішніми потребами кожного мандрівника: кімнати ніби навмисне призначені саме для цих гостей, хоча «не міг же знати де Шевійон, скільки осіб приїде і хто» [7, с. 57]. Картини і гобелени, що представляли сцени зі Старого Заповіту, змушували новоприбулих через інтерпретування побачених образів замислитися над вічними проблемами людського існування: змії як символ гріха намагається не справляти грізного враження, але насправді він страшний; людина, яка піддається його волі, стає добровільним рабом гріха і, занурена в марево, уже неспроможна відрізнити добро від зла; зло проростає в людській природі; усяке насильство — зброя диявола тощо [див.: 7, с. 59–62]. Споглядання картин, як і всієї території замку де Шевійона, дає змогу мандрівникам поступово усвідомити, що світ, яким він є насправді, відмінний від того, яким ми його бачимо, що дійсність неможливо загнати у математичні формули й штампи, що природність і штучність, дика природа і культура часто маскуються одна під одну, а то й взагалі нерозривні [7, с. 71–74].

Ще один дім, до якого приходять подорожні в процесі пошуків Книги, — оселя Делябранша, видовбана в скелі. Кам'яний дім у горах поєднує ознаки закритого й відкритого простору. З одного боку, це справжня оселя з кімнатами, ліжком, сходами, терасою і навіть бібліотекою, де очікують на читача твори

античних авторів і філософів-магів. З іншого боку, це дім, який є органічною часткою природи; не просто дім, «побудований на камені» (якщо згадати відому біблійну істину), а «олюднений, окультурений камінь» [5, с. 322]. Як елемент природи, цей камінь наділений стійкістю, непорушністю, вічністю. Як окультурений камінь, він дає відчуття захисту від гірського вітру та холоду і навіть затишку домашнього вогнища (попри постійну пільму, що її не здатне подолати світло поодиноких свічок). Як кам'яний дім у скелі, він натякає на дім-світ, у якому живе людина від народження до смерті. Невипадково у гостей Делябранша після тривалої екскурсії різними кімнатами зродилася підозра, «ніби дім не має кінця і розростається, вгризається в гору, шириться коридорами та переходами, до яких ведуть забуті двері» [7, с. 126]. Та й сама зустріч з Делябраншем видалася Маркізові «стрічею зі світом», який він «добре знав і з якого вирушив у путь; була поверненням до мови, якою він говорив, до цінностей, які дотепер вважав істотними» [7, с. 136]. Подорож, таким чином, проводить мандрівників від одного дому до іншого, від свого дому до чужого, від сталого до тимчасового і, зрештою, наближає до осягнення особливого Дому.

Будь-які мандри, пов'язані з фізичним пересуванням у просторі і часі, обов'язково передбачають зміну *пейзажів*, придорожніх краєвидів. Наратор «Мандрівки Людей Книги» дуже чітко акцентує на тому, що «подорож завше починається зі стану, який можна б окреслити як захлинання простором» [7, с. 37]. Плутані шляхи, незнайомі люди, каплиці святих, криниці, близькі і далекі села, виноградники й апельсинові сади, — усе це формує «величезний простір, розіп'ятий на перехресті землі, виднокола й неба» [7, с. 37]. Таке «захлинання простором» переживає і безмовний Гош, що вперше отримав змогу споглядати на шлях не із землі, а з вищої точки — з козел екіпажа, — та інші мандрівники, які, спостерігаючи за змінами в зовнішньому просторі, віддаються довірливим бесідам, безневинним запитанням, що породжують нескінченні розповіді. Важливо, однак, що простір, який щоразу відкривається перед мандрівниками, наскрізь символічний. Персонажі роману не випадково потрапляють саме в ті чи інші місця у відповідний час. Ідеться не лише про те, що, на переконання Маркіза, «коли вирушаєш у мандрівку, слід пам'ятати, що попри всі підготовані маршрути... це Бог простирає перед нами степи. Усі подорожі <...> містяться в педантичних і дрібничкових планах Бога. Це він <...> визначає межі, щоб ми могли їх переступати <...>. Це він, розбурхавши в нас неспокій <...> відправляє нас у дорогу <...> підтримує в нас переконання, начебто ми самі обираємо шлях» [7, с. 91]. Картини, які споглядають подорожні на шляху до Книги, змушують їх принаймні інтуїтивно відчутти, якщо не зрозуміти і пізнати, особливості організації світобудови. Спостерігаючи згори за містом В'ерзоном, шукачі Книги заглиблюються у «незмінну містерію вечора», яка передбачає «битву невідвратної темряви і решток світла» [7, с. 53], передсмертну агонію дня перед приходом ночі [7, с. 105]. Долаючи на шляху перевали, мандрівники опиняються високо в горах, де ані гірський рвучкий вітер, ані холодне різке повітря не є перешкодою для можливості увійти в стан невагомості і відчутти «величне космічне дійство», яке відбувається за обшитою цехінами

завісою неба [7, с. 109]. Як слушно зазначила Н. Копистянська, «єднання з небом найлегше на вершинах гір», адже саме підняття вгору, з одного боку, асоціюється із затратою енергії та сил, навіть зі стражданнями, а з іншого, передбачає рух у певному напрямку, цілеспрямований вибір шляху, який унеможливило сходження на кілька вершин одночасно [3, сс. 116, 121]. Вочевидь, персонажі «Мандрівки Людей Книги» поступово залишають населені пункти, звичайні оселі і замки, щоб — для початку — прийти до «дому в горах», а згодом сприйняти як особливий дім гори та долини, якими наповнена земля.

Спроба зрозуміти, як співіснує світло й темрява, верх і низ світобудови, наближає до осягнення світу в різних його формах та відтінках, до усвідомлення нескінченності часу і простору, вічності та безмежності, серед яких існує людина. Найяскравіше це ілюструє символічна вертикаль, описана в епізоді віднайдення Книги. Гош із хворим Маркізом зупиняються на засніженому шпилі, і перед ними відкривається дивовижний красвид захищеної горами долини. Гоша манять фруктові дерева, вбрані білим і рожевим цвітом, суничні кущі, виноградні грона, зелено-червоний світ, сповнений «життєдайного смаку весни», і він спускається крутими сходами в долину, щоб там, на дні глибокої монастирської криниці, знайти Книгу і, нічого в ній не зрозумівши, покласти на місце й вирушити знову в путь. Хворий Маркіз, уже не здатний до фізичного переміщення в просторі, залишається на засніженому гірському шпилі й на порозі смерті відчитує Книгу, якої так і не зміг доторкнутися руками. Отож «верх» і «низ» світової вертикалі виявляються взаємопроникними, а відтак відносними. Щось подібне зауважив Ю. Лотман у «Божественній комедії» Данте: за реальним підйомом чи спуском просвічує духовне піднесення чи падіння, однак спускання в пекло і пізнання безодні гріха еквівалентне підйому [5, с. 307]. У романі О. Токарчук один персонаж спускається, щоб мати змогу внутрішньо підвестися, але не спроможний поки що зробити це до кінця. Інший персонаж осягає мудрість Книги, але на холодній вершині, перед смертю, не маючи вже змоги спуститися у весняно-літній зеленій світ, щоб прочитати книгу для життя. Шпиль і долина, таким чином, стають діаметральними точками кола існування, яке, обертаючись, немовби постійно міняє «верх» і «низ» місцями.

Колообіг людського існування, що свідчить про *притчевий характер хронотопу*, відчутний уже з перших сторінок роману. Час у житті Гоша «незмінно точився колом» [7, с. 4] — від весни до весни, від однієї пори року до іншої, і цей час став для нього захисною шкаралупкою, дозволив провадити особливий ритм життя, відмінний від безладного часу людської суєти. У контексті Маркізових зацікавлень астрологією, зокрема колами Сатурна, не випадково з'являються міркування про ув'язнення людини — у просторі дверей, замків, ланцюгів чи навіть паспортів і власної ідентичності: «ти той, ким ти є, а не той, ким хотів би бути» [7, с. 105]. Космічний часопростір не має нічого спільного з обмеженістю й замкнутістю часопростору людського, і найменша спроба вийти у його вимір робить людину причетною до найрізноманітніших «тут і тепер», а відтак до вічності. Власне, такий притчевий хронотоп домінує у романі «Мандрівка Людей Книги». На перший погляд, автор пропонує читачеві вказівки на конкретні дати,

місця чи історичні події: Гош дістався Парижа 1685 року, у країні посилюються тривожні настрої, пов'язані з протистоянням католиків і гугенотів, Книга схована у монастирі серед гір Сьерра дель Каді. Однак розвиток сюжету не закорінений у конкретному просторі чи історичній епосі. Зрештою, невинно ріка поблизу місця перебування Книги називається Рікою, відсилаючи в такий спосіб і до різних рік у конкретних точках простору, і до ріки як «виру часу», про яку згадує господар кам'яного дому в горах Делябранш. Ця ріка «плине обіч, але й крізь мене», «вбирає нас у себе, оглушує і осліплює», «і ми не тямимо, де її дно, де вир, а де те, що зовсім не є рікою»; «стаючи рікою... ми стаємо її невловимістю і її минушістю» [7, с. 120]. До того ж, шлях, по якому йдуть мандрівники, і сама мандрівка виявляються своєрідним спільним знаменником для тих мандрів, які, хоч і не так часто, але розпочинає людина. Тому Делябранш знає про подорожніх усе, — хто вони такі і куди прямують, — хоча ніхто не надавав йому жодної конкретної інформації з цього приводу: «В усьому світі лишень один раз на сто років хтось вирушає в таку мандрівку... — чи вам хтось оповідав про нас?... — Ні, сину, аж так світ вами не цікавиться» [7, с. 117]. Показово, що в домі Делябранша Маркіз самому собі здавався людиною, яка нікуди не вирушала і тільки планує мандрівку, але водночас людиною, яка вже повернулася з тієї мандрівки з новим знанням і новим досвідом.

Подорож у «Мандрівці Людей Книги» розгортається не лише у реальному фізичному, а й у філософсько-психологічному часопросторі, який існує в інших координатах і за зовсім іншими законами. Це своєрідні *мандри в уяві*, з якими персонажі зіткнулися вже на самому початку подорожі чи навіть задовго до неї. Вероніка розуміє, що їхня мандрівка довга, але «образи, що їх витворює скерована в глибину самої себе свідомість <...> плинуть швидко, як течія ріки» [7, с. 31]; Маркіз згадує із захопленням свого батька й ту легкість, із якою він «долав шлях угору невагомим кроком недільного мандрівця» [7, с. 9]; зрештою, для самого Маркіза навіть під час реальної подорожі більше значення мала «мандрівка», що існувала в його свідомості [див.: 7, с. 33]. Мандри в уяві — це насамперед дорога до самого себе: до себе колишнього, свого дитинства («Насправді зріла людина повертається до дитяти, з якого вона почалася» [7, с. 87]), або до себе теперішнього.

Дорога до себе в «Мандрівці Людей Книги» проходить різними шляхами. Один із них — це *шлях сновидінь* (інколи «снів-серед-білого-дня» [8, с. 112]), які відкривають людині «нереальну реальність» [6, с. 125], дають змогу побачити, ким ця людина є в іншому світі, по той бік свідомості. Вероніці сниться пустеля, серед якої Наречена чекає на свого обранця, але той запізнюється, а, найімовірніше, взагалі не приїде. Дослідники природи сновидінь неодноразово наголошували, що здебільшого важко розшифрувати першопричини такого чи іншого сну. З одного боку, люди часто сприймають оніричний простір як сферу, що уможливорює комунікацію з потойбічним, трансцендентним, світом. До таких людей належить і героїня роману, яка покладає «надію на сон, на той незглибимий простір, де Бог звик давати їй вказівки» [7, с. 84]. Сновидіння Вероніка тлумачить як «послання з пересторогою від вищих сил», як можливість «проводити зі світом



свої неповторні розмови», а відтак передбачати, що має відбутися найближчим часом. Яскравим прикладом такого підходу до оніричного світу є образ поживклих шлюбних суконь Нареченої зі сновидіння і самої Вероніки — в обох випадках як знак покинутості і самотності внаслідок розриву стосунків із коханим.

Водночас кожне сновидіння ґрунтується на подіях різних етапів життя людини. Свідоме щоденне життя — це життя, в якому «людина для людини є тільки поверхнею, що приховує свої глибини» [10, с. 186]. У сновидіннях ми існуємо у своєму внутрішньому світі, стаємо собою і кимось Іншим; як зазначає Г. Башляр, розпорошуємо нашу істоту на «привиди дивних істот, що вже не є навіть нашими тінями», і таким чином стаємо невловимі самі для себе, ніколи не маючи змоги «віднайти гарантії свого існування» [10, сс. 166, 169]. Така діалектика існування / неіснування, самого та Іншого засвідчує, що сон — це та мова, через яку суб'єкт ідентифікує і водночас втрачає себе. Невипадково для Вероніки «сни були як для Гоша — каштанові чоловічки, а для Маркіза — свічада: вони допомагали їй вийти поза себе» [7, с. 22]. У кожному з витворених образів вона споглядала себе збоку, осягаючи умовність і непевність власної тотожності: «бо ось той насупроти мене — це також я» [7, с. 30]. Сновидіння привідкриває перед людиною Іншого себе, а відтак стає шляхом до себе.

Варто відзначити, що простір сновидінь важливий насамперед для Вероніки, що втілює жіночий первень у романі. Сни характеризуються виходом за рамки свідомості та раціо і, як наслідок, більше тяжіють до інтуїтивного, ірраціонального, *чуттєвого* (що асоціюється із жіночим) *світосприйняття*. Звичайно, це не означає, що образ Вероніки абсолютно позбавлений інтелектуального первня. Вероніка теж схильна до рефлексій, самозаглиблень, але в кожному разі вони оповиті ореолом чуттєвості. Роздуми героїні роману — це передусім спроби осмислити особливості діалогу між тілесним і духовним, зрозуміти, що таке жінка для чоловіка і яке місце в існуванні людини відведене любові. Вероніка хвилюється з приводу того, чи не почало вже старіти її тіло, яке, на переконання багатьох чоловіків, у жінки єдине має вартість. Досвідчена куртизанка, вона знає, що всі її любовні пригоди закінчуються однаково, але як жінка почувається відданою кожному чоловікові, що доторкнувся до неї: Вероніка завжди «залишалася вірною, а чоловіки відходили» [7, с. 84]. Попри здоровий глузд, Вероніка все-таки вірить та сподівається на диво — «кохання вічне і нескінченне» [7, с. 70], — і воно приходить до неї, як і для Маркіза, під час мандрівки. Власне, Вероніка стала невід'ємною часткою і навіть передумовою подорожі, забезпечивши своєю присутністю наявність глибоко-чуттєвого та ірраціонального способу осягання світу. Невипадково Маркіз радше відчув, ніж зрозумів, що для пошуків Книги потрібна саме жінка, яка, за словами Делябранша, має «набагато більшу здібність до спілкування зі світом душі» [7, с. 122], ніж чоловік. У мішанині подій, що спровокувала зміну учасників подорожі, Маркіз відчитав якусь глибинну мудрість: «з'ява кохання загострює здатність бачити речі, які

досі ховалися в тіні» [7, с. 83]. У нього навіть виникло враження, що мандрівка ніби почалася спочатку, коли до неї приєдналася Вероніка.

Народження кохання дало змогу Маркізові та Вероніці вийти поза себе, але в такий спосіб відкрити справжнього (справжню) себе. Маркіз, «скидаючи перед Веронікою маску за маскою», «ставав усе відкритішим» [7, с. 88]. Він не раз переживав фізичне зближення з жінкою, йому були дуже добре відомі закони природи, що штовхали чоловіка і жінку одне до одного, але тепер уперше відчув, що «втрачає свою цноту» [7, с. 112]. Ще не знаючи, що кохає посправжньому, Маркіз прагне самотності та «ізоляції від тієї, до якої невблаганно наближався» [7, с. 100] і яка стала його своєрідним дзеркалом, але водночас не може справитися з бажанням «залишатися з нею завжди, споглядати її... пізнавати... увійти в її світ» [7, с. 112]. Вероніка дивувалася сама з себе, бо відкрила себе давно забуту. Вона перестала «користуватися штучеріями куртизанки», «немов забула, як бути звабливою і грайливою, як обнадійливо і багатозначно дивитися на чоловіка», збуджувати потяг [7, с. 88]. Маркіз для неї виявився не об'єктом завоювання, а суб'єктом, людиною, яку, з одного боку, треба було «захистити, охороняти, зігрівати словами і власним диханням» [7, с. 88], а з іншого боку, хотілося визнати тим сильним і владним чоловіком, який панує над нею і ув'язнює в собі, змушує до покори. Щоправда, ця покора виявляється «потужнішою за силу»: навіть спиною Маркіз відчуває «відданий, сповнений любови погляд, яким вона тримала його на прив'язі» [7, с. 137], а образ цієї жінки настільки заповнив свідомість Маркіза, що виникла «загроза провалитися в неї і вже ніколи не продовжити шляху» [7, с. 110].

Філософи [див.: 9] часто говорили про любов як про вищу форму пізнання і самопізнання людини, як про таїнство, коли двоє спілкуються одне з одним на найглибшому рівні існування, і в цьому спілкуванні виявляють здатність збагнути себе та Іншого в його унікальності та неповторності. Любов неможлива без спроможності на самопожертву, здатності забути себе задля Іншого, але це якраз те самозабуття, яке приводить до самооновлення, те жертвування часткою свого «я», яке провадить до цілісності (Маркіз не випадково згадує легенду про те, як шукають одна одну дві розділені половинки, що колись творили єдине ціле, одну людську істоту). Любов — це здатність розірвати свою оболонку, щоб понести в собі Іншого і в такий спосіб прийти до справжнього себе. Це та істина, яку інтуїтивно осягають Вероніка та Гош і яку, попри всі свої знання, не може зрозуміти і до кінця прийняти Маркіз. Гош не знав, що таке кохання, і, як мала дитина, «не відав достеменно різниці між чоловіком і жінкою» [7, с. 113], однак навіть він зумів побачити особливі погляди, якими мимоволі обмінювалися Маркіз та Вероніка, і відчути невидиму силу притягання, що поєднувала їх обох і давала змогу зрозуміти одне одного з півслова. До того ж, почуття, що виникло між цими «дорослими» людьми, відкрило йому, наївно-дитячому юнакові, що таке любов, і пробудило бажання любити. Вероніка не може прийняти рішення Маркіза розірвати стосунки до віднайдення Книги, ані зрозуміти, як саме їхні взаємини позбавляють їх чистоти, необхідної для досягнення цієї мети. На відміну від Веро-

ніки і Гоша, Маркіз ставить Книгу понад усім, навіть понад людськими взаєминами і любов'ю, і, вочевидь, саме тому Книга як матеріальний витвір не дається йому до рук. Маркізів підхід до Книги та її пошуків, до людей, що його оточують, і до світу логічно-раціональний, отожд помирає він, осягнувши ірраціональний її смисл, немовби на порозі обітованої землі.

*Інтелектуальний шлях* «дороги до себе» у романі «Мандрівка Людей Книги» — це шлях насамперед чоловіків. Маркіз, Барлінг, Делябранш часто ставлять перед собою питання, пов'язані з існуванням світу, і самі у собі або ж у діалогах один з одним шукають на них відповіді. Важливо, що практично всі порушені питання є справді неодмінною передумовою для розуміння світу і себе як людини в цьому світі. Ким є Бог, якого неможливо бачити та раціонально пояснити, і яка його роль у функціонуванні речей? Чи Бог є постійним рушієм змін чи він тільки творить людину і світ, які вже надалі працюють, як механізми, за усталеними законами? Чи здатні природа або людський хист створити людину без Божої допомоги і поза жіночим тілом? Персонажі не знаходять остаточної відповіді. Вони лише її шукають, усвідомлюючи, що правда «плинна і змінна, позаяк вона надзвичайно складна» [7, с. 129]. Абсолютна істина, найімовірніше, існує, але здобуті на шляху до неї знання неможливо передати словами від однієї людини до іншої, тому кожен починає цей шлях індивідуально і від самого початку. У розмові з Барлінгом Маркіз не випадково акцентує на тому, що справжні алхіміки, віднайшовши філософський камінь, тримають його рецепт у суворій таємниці і зашифровують формулу в зумисному камуфляжі слів. Сприймавши дослівно те, що написали мудреці, людина потрапить у лабіринт, виходу з якого не знайде. До великої таємниці «кожен мусить дійти самотужки» [7, с. 96], а відкривається вона лише тим, хто готовий її прийняти.

Ще один шлях «дороги до себе» пролягає через вивчення мови світу і відчитування світу-тексту. Персонажі «Мандрівки Людей Книги» розуміють, що звичайна вербальна мова, якою послуговуються люди, — не альфа та омега комунікації, що відбувається у світі. Гош не може вимовити жодного слова, але його німота не означає відсутності розмови. Йдеться не лише про невербальну комунікацію у вигляді міміки та жестів, якими Гош, хоч і зрідка, проте реагує на звернення до себе. Набагато важливішою є розмова, яку Гош, на відміну від інших персонажів, успішно провадить зі світом. Він навчився «заглиблюватися в мову зимового вітровіння й вчувати болісний крик насінин, що напровесні розриваються в землі» [7, с. 5], опанував мову поглядів, яка дала змогу спілкуватися з кіньми і собаками, усвідомив сам і дав змогу збагнути іншим особливий зміст тиші, яка іноді перетворюється на повноцінного співрозмовника. Делябранш, звертаючись до Гоша, акцентує: «Не треба весь час ляпати язиком, щоб бути присутнім» [7, с. 118].

Ця істина стає особливо очевидною для людини, коли вона намагається спілкуватися з невидимим і неосяжним Богом. Його неможливо почути безпосередньо, але водночас «людина носить Бога в собі, й до кожного Він промовляє інакше» [7, с. 62]. Почути Бога, принаймні наблизитися до Його муд-

рості, людина може тільки тоді, коли усвідомить потребу звертати увагу на найдрібніші і наймасштабніші речі, створені Богом для існування у світі: морські хвилі, рух черепахи, зміну фаз місяця тощо. Показовими у цьому контексті є видіння, під час якого Маркізові являються числа, намагаючись пояснити свій глибинний смисл [див.: 7, с. 64–66], або міркування Делябрана про те, що через сутності всіх субстанцій можна прийти до «подиху Бога» [7, с. 122]. Кожна деталь у світі щось означає. Як зауважив Ю. Лотман, Природа і Всесвіт — це «семіотичні тексти, значення яких підлягає дешифруванню», це «велике послання Творця, який мовою просторової структури зашифрував своє повідомлення» [5, с. 304]. Важливо, що іноді такі повідомлення сприймаються як пересторога, як знаки-дороговкази: чи варто продовжувати подорож, якщо з самого початку щось пішло не так? якщо виникають страх чи лихі передчуття? якщо витворені уявою крилаті ангели, що мають супроводжувати в дорозі, виявляються драконами? чи речі відбуваються випадково й безладно, чи мають глибший сенс? чи вони виникають одна з одної чи безпосередньо походять від Бога? [див.: 7, с. 41–42]. Ці та інші подібні запитання неодноразово ставлять перед собою учасники мандрівки в пошуках Книги, розуміючи чи навіть інтуїтивно відчуваючи, що людині нелегко відчитувати знаки, які посилає Господь.

Персонажі «Мандрівки Людей Книги» вирушають у подорож, аби віднайти те, що принесе у світ святість, незаперечну мудрість, розгадку таємниць життя. Як у творах попередніх епох персонажі вирушали на пошуки Граалю, Золотої Руни чи Живої Води, у романі Ольги Токарчук метою мандрівки стає Книга, яка була створена в прадавні часи, але так і не знайшла свого ідеального читача. Одні не вірили у її існування, хтось вважав її збірником аксіом або символом усіх законів, які правлять матерією, для когось вона була всього лиш великою ідеєю, яку поки що не готовий прийняти світ [7, сс. 16, 93]. У кожному разі, книга не існує як річ фізична, принаймні її зміст виходить далеко поза рамки всіх можливих палітурок. Уже біблійний Мойсей називав світ книгою Бога (Вих., 32–34), про книгу життя неодноразово йдеться в «Об'явленні св. Івана Богослова», а відомий дослідник середньовічної культури Е. Р. Курціус зазначав, що в гомілетиків простежуємо трактування всіх створінь світу як освітлених літер, з яких можна вчитати про досконалість Творця [4, с. 352].

Вочевидь, саме таку Книгу шукають персонажі роману О. Токарчук. Кожна річ, яка існує, варта опису — і «літні жнива», і «народження сьомої дитини в родині ткача», і «сни божевільної старої жінки». Тому не дивно, що на порозі своєї смерті Маркіз відчитує Книгу, якою виявляється світ, і впізнає себе в маленькій літері, з якої твориться божественне слово. Зрозуміло також, чому Книга як матеріальний витвір потрапляє до рук Гошеві, неспроможному її прочитати: така Книга не подібна на жодну іншу, хоч водночас «будь-яка книга, яку написала людина, — це відбиток тієї Книги» [7, с. 133]. Книга, що стала метою пошуків, — це Книга, яку сотворив Бог, а «письмена Бога» (якщо згадати відомий твір Борхеса) неможливо переке-

ласти жодною мовою світу. До того ж, як проникливо міркує Шейвйон, «людина, яка пише книжку, перевершує саму себе, бо здійснює відважну спробу означити і пойменувати себе... Якщо Бог написав Книгу, то він теж перевершив у ній самого себе і творіння власних рук. Укладаючи в Книгу усю свою мудрість, відсутність свого початку й кінця, закону світу — він описав себе самого. Бог відбився у книзі як у дзеркалі й узрів, хто він є» [7, с. 82–83]. Люди у нескінченному своєму розмаїтті, речі та явища стали літерами, що разом із іншими знаками утворили слова, висловлювання і, зрештою, текст божественного повідомлення, розшифровувати яке людина покликана впродовж усього свого життя.

Найцікавішим і найважливішим, однак, є той зв'язок між словами і речами, який виявляється завдяки Книзі і який на мікрорівні відчутний уже з перших сторінок роману. Попри свою унікальну здатність спілкуватися зі світом без вербальної мови, Гош з дитинства заздрив людям, які вміють говорити. Слова для нього — не звичайні знаки, якими за домовленістю послуговуються в суспільстві задля комунікації. Гош розглядає слова як людина міфологічної свідомості, для якої назвати — означає оприсутнити і розпізнати. Гош ставився до слів шанобливо, ніби вони дорівнювали речам, або були навіть істотнішими: «Бо ж саму річ <...> обмежує її матеріальність <...>. Для Гоша слова були душею речей» [7, с. 6]. Книга, яку шукають мандрівники, хоч і написана незвичними літерами (людьми, речами та явищами), виявляється також словом, що походить від Слова і породжує слово: «Спочатку Бог створив світ з розколотої літери. Тоді з розколотого слова плоть протекла як кров. Плоть, отже, недосконале слово. Бог досконалий. Бог є Слово. І не має плоти». Адамові Бог дав плоть і слово як поєднання скінченності і нескінченності, недосконалості і досконалості [7, с. 14]. Відповідно до біблійної істини: «Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово» (Ів., 1). У романі О. Токарчук слово забезпечує всьому матеріальному світу досконалисть і відтак перетворює його на особливе слово, яке треба почути, зрозуміти і навіть втілити в інше слово (наприклад, мистецький твір). Гош вірить у Слово і чекає на Слово, що насправді стає метою його особистої мандрівки. Найбільшою мрією цього юнака-дитини було вимовити колись: «Я — Гош», — і в такий спосіб «визволити себе з глушини неозначеності» [7, с. 7]. Важливо, що наприкінці роману Гош спромігся сказати заповітну фразу, що засвідчила народження слова. Тому важко погодитися з наратором роману в тому, що на кінець мандрівки «обраної мети не було досягнуто» [7, с. 175]. Кожен із подорожніх, які твердо вирішили йти до кінця, по-своєму знайшли ту книгу, яку шукали: у Гошеві визріло слово, Вероніка прощається з життям після того, як сповнилася її мрія (віднайти диво справжньої любові), Маркіз помирає, ідентифікуючи себе з літерою Книги світу.

Отож мандрівка, яка була пов'язана з фізичним пересуванням у просторі й часі та принагідно викликала різнопланові мандри в уяві, привела, зрештою, до усвідомлення того, що Книга — це не маленька частка великого простору, — вона сама є тим неосяжним часопростором, у якому існує людина.

### Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. — Т. 3. Теория романа. — М. : Языки славянских культур, 2012. — С. 340–511.
2. Башляр Г. Дім. Поетика простору / Гастон Башляр // Українські проблеми. — 1994. — №4/5. — С. 92–96.
3. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 343 с.
4. Курціус Е. Р. Книжка як символ / Ернст Роберт Курціус // Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. — Л. : Літопис, 2007. — С. 332–386.
5. Лотман Ю. М. Символические пространства / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб. : Искусство-СПБ, 2000. — С. 297–335.
6. Лотман Ю. М. Сон — семиотическое окно / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб. : Искусство-СПБ, 2000. — С. 123–126.
7. Токарчук О. Мандрівка Людей Книги / Ольга Токарчук. — Л. : Літопис, 2004. — 176 с.
8. Фройд З. Поет і фантазування / Зигмунд Фройд // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Л. : Літопис, 2002. — С. 109–116.
9. Хамитов Н. В., Крылова С. А. Любовь как запредельное бытие мужского и женского: опыт метаантропологии / Н. В. Хамитов, С. А. Крылова // Антропологічні виміри езотеричної філософії. — Слов'янськ : Печатный двор, 2005. — С. 271–287.
10. Bachelard G. Poetyka marzenia / Gaston Bachelard. — Gdansk : Siowo/obraz/terytoria, 1998. — 298 s.

### Мар'яна Гирняк Особенности хронотопа в романе Ольги Токарчук «Путешествие Людей Книги»

В статье проанализированы временно-пространственные особенности романа Ольги Токарчук «Путешествие Людей Книги». В частности, внимание сосредоточено на хронотопе дороги, рассматривающейся как физическое передвижение в пространстве и во времени и, в то же время, как путешествия в воображении, связанные со сновидениями, интеллектуальными рефлексиями и чтением языка мира. Акцентирован также образ Книги, оказывающейся, прежде всего, не частью пространства, а самим пространством, в котором существует человек.

*Ключевые слова:* хронотоп, пространство, время, дорога, человек, Книга.

### Maryana Hirnyak Peculiarities of Chronotope in the Novel «The Travelling of Book's People» by Olha Tokarchuk

The paper represents analysis of spatiotemporal peculiarities of the novel «The Travelling of Book's People» by Olha Tokarchuk. In particular, the attention is paid to the chronotope of way, being considered as physical movement in space and time as well as wanderings-in-imagination associated with dreams, intellectual reflections and reading the world's language. We also emphasize on the figure of Book, which is not a part of space but, first of all, the very space where human being exists.

*Key words:* chronotope, space, time, way, human being, Book.

**ПРОСТІР ЧАСУ ТА ЧАС ПРОСТОРУ: НА МЕЖІ ІЛЮЗІЇ СВІТІВ**  
(поетика двосвіття у творах Валерія Шевчука та Ярослава Мельника)

Проаналізовано часопросторову структуру творів «Зачинені двері нашого „я”» В. Шевчука та «Іде вічно» і «Рояльна кімната» Я. Мельника із застосуванням хроно-топних схем Н. Копистянської. За особливостями вираження у цих текстах емблематичного хронотопу охарактеризовано принципи реалізації поетики двосвіття у жанровій проекції. Описано формотворчі можливості часу і простору у їхніх взаємопереходах на основі виявлення свого / чужого хронотопу в зовнішньому та внутрішньому просторі персонажа.

*Ключові слова:* свій / чужий, простір персонажа, поетика двосвіття, емблематичний хронотоп, онейричний простір, надтекст, анти-простір.

Проблема двосвіття у художньому тексті виникає внаслідок межової свідомості героя, через що він змушений переживати своє існування в реальному просторі як ілюзію, що стає причиною його психологічної роздвоєності в часовому вимірі. Відчуття фіктивної або іншої реальності, т. зв. позачасового простору, найкраще дає змогу досягнути художній прийом сновидіння. Адже сновидіння є фактично оберненою реальністю, дійсністю навспак, коли зникає відчуття фізичного часопростору. Однак закони художньої умовності дають змогу зобразити відчуття нереальності в дійсному, чого можна досягнути двома способами: через зображення ілюзії дійсного в сновізіяльному просторі (тут ми маємо справу з т. зв. фіктивними пробудженнями) або шляхом створення реальності паралельних світів. Власне, другий принцип лежить в основі експериментальної прози ХХ століття, яка базується на особливій системі художніх умовностей, відмові від конкретизації соціально-історичного хронотопу, що, на думку Н. Копистянської, пов'язано з «орієнтацією на свідоме кодування надтексту» [2, с. 153], зокрема у творах притчового характеру. Дослідниця ілюструє цей принцип, що дає змогу «наповнювати надтекст конкретним соціально-історичним хронотопом» залежно від конкретного рецептивного досвіду, на прикладі творів Ф. Кафки «Замок» і «Процес» [2, с. 154]. Кодування надтексту як певної емблематичної чи символічної структури, що створюється у діалозі читача з автором [2, с. 268–269], є важливим чинником для розуміння природи часопросторової ілюзії і творення поетики двосвіття.

Саме такими принципами кодування надтексту володіє сучасний письменник, литовський українець Ярослав Мельник, який для окреслення межової свідомості героя у своєму романі «Іде вічно» створює ілюзію часу, а в повісті «Рояльна кімната» — ілюзію простору. Кодування надтексту відбувається таким чином, що герой починає втрачати відчуття предметної реальності: його особистий простір, в якому кожна кімната має своє функціональне призначення («... моє життя проходило „по кімнатах”: за столом я писав, думав, у рояльній — грав, у майстерні — малював. Їв я в їдальні, що на першому поверсі, мився і приводив себе до порядку в ванній кімнаті, спати йшов у спальню. В залі

салону, біля каміна, я дивився телевізор, забавлявся більярдом у більярдній. Вже не кажу про такі самоочевидні речі, як туалет із голубим унітазом, столярна майстерня (я любив виточувати), гімнастична кімната (пружинний килим, стінка з турніком, гантелі, штанга і тому подібний спортивний інвентар)» [3, с. 125–126], почав раптом звужуватися, пропадаючи, буквально у фізичному плані, кімната за кімнатою. Внаслідок цього злого експерименту долі герой опиняється в однокімнатній комунальній квартирі, в якій йому залишається місце для власного простору хіба що на сон. Однієї місячної ночі герой не витримує і втікає з цього антипростору, піднімається на гору, з якої спускається у протилежному напрямку, потрапляючи в цілком аналогічне місто, що його покинув. Однак у цьому місті він віднаходить власний втрачений простір — будинок з багатьма кімнатами, розподіленими за їхнім первісним функціональним призначенням. Сюжет побудовано за законами відкритого твору, коли читач може тільки здогадуватися про те, який із цих паралельних світів є справжнім, а який фіктивним, близьким до марення героя; і на основі цієї здогадки реципієнт сам кодує жанрову природу цього тексту.

Отже, якщо фіктивною реальністю вважати звужений до однієї кімнати простір, то за жанром «Рояльна кімната» — це казка-утопія про щасливе життя. І навпаки, якщо до фіктивного (такого, що здається героєві з самого початку) зараховувати простір багатьох кімнат (адже, за Г. Башляр, образ дому мрії створюється в напрямку протилежному до реального рідного дому [1, с. 68]), то жанр цієї повісті можна трактувати як психологічно-сповідальний, де герой переживає творчу кризу через відсутність особистого простору, адже щодня змушений вирішувати лише «побутові проблеми» [3, с. 140–141]. Така ситуація вкрай нагадує трагічні реалії радянської системи з принципами комунального помешкання, в якій людина була лише гвинтиком єдиної суспільної машини. Відтак, як бачимо, ілюзія простору закладає певну систему оцінок для персонажа, який переживає відчуття іншості у світі, в якому не поділяють його поглядів і розглядають його марення «рояльною кімнатою» як певне психічне відхилення від загальноприйнятої норми.

Особистий простір персонажа «Рояльної кімнати» — відкритий, емоційно позитивний, з відчуттям внутрішньої перспективи, однак під впливом невідомих обставин, які його паралізують ізсередини, стає закритим, з емоційно негативним зарядом, ізольованим до тісного помешкання з обмеженими функціональними можливостями [2, с. 323]. Трагедія втрати особистого простору та його несподіване повернення є ключовою темою твору, що встановлює логічний взаємозв'язок між зовнішнім і внутрішнім простором, аж до зрощення героя з простором, без якого герой відчуває дисгармонію, навіть ворожість як загрозу для власного «я».

Складнішими є відчуття своєї іншості в героя з роману «Де вічно», оскільки тут він потрапляє у пастку не простору, а часу. Часова ілюзія має більше нюансів для відтворення поетики двосвіття, зважаючи на закономірні фізичні властивості часу, з якими зіштовхується людина в своєму житті. Насамперед час є завжди лінійним, тому порушення цієї лінійності призводить до



дисгармонії у внутрішньому світі людини. Крім того, різке випадання з часу швидше пов'язується з відчуттям нереальності, ніж подібні зміни у просторі. Тому нашарування просторів — реальних і фіктивних — практично не викликає ілюзійного дискомфорту, натомість у часі, що є більш метафізичним явищем, ніж простір, зсуви паралельних світів є, зазвичай, помітнішими, рельєфнішими. До того ж, у сновидіннях відсутнє відчуття часу, відтак якщо стосовно «рояльної кімнати» ми ще можемо припустити сновізієвий ефект у відчуттях героя, то в нереальному кінотеатрі, сеанси якого тривалістю у вічність відвідує герой роману, сновізієвість виключена з тієї причини, що герой реально переживає зорові, слухові й тактильні враження.

У романі Я. Мельника «Іде вічно» маємо справу з подвійним часом: на лінійне сприйняття дійсності накладається понадчасове, метафізичне. Відтак, якщо реальним вважати соціально-історичний час, в якому герой переживає моральний дискомфорт від нерозуміння своїх близьких, то час неіснуючого кінотеатру, в якому герой чим далі, тим більше проводить своє дозвілля, можна трактувати як патологічний стан (у межах психологічно-сповідального жанру). Однак завершення роману закодовує всі можливості відкритого твору, а це дає змогу припустити існування іншої реальності, яка підходить до розуміння категорії часу з цілком відмінної від загальноприйнятої точки зору. Тому коли час неіснуючого кінотеатру вважати за істинний, то тоді й увесь роман набуває рис містерійно-метафізичної алегорії. Н. Копистянська, розробляючи хронотопні схеми для аналізу художнього тексту, однією із ознак часопросторової структури твору вважає «пряме та алегоричне зображення часу і простору» [2, с. 313]. Власне, в романі Я. Мельника «Іде вічно» маємо приклад саме такої часопросторової структури, коли час неіснуючого кінотеатру є алегоричним відображенням образу соціально-історичного часу як такого (вночі персонажі фільму сплять, а вдень зайняті всілякими побутовими справами). У цьому вигаданому часі, що імітує реальний життєвий ритм, герой роману переживає своє минуле і майбутнє, абстрагуючись від зовнішнього простору, і ці переживання свого персонажа автор відтворює насамперед у заголовку: «Іде вічно» не просто натяк на існування паралельного часу, а, власне, символічний код самого існування, бо якщо герой у той чи інший момент переконується, що «фільм іде, що дівчина [на екрані] існує» [3, с. 155], то означає все гаразд і з його часом, який «перестав бути своїм» [2, с. 320]. Втрачаючи приналежність до зовнішнього простору, в якому живуть його дружина й дочка, герой відмовляється від свого часу заради чужого, що внаслідок звикання до ритму чужого персонажа (дівчини Лізи) через багато років (вкінці роману) стає для героя *своїм* [2, с. 324].

Знаком переходу чужого часопростору в категорію *свого* в романі стає той момент, коли «вона зійшла з екрана, артистка, що грала Лізу: в ту хвилину, коли вона померла» [3, с. 208]. Письменник в цій ситуації художньо зображає розкол часу, що виникає на стику справжнього простору з ілюзійним: герой зі *«справжнісінькою Лізою, з якою прожив півжиття» (курсив авторський — Я. М.)*, в'їжджає автомобілем «на якийсь пустир», «до на-

товпу людей», які «когось ховали» [3, с. 209]. Власне, ховали Лізу-несправжню, екранну героїню, або її манекен, як назвала своє ілюзійне «я» Ліза-справжня, яка розставляє свої акценти стосовно сприйняття часу. Відтак час земний, що існував для глядача фільму (жінки, яку герой називає «Потворкою», на яку він проміняв свою дружину і яка залишилась вкінці роману «одна-однісінька в залі», шепочучи «крізь стримувані ридання»: «Бідний, біднесенький мій. Як тобі добре» [3, с. 210]), і час метафізичний, в якому герой зазнав реінкарнації і пізнав реінкарновану Лізу, втрачають свою видиму заданість на істинність: реальний земний час показує свою несправжність, манекенність у метафізичному світлі, символом якого є «божевільний танець», в якому герой «з висоти свого становища» пізнає свою смерть, називаючи її «всього лише кіно» [3, с. 210]. Зважаючи на часові зміщення, які моделюють художній простір неіснуючого кінотеатру, хронотоп у романі Я. Мельника можна означити, за класифікацією соціально-історичного хронотопу Н. Копистянської, як емблематичний [2, с. 315], тому що читач має справу не з самим часом як таким, а зі знаком часу, відбитком у свідомості персонажа.

Символ манекена як означник свого / чужого простору персонажа використано також у повісті-«вох» (*лат.* — «голос») Валерія Шевчука з роману-квінтету «Зачинені двері нашого „я”». Однак, на відміну від зображення двосвіття у Я. Мельника, у цьому творі герой відмовляється від свого простору заради чужого (манекенного існування) шляхом розщеплення власного «я», однак такий чужий простір не стає своїм [2, с. 324], оскільки, за задумом письменника, є показати не часові зміщення, а відтворити психологічний стан героя через сприйняття зовнішнього простору внутрішнім, а саме — внаслідок «переходу чужого простору у свій час» [2, с. 320]. Для цього у часопросторовій структурі твору відведено провідну роль онейричному хронотопу (невипадково повість має такий промовистий підзаголовок — «Історії зі сну»).

Трактуванню іншої реальності як фіктивно-віртуального простору найбільш адекватно відповідає онейричне розуміння світу. Сновидіння як обернена реальність, тобто реальність навспак, коли зникає відчуття часу і простору, створює просто ідеальні умови для відтворення нереального в дійсному як в реалістичних психологічних творах, так і в модерністських іграх з метафізичним. Автор через сновізійний ефект намагається з'ясувати причини іншості героя, пояснити його патологічне відчуття іншого «я». У творі В. Шевчука, на відміну від текстів Я. Мельника, немає подвійної гри з реально-уявною перспективою відкритого закінчення твору, тому що автор до алегоричної фабули про людину-манекена (у тексті повісті її частини виділено авторським курсивом) додає власний психологічний коментар (під назвою «Finale. Поклик»), в якому описано спосіб лікування героя від «манекенної хвороби» [5, с. 254–271]. Ця фінальна частина введена для того, щоб пояснити читачеві причини деградації героя, пов'язані із втратою певних життєвих орієнтирів (хоча вдумливий реципієнт зумів відчитати їх уже з підтексту основної частини твору). Відтак повість В. Шевчука через наявність цього психологічного коментаря не

підпадає під закони відкритого твору, тому що зорієнтована на читачів, яких цікавлять не зовнішні ефекти просторово-часового моделювання дійсності, а глибинне розкриття психології особистості, адже, за влучним визначенням Раїси Мовчан (автора передмови до роману), «цей *Vox* є *своєрідною філософією індивідуальної пам'яті*. Всі п'ять „історій”» є історіями із минулого, яке має той же вимір свого існування, що й сон, як вияв найінтимнішого, найсокровеннішого, іноді підсвідомого — все це „зачинені двері нашого я”, які для світу нічого не важать, зате індивідуально можуть змінити навіть усе життя» (*курсив авт.* — *Р. М.*) [4, с. 21]. З цієї причини письменник не боїться повторюватись, коли детально розписує у своєму тексті поведінку свого героя, який у вимірі реального часу просто зник з дому на декілька днів, а у вимірі фіктивної надреальності перетворився на манекена, «працюючи» за вітриною магазину, з якої однієї ночі вирішив нагло втекти: «Тоді я зважився на наступний експеримент: розігнався й стрибнув просто на скло, і того скла ніби й не було — я впав по той бік вітрини, трохи подряпавшись і побившись, але через розбите скло, а об каміння й асфальт хідника; каміння тому, що я сильно стрибнув і упав аж біля бруківки» [5, с. 229].

Шевчукові «історії з минулого» є різновидом персонажної ретроспекції, а саме — своєрідним «монологом-сповіддю» [2, с. 318], а композиційний повтор сновізізно представленої розв'язки у фінальній частині твору виконує ретроспективну функцію уточнення [2, с. 319] задля глибшого розуміння природи сну з його рекреаційною здатністю впливати на підсвідомість героя. Вперше такий сон, який має виразне пророче значення, навідує Шевчукового героя, коли він навчався у дев'ятому класі: тоді його навідала загадкова «осаяна істота», яка пояснила йому різницю між людиною юрби та обранцями неба [5, с. 167], «і тоді йому вперше приснилися люди-манекени», які «йшли вулицями, стояли у вітринах, люди-манекени сиділи в автах, летіли в літаках, сиділи на лавках, розкладалися, як звичайні, на жіночу і чоловічу стать <...>. Люди-манекени йшли юрбами, курили цигарки, тримали в руках течки, сумки та портфелі, люди-манекени заповнювали прозорі хмари-доми й розсідалися на стільцях. І хлопцеві раптом стало їх усіх неймовірно жаль, йому стало жаль і себе, бо <...> на нього з дзеркала дивився таки манекен» [5, с. 168–169]. Адже у своїх повісті В. Шевчук описує життєвий шлях звичайної людини, ординарної, пересічної особистості, залежної від фатуму, зовнішніх обставин та інших людей, або, як сам герой оцінює самого себе, — «бідної, маленької істоти, хворої на гординю, що все-таки хотіла стати духовною людиною» [5, с. 169]. Власне, ці сновидіння «маленької істоти» є не просто онейричним відображенням реальності, а її паралельним існуванням у часі, що його оповідач твору представляє як політ у космічному просторі між зірок і, пролітаючи «невідомі сузір'я, бачив небесних зоряних звірів та герої, які мовчки дивилися», «обсипався їхнім [зор'яним. — *М. Б.*] пилом» [5, с. 168–169]. Саме у цьому паралельному часі Максиміліан Костюк пізнає свого суперника («знайомого незнайомця» [5, с. 205] у любовній історії на Бишівській дорозі («Історія третя. Зустріч на дорозі»), коли він вперше відкриває в собі зачинене у підсвідомості своє «я», яке у сні явля-

ється оповідачеві у формі певної безголової сутності: «Я зняв власну голову і з розмаху вдарив її ногою. Справді була гумова, але полетіла не як м'яч, а як надувна куля» [5, с. 207]. Уже в наступній «Історії четвертій. Жіночий наступ» ця сутність отримує ім'я Макс і глибше пізнається через серію еротичних снів, наприкінці якої зустрічає перевтілену у фізичне тіло «осяйну істоту» — візію Афіни-Паллади, «найчудовішу в світі й наймудрішу» жінку, народжену з голови чоловіка, — «золотокосу й золототілу істоту», у якій відчув свою, Богом призначену дружину ще до знайомства з нею [5, с. 226]. Однак справжнім переворотом у свідомості Шевчукового героя стає «Історія п'ята. Манекен», що є, власне, кульмінацією повісті. Притча про оживлого (олюдненого) манекена фіксує певне часове зміщення, розкол, що відбувається внаслідок поглинання реального (фізичного) простору часом. Фактично, час ніби провалюється у просторі (символом чого у повісті виступає болото, через яке бредє сновізійне «я» героя в іпостасі мисливця [5, сс. 230, 240, 252]).

Ключем до розуміння душевних блукань оповідача слугує алегорична преамбула, в якій автор переосмислює біблійну притчу про Яковову драбину («Історія перша. Велика до стелі драбина», що є, власне, спогадом-спалахом у свідомості з часу дитинства). Ця «драбина в небо» є символічною проекцією дороги до духовного життя [4, с. 23], яка починається з усвідомлення власної порожнечі себе як манекена, тому так важливо зберегти себе у манекеному світі, відчинивши двері власного «я» хоча б через спогади-сновидіння, з яких людина, як зі свого минулого, постійно вчиться чути «поклик» втраченого часу, поклик-застереження задля самозбереження свого особистого простору: «У цього птаха, Максе, не стріляй» [5, с. 253], — останні слова перед кінцем останнього сну оповідача, які стали вирішальними для його розщепленої свідомості, як заклик до повернення себе собі самому.

Отже, для усіх трьох аналізованих текстів є спільною проблема поглинання особистого простору персонажа часом, що під впливом зовнішніх обставин стає або не стає *своїм*. Якщо герої Ярослава Мельника вміють ізолюватися від часу внаслідок втечі — внутрішньої еміграції у просторі (як повернення до «рояльної кімнати», як абстрагування у просторі неіснуючого кінотеатру), то Шевчуків герой не здатний подолати впливу часу на його свідомість, тому «втратив відчуття свого „я“, відчуття простору, часу, місця, де пробуває» [5, с. 269] і задля збереження гармонії зі світом переступив рубіж, зачинивши за собою двері свого «я».

Цікаво, що, на прикладі запропонованих зразків сучасної української літератури, можна спостерегти, як формотворчі можливості часу і простору у їхніх взаємопереходах на основі виявлення свого / чужого хронотопу в зовнішньому та внутрішньому просторі персонажа, реалізуючись за допомогою засобів поетики двосвіття, відбиваються на жанровій формі художнього твору: перевага фіктивного хронотопу знаходить своє вираження в алегоричних жанрових моделях і, навпаки, акцент на реальному хронотопі підкреслює психологічно-сповідальний струмінь розповіді.

### Література

1. Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства / Гастон Башляр ; пер. с франц. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. — 376 с. (Серия «Книга света»).
2. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 343 с.
3. Мельник Я. Телефонуй мені, говори зі мною : оповідання, повісті, роман / Ярослав Мельник. — К. : Темпора, 2012. — 224 с.
4. Мовчан Р. Світ ніколи не ввіймає його / Раїса Мовчан // Шевчук В. Привид мертвого дому : роман-квінтет / Валерій Шевчук. — К. : Унів. вид-во «Пульсари», 2005. — С. 5–26.
5. Шевчук В. Привид мертвого дому : роман-квінтет / Валерій Шевчук. — К. : Унів. вид-во «Пульсари», 2005. — 600 с.

### Марьяна Барабаш

#### **Пространство времени и время пространства: на грани иллюзии миров (поэтика двоимирия в произведениях Валерия Шевчука и Ярослава Мельника)**

Произведен анализ время-пространственной структуры произведений В. Шевчука и Я. Мельника с использованием хронотопных схем Н. Копыстьянской. Характеризированы принципы реализации поэтики двоимирия через особенности выражения эмблематического хронотопа. Описано формотворческие возможности времени и пространства в их взаимопереходах на основе выявления своего / чужого хронотопа во внешнем и внутреннем пространстве персонажа.

Ключевые слова: свой / чужой, пространство персонажа, поэтика двоимирия, эмблематический хронотоп, онейрическое пространство, надтекст, антипространство.

### Maryana Barabash

#### **Space of Time and Time of Space: on the Edge of the Worlds Illusion (the Poetics of Two Worlds in the Works by Valerii Shevchuk and Jaroslaw Melnyk)**

The author of the paper using chronotopical schemes by N. Kopystianska, gives an analysis of the spatial-temporal structure of the work «Closed Door of our „I”» by V. Shevchuk and investigates J. Melnyk's works «Goes on Forever» and «A Piano Room». The principles of the realization of the poetics of the two worlds (dvosvittia) in the genre projection were characterized taking into account the peculiarities of the emblematic time-space expression realized in these texts. Formative possibilities of the time and space in their mutual transitions were described by identifying own / alien chronotope in the outer and inner character's space.

*Key words:* own / alien, character's space, poetics of the two worlds (dvosvittia), emblematic chronotope, oneiric space, overtex, anti-space.

# **Розділ 4**

## **РОЗШИРЕННЯ ПРОСТОРУ ІДЕЙ**

Рецензії та відгуки

*Вчений-гуманітарій поєднує в собі дослідника  
й активного учасника події. Він є частиною того сві-  
ту, який досліджує.*

Марк Гольберг

Ольга Червінська

**ПРО МОНОГРАФІЮ НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ  
«ЖАНР, ЖАНРОВА СИСТЕМА У ПРОСТОРІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА»**

*Рецензія на книгу:* Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.

Безперечно, поява в українському літературознавстві теоретичного спрямування монографії Нонни Хомівни Копистянської — давно очікувана подія. Відчувається, що тут підсумовуються однаковою мірою і власний професійний доробок, і загальний стан сучасної генології. Проте перед нами не стільки ретроспекція в наявний досвід, скільки наявна відкрита перспектива в майбутнє нашої науки, що надає цій праці особливої ваги й заслуговує на нашу пильну увагу. Тим більше, що кризова ситуація в сучасній світовій літературі виразно пов'язана саме з кризою майже всіх наявних жанрових форм і справляє враження тотальної та незворотної деградації форм жанроутворення.

Отже, послідовно: про композицію задуму, загальні генологічні ракурси, матеріал дослідження як такий та тип професійного дискурсу і стиль презентованої праці. Композиційний образ монографії про жанр та жанрову систему нанизується на чіткий тематичний стрижень — теорію часопростору. Це є матрицею майже для більшості розглянутих тут ракурсів. Абсолютно логічно реалізується та завершується ця ідея в ґрунтовному огляді жанрологічної системи слов'янського романтизму як такого.

Питомим внеском в сучасну літературну теорію виглядає перший розділ монографії «Теорія жанру». З класичною прямою шляхетного науковця Н. Копистянська відсилає нас до першоджерела проблеми — фундаментальної праці С. Скварчинської з генологічних проблем («Вступ до науки про літературу», Варшава, 1965 р.), вона спирається на її актуальні ще й сьогодні понятійні та термінологічні визначення. Першочергово Н. Копистянська наполягає на потребі точніше сформулювати жанр за його формальними ознаками та функцією, посилаючись також на заклик М. Бахтіна провести дефініцію між «жанровою сутністю» та «жанровим каноном», оскільки слушно вважає, що некоректні визначення жанрової моделі багатьох творів (за приклад беруться «Пригоди бравого вояка Швейка» Я. Гашека) пов'язані з безпідставними вимогами до помилково визначеної жанрової форми. Цей розділ є також фундаментальним оглядом так званої історії питання з генології, оскільки презентує всі ключові ракурси проблеми і всіх плідних та цікавих її дослідників. Необхідними є коментарі до огляду, що тут подаються (скажімо, потреба в розмежуванні понять «жанрова модифікація» — «жанровий різновид»: у процесі творення модифікацій за приклади беруться балада-притча, футурологічна антиутопія, балада-повість). На широкому тлі європейської літератури XIX–XX ст. у розділі проаналізовано той науковий діалект, що супроводжує означену проблему. Ефектно та переконливо виглядають авторські допоміжні схеми, а також винайдена авторкою жанрова «спіраль» з її прогностичними можливостями, що дають реальну уяву про складний і динамічний процес жанрових та родових стосунків літературного формоутворення. У розділі наголошено на тому, що питання про жанри є кардинальним у системі загальних літературознавчих категорій, причому тут воно представлене не тільки сумарним оглядом наявних визначень, але також їхньою критичною інтерпретацією — зокрема акцентуванням на пи-



танні про *авторські жанрові визначення* (за приклади беруться О. Пушкін, Ч. Діккенс, М. Гоголь, М. Коцюбинський, Р. Ролан, Р. Олдінгтон, Леся Українка, Б. Брехт та ін.). У праці автор привертає увагу до нового просторового поняття «об'єм», який впровадив І. Поспішіл (Брно, 1990), оскільки воно має безпосередній стосунок до проголошеної за лейтмотивну тему хронотопу.

Стосовно жанру як полісемантичного явища та літературознавчої категорії, то Н. Х. Копистянська особливу увагу приділяє його науковій амбівалентності: діаметрально протилежними є позиції, які тлумачать жанр або як незмінність, або як певну динамічну структуру. Наводячи численні приклади переконливих позицій з обох боків, Н. Копистянська дає своє діалектичне розуміння «норм» жанрових метаморфоз, природу динаміки їхніх взаємопереходів. У зв'язку з цим подається новаторська методика окремих тематичних «сфер», що дозволяє розгорнуто висвітлити означену генологічну проблематику. В монографії виразно артикулюється поняття «непорозуміння жанрової дефініції», що призводять до наукових помилок, чому насамперед може запобігти усвідомлення подібних понять через жанрову систему (відсилання до досвіду О. В. Чичеріна). Отже, питання про функціонування поняття жанру, його об'єктивних та суб'єктивних причин існування в науці нарешті набуло необхідної наукової чіткості.

Надзвичайно плідним і новаторським в аспекті системного вивчення літератури є впровадження в науковий обіг мінливостей жанрових моделей, названих сферами (Сфера 1. Жанрова система літератури. Сфера 2. Жанрова система літературної епохи, напрями. Сфера 3. Жанрова система літературної епохи, напрями, національної літератури. Сфера 4. Жанрова система у творчості окремого письменника). Функціонування моделей пов'язується зі зміною багатьох гуманістичних концепцій — таких як концепція людини, концепція митця, мислителя та ін. Підґрунтям системи проголошуються культурно-історичні передумови, що її визначають. Аналітичний апарат проблеми містить також ідеї рецептивної поетики. Надзвичайно цікавим є теоретичне оперування поняттями жанротворчих процесів у зв'язку зі змінами літературних напрямів та течій, що демонструє поєднання в собі стійкого й мінливого. Без перебільшення можна сказати, що теоретичний розділ запропонованої монографії буде виконувати свою спрямовуючу функцію в сучасному літературознавчому житті.

Наступні розділи динамічно презентують жанровий перехід одних форм в інші. Розглядаючи ліро-епічну поему, казку, баладу (розділ 2), читач книги поринає у слов'янський матеріал, що перегукується з європейським літературним контекстом. Тут надзвичайно цікаво матриця хронотопу диференціює фольклорну та літературну казки, уособлює принципи баладного часопростору. Тут на рівні з теоретичним апаратом привабливо виглядає літературний матеріал, запозичений із спадщини Я. Коллара та І. Волькера. Полемічно до узвичаєних атестацій та надзвичайно переконливо виглядають міркування Н. Копистянської про романтичність творів Я. Коллара. Дуже цікаво розглядається «багатошаровий хронотоп» балад, «стягнення часів у вузли — віхи світової історії» тощо. Отже, запропонована методика наочно демонструє свою слушність.

Фундаментальним є також і третій розділ, присвячений роману, що демонструє жанрово-структурні новації окремих письменників, пов'язані в кожному окремому прикладі з особливими домінантами — аналізуються твори таких класиків чеської літератури, як С. Чех, Я. Гашек, Ї. Гаусманн, К. Чапек (жанротворча специфіка гумору та ретроспекція).

На велике схвалення заслуговує розділ монографії, присвячений баладній прозі 30-х років ХХ століття (розділ 4). Проблема розглядається на прикладі творів І. Ольбрахта «Микола Шугай, розбійник», К. Чапека «Гордубал», окремих творів збірника В. Незвала «52 гіркі балади...» та багатьох інших. Аналіз цих творів проведено надзвичайно широко та комплексно, виходячи за межі ідеї хронотопу чи жанрової приналежності.

Жанрові системи напрямів (розділ 5) досліджено за власною методикою й настільки переконливо, що не викликає ніяких заперечень у читача. Хронотопний аспект у цій площині фундаментально розв'язує проблему. У цій частині перлиною є підрозділ, пов'язаний із іменем творця «Мадам Боварі» Г. Флобера. Це талановите рецептивне «виконання» класичного твору з надзвичайно оригінальним висвітленням проблеми.

Отже, талановита праця Н. Х. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» — значущий літературознавчий науковий твір, що безперечно збагачує вітчизняну науку, відкриває широкоосяжні обрії для дослідників літературного мистецтва. Він однаковою мірою цінний і як монографія, і як посібник для науковців, аспірантів, студентів й усіх, хто досліджує проблеми літературної генології.

## ČAS A PROSTOR V LITERÁRNÍM DÍLE

*Рецензія на книгу:* Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.

*Друкуємо за:* Pospíšil I. Čas a prostor v literárním díle / Ivo Pospíšil // Slavica litteraria. — 2013. — Roč. 10. — Č. 16. — S. 225–227.

Před dávnými časy přijížděla Nonna Kopystjanská do Brna především jako znalkyně české a ruské literatury a slavistka v širokém slova smyslu, po vzniku samostatné Ukrajiny také jako ukrajinistka, která se zhruba od konce 80. let 20. století začala intenzivně zabývat prostorem a časem literárního díla. Pokusila se v tomto tématu či projektu vytvořit mezinárodní síť, vychovala řadu žáků a žaček.

V letech perestrojky a v době po roce 1989, resp. 1991 se téma času a prostoru v umění stalo módním. To mi připadalo zvláště podivné, když u nás za inspirace především M. M. Bachtina, ale i D. S. Lichačova, Gastona Bachelarda a jiných se o tom psalo již dříve: řadu podobných prací ani tato monografická studie N. Kopystjanské však nepostihla. Máme tedy před sebou důkladnou badatelskou knihu s trochu východoslovansky patetickým názvem («v umění slova», i když nejde o folklor), jejíž autorka se zabývá různými aspekty časoprostoru krásné literatury, ale jaksi trochu v splendid isolation: světová problematika chronotopu je reflektována jen zčásti. Od doby, kdy jsem na této bázi psal Ruskou románovou kroniku (1979, těžce a se šrámy obhájeno 1980, vydáno 1983), a později Labyrint kroniky (1986) a kdy se postupně od 80. let objevuje bachtinovská edice Svatoňova a Hodrové (česká edice M. Bachtina Román jako dialog z roku 1980, kandidátská práce Daniely Hodrové Pohyb románu, školitel Štěpán Vlašín, rkp. 1979, knižně upraveno jako Hledání románu, Čs. spisovatel, P. 1989, potom série prací z topologie, o románu zasvěcení, všude převažuje spaciální problematika, aplikovaná potom na její vlastní prózu, od 90. let poměrně hodně překládanou). Zásadním problém, jenž neřešil a nevyřešil ani M. Bachtin, je spjatost času a prostoru, aby měl oprávnění jeho pojem chronotopos (chronotop), tedy vzájemná zaměnitelnost času a prostoru nejen ve fyzice, ale také v artefaktu. Když jsem kdysi psal pro jeden účel práci o času a prostoru v literatuře, říkal mi můj tutor, sám přírodovědec, že si dovede představit čas a prostor jen ve fyzice: zdá se to naivní, ale je to tak, neboť tzv. literární čas a prostor jsou stylizované poetologické kategorie a postupy, stejně jako postava, líčení, popis nebo dialog, a přidávat jim jiné «vznešenější» významy je nadbytečné: samozřejmě, že souvisejí s «filozofií» artefaktu, ale to se týká celé poetiky). Uchvácení poetikou času a prostoru, které je zvláště od posledního desetiletí 20. století pozorovatelné vlastně všude (konference a knihy v Polsku, Bulharsku, Rusku aj.), bylo — jako tehdy mnoho věcí — přehnané. Něco však z těchto módních vln zůstává: posunutý pohled na literární artefakt, jiné vidění a to je vždy pro poznání objektu užitečné.

Takto tedy vidím horizontálně, kontextově i vertikálně, strukturně i práci N. Kopystjanské. Určitou rozštěpenost obou linií dokládají již úvodní partie knihy: první kapitola či oddíl se týká problematiky literárního času, druhá kapitola je o času a prostoru a jeho integraci do literárněvědného bádání (zde jde o historické mapování terénu, objevují se jména S. Skwarczyńské, M. Bachtina, D. Lichačova, A. Čičerina (jeho poněkud antikvovaná práce o románové epopeji z roku 1975 aj.). Kdo tu chybí, nelze ani napsat, to by byly desítky

významných jmen, z Poláků nelze vynechat ani žáka Stefanie Skwarcyńskiej Jana Trzynadlowského, o jiných nemluvě. V třetí kapitole se analyzuje prostor, ale současně se tu píše o časoprostoru, to však není totéž (H. de Balzac). Svůj a cizí je název další kapitoly, kde jsou interpretována mj. díla G. Flauberta a F. Kafky; příliš nerozumím, podle jakého klíče jsou tu právě tyto autoři a tato díla. Další partie znamená spíše rozšíření a reinterpretaci času a prostoru artefaktu jako součásti poetiky. Jde o tzv. sociálně historický chronotopos, retrospektivu, nauku a textu (pozor na záměnu textologie jako pomocné vědy s naukou o textu, s bádáním o textu obecně). Co je velmi dobré, je spojení časoprostoru s žánrem (román) a s náznaky recepční estetiky a závěrečné části obsahující nespočet schémat zobrazujících různé podoby času a prostoru (časoprostorová struktura díla, autorský chronotopos, spaciálně historický chronotopos, syžetový čas, chronotopos a rytmus postav, retrospekce, vlastní a cizí chronotopos, modelování uměleckého prostoru, prostor postavy, nakonec žánrový systém dělený do tří sfér. Je toho mnoho a málokdo se v tomto dělení asi vyzná: spíše to chtělo hledat a najít nějaký opěrný bod nebo ukotvení, na němž bylo možné «zavěsit» celou problematiku, neboť její část, tedy věnovat více pozornosti «filozofii», promýšlení literárního prostoru a času nebo časoprostor a jejich dominant.

Dílo N. Kopystjanské, které vychází z dlouholetého studia, lze nicméně jen přivítat již pro obsáhlost a celistvost výkladu. I když je dílo uzavřeno do určitých výchozích a vymezeného literárního materiálu (organičtější by tu asi byl materiál ruský a ukrajinský než Kafka nebo Flaubert), autorka se snaží proniknout do tehdejšího mainstreamu (90. léta 20. století) jmény autorů, odkazy apod. Nesmí tu chybět nejen F. Kafka, ale ani M. Kundera et al., zvláště se tu vyjímá A. Seghersová. Tím se také stalo, že unikl problém prostoru a topologie literárního artefaktu poddaný Gastonem Bachelardem. Kniha N. Kopystjanské je poctivá v analýze, v promýšlení fenoménu chronotopu a v jeho explikaci i aplikaci. Je samozřejmě vymezena a omezena svou strukturou, viděním, vyloženými okruhy, ale to nijak nesnižuje její charakterizační a diskusní funkci, ani její snahu o celistvost, v jistém smyslu — nehledě na výše uvedené připomínky — encyklopedičnost. V tom bych možná viděl to nejpodstatnější: její kniha je jakousi invenční učebnicí literárního časoprostoru v jistých materiálových a metodologických souvislostech. To z ní činí dobrou základnu a současně výchozí i sumarizační bod pro seznámení s touto důležitou tematikou literární vědy a uměnovědy.

Мар'яна Барабаш

## ПРО БЕЗМЕЖНІ МОЖЛИВОСТІ ЧАСУ І ПРОСТОРУ В ДОСЛІДНИЦЬКИХ СФЕРАХ НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ

*Рецензія на книгу:* Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.

Нонна Копистянська як засновник літературознавчої школи з часопросторової проблематики є одним із авторитетних дослідників зарубіжної художньої літератури XIX–XX ст., що осмислюють не тільки текст, а й контекст, підтекст, надтекст у часопросторовому розвитку жанру, стилю, поетики образо- і характеротворення. З цього погляду монографія Н. Копистянської є водночас і ґрунтовним посібником з теорії художнього часопростору, і практичним порадиником для вдумливих літературознавців, які вміють по-справжньому оцінити «безмежні можливості хронотопів» (с. 85) у художньому творі.

Поява цієї комплексної праці виразно засвідчила, наскільки є актуальними питання часопросторового аналізу структури художнього тексту без втрати його естетичної та суспільної вартості. Власне, унікальність дослідження Нонни Хомівни полягає у тому, що в ньому вперше звернено увагу на особливості поетики творів О. де Бальзака, Г. Флобера, Ф. Кафки, Г. Ібсена, А. Платонова, Анни Зегерс, а також багатьох інших письменників, зокрема представників чеської літератури з погляду їхніх поліестетичних та поліфункціональних складових. Для цієї мети використовуються час, простір, ритм, хронотоп як структурні компоненти художнього цілого, які дають змогу «особливою мовою» передати проблематику «вічного» і «тимчасового», індивідуального і суспільного й таким чином увиразнити погляди автора на соціально-історичний контекст твору, глибше простежити психологію персонажів, розкрити стилетворчі чинники філософського і соціального первнів художнього тексту.

У чому, власне, виражено суть тієї «особливої мови» хронотопу, вивченню якої Н. Копистянська присвятила все своє життя?

Відповідь на це питання заховано в структурі монографії «Час і простір у мистецтві слова», кожен із розділів якої містить певний літературознавчий ключ до розуміння часопросторової природи художнього твору, на основі якого можна говорити про типові форми створення художнього простору (часопросторова вертикаль — розділ 3), часу, хронотопу («свій» / «чужий»), соціально-історичний, множинний, ретроспекція — розділи 4–6). Розділи 1-й (вступний) і 2-й (теоретико-аналітичний, присвячений дослідникам-теоретикам, попередникам часопросторової школи Н. Копистянської — С. Скварчинській, М. Бахтіну, Д. Лихачову, О. Чичеріну), разом із заключними розділами з текстології та проблем рецепції виконують у цій книжці функції своєрідного обрамлення, за допомогою якого дослідниця має змогу розкрити історію поняття та терміна «художній час», «художній простір», «хронотоп», з'ясувати концептуальні складові для смислового вивчення хронопної теорії, розширити можливості поняття і образу часу крізь призму жанрової свідомості епохи, жанрової еволюції в аспектах розвитку напряму, стилю, національної та індивідуальної складових авторського письма.

Власне, універсалізм такого дослідницького методу з вивчення часу та простору художнього твору, який запропонувала Н. Копистянська, найкраще відображає «фор-

мула філології» Д. Лихачова, яку винесено в епіграф до книжки: «Філологія є в основі не лише науки, але й усієї людської культури». Саме ця думка і стимулює розвиток хронотопної теорії Н. Копистянської, яка базується на основоположних критеріях розрізнення часу як об'єктивної реальності, незалежної від людського мислення, переживання, як поняття (існування цієї форми у свідомості) та як образу (індивідуально-сугестивного сприйняття, переживання часу, реалізованого в мистецтві). На жаль, впадає у вічі виразна диспропорція у дослідженні часу, простору, ритму: поетиці простору дослідниця відводила у своїх працях значно менше місця (лише третій розділ виключно присвячено художньому простору), ніж поетиці часу, і практично зовсім не торкалася у своїх дослідженнях поетики ритму. Щодо теорії художнього ритму, то тут Н. Копистянська більше апелювала аксіоматичними ідеями, зокрема на основі аналізу доробку свого вчителя Олексія Чичеріна, однак ці ідеї так і залишились у зародку. Фактично, теорія «ритму образу» О. Чичеріна була для Нонни Хомівни тим живильним ґрунтом, на якому постала вся хронотопна будівля вченої. Відштовхуючись від смислового вивчення стилю у працях О. Чичеріна, Н. Копистянська зацікавлюється процесом часових і ритмічних змін, які відбуваються на жанровому, наратологічному, архітектонічному, характерологічному та сюжетно-композиційному рівнях внаслідок «вторгнення другого стилю» (с. 72) у структуру роману. У статті «Ритм, простір, час у смислового вивченні стилю у працях Олексія Чичеріна» Н. Копистянська, аналізуючи теоретичні нововведення та термінологічний апарат свого вчителя, звертає увагу, зокрема, увагу на те, що процес зародження «другого стилю» не можливий без розуміння сутності художнього часу, його змінного плину. І такого розуміння Чичерін вчиться, придивляючись до «вагомості дрібниць» (с. 73), а Н. Копистянська для своєї часопросторової теорії запозичує вміння свого вчителя структурувати образ часу за його смисловими рівнями: «як структурний компонент в семантиці стилю, в побудові образу, сюжету і, передусім, як образно-філософське осмислення тріади — минуле, сучасне, майбутнє, „катастрофічності природи часу” та переходу сьогодення у вічність» (с. 73). Таким чином, бачимо, що теорія Н. Копистянської про «безмежні можливості хронотопів» є фактично продовженням теорії «другого стилю» Чичеріна, причому її модифікацією настільки, що вона у працях дослідниці виходить за межі суто жанрової парадигми, пояснюючи смислову природу категорії хронотоп через взаємозумовленість його поняття та образу: «Вдивляючись в образ, створений письменником, аналізуючи його, пізнаємо поняття, соціально-історичний хронотоп автора і самі об'єктивні явища» (с. 161).

З'ясовуючи особливості поетики простору, дослідниця звертає увагу на його поліфункціональні та поліестетичні компоненти, вводить в обіг поняття вертикалі як філософської та соціальної складової для осмислення сюжетно-композиційної специфіки художнього твору. Тому вертикаль у поетиці простору для Н. Копистянської є важливим чинником, за яким історик літератури має змогу розрізнати не лише окремих авторів, а й цілі літературні напрями (с. 126). Іншою домінантною рисою аналітичної поетики часопростору є категорії «свого / чужого», функціональну природу якої дослідниця ретельно вивчала на прикладі як реалістичної (Сервантес, Флобер), так і модерністської прози (Кафка). Запозичивши від М. Бахтіна поняття хронотопу, Копистянська вдається до переосмислення його як літературного явища в межах оцінки можливостей соціально-історичного контексту, що дає змогу отримати множинну інформацію про художній твір: «про час, зображений у творі, про автора, його ставлення до певних

суспільних відносин і розуміння їх, а також про літературний напрям, до якого автор належить, і яким зумовлений спосіб подачі матеріалу» (с. 162). Адже концепція хронотопу в працях Копистянської представлена таким чином, що на її основі дослідник не просто обмежується вивченням часопросторових параметрів тексту, а повинен враховувати також його контекстуальні, жанрові, номенологічні та й загалом паратекстуальні (датування, вставні документи тощо) чи просто позалітературні виміри. Окреме місце серед доробку Нонни Хомівни відведено термінологічному осмисленню поняття «ретроспекція», яке дослідниця корелює з поняттям хронотопу пам'яті. Особливістю дослідження ретроспекції у працях ученої є застосування цього прийому не тільки для аналізу прозових, а й драматичних творів (зокрема, на прикладі драматургії Ібсена).

Відкритими розділами у монографії Копистянської, на нашу думку, є розділи з текстології та рецензії тексту, які кожен вдумливий теоретик літератури просто зобов'язаний доповнити власними концепціями щодо термінологічного переосмислення базової термінології. Вводячи поняття «надтексту» як моделі емблематично-символічного кодування рецептивних можливостей для множинного прочитання художнього твору (на основі теорії Н. Лейдермана), а також переосмислюючи поняття «контексту» та «підтексту», дослідниця разом з тим розширює рамки текстології як науки, залучаючи до її термінологічного апарату інструментарій герменевтики та рецептивної естетики. З іншого боку, оперуючи категоріями рецептивної естетики, Нонна Хомівна також розширює можливості цієї галузі дослідження на основі жанрологічних, культурологічних, соціометричних та філософських параметрів вивчення поняття та образу часу.

У додатках вміщено хронотопні і просторові схеми Н. Копистянської (с. 313–325), які вона апробувала як викладач у студентській аудиторії не один рік. Але ці схеми мають одну чарівну властивість: вони перестають працювати, коли до них ставитися бездумно, тобто коли використовувати їх як готові матриці для аналізу, оскільки вони розраховані не на лінивих студентів, які хочуть собі будь-що-будь спростити собі завдання, а на вдумливих аналітиків, які вміють відчувати художній текст ізсередини. Адже ці схеми мають творчий характер і є лише певними рекомендаціями для літературознавчого аналізу, спосіб та метод якого кожен дослідник повинен обрати самостійно.

У додатках також повторено схему «жанрової спіралі», яка лягла в основу жанрологічного дослідження Н. Копистянської (монографія «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», 2005). Це дає змогу трактувати монографію про часопростір як синтетичне дослідження з поезики художнього тексту, жанрологічні виміри якого зумовлюють часопросторові і навпаки. Зв'язок між цими двома монографіями Копистянської очевидний, ключові категорії (жанр та часопростір) яких є центральними стовпами літературознавства у створенні цілісної поезики художнього тексту, у прагненні до моделювання його цілісного аналізу з якнайзагальнішої філологічної перспективи.

Отже, монографія «Час і простір у мистецтві слова» має всі ознаки, щоб стати настільною книжкою для вдумливого аналітика тексту, оскільки вона базується на універсальних законах філологічної науки, які є однаковими і для історика, і для теоретика літератури та розраховані на тих літературознавців, які вміють проникати в глибину структури художнього твору й водночас охоплювати його як культурну і суспільну цілість. Власне, цього основного закону відчування тексту Нонна Хомівна дотримувалася протягом усього свого життя і зуміла прищепити його своїм учням. Адже призначення своєї літературознавчої школи вчена вбачала в спадкоємності, неперервності наукової традиції, яке вона у своєму житті виконала сповна.

Данило Ільницький

**ВІДГУК НА МОНОГРАФІЮ Н. Х. КОПИСТЯНСЬКОЇ  
«ЖАНР, ЖАНРОВА СИСТЕМА У ПРОСТОРІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА»**

*Студентський відгук на книгу: Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.*

2006 рік

Монографія Нонни Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» відображає багаторічні наукові зацікавлення авторки у сфері теорії та історії літератури, у сфері дослідження часу і простору в літературному творі.

Книга професора Н. Копистянської складається із п'яти розділів, а ті, своєю чергою, поділяються на статті, тому із першого погляду може скластися враження, що це — збірка статей, об'єднаних за певною тематикою. Однак, якщо ґрунтовніше ознайомимося із монографією, то побачимо, що це не зовсім так. Це продумана концепція побудови книги, де ті чи інші ідеї перегукуються в різних розділах, і найважливіше — кожна стаття, тобто кожна частинка книжки на прикладі досліджуваних текстів творить цілісну картину теоретичних поглядів авторки. І тут мова йде не лише про перший розділ «Теорія жанру», який за своєю природою є суто теоретичним, але й про ті, де досліджено певні літературні твори. Адже історія та теорія літератури мають між собою нероздільний зв'язок, і статті Нонни Хомівни — яскравий приклад того, що теорія є на базі історії літератури — конкретного матеріалу, а історія літератури відповідно творить теоретичні концепції.

Літературознавче мислення Н. Копистянської дуже широке, і це зумовлено її інтересом до напрямів чи стилів у мистецтві, і літературі зокрема. Учена найбільше уваги приділила у своїй книзі романтизмові, реалізмові, натуралізмові, хоча коло її інтересів на цьому не замикається, адже бачимо низку статей, де проаналізовані тексти пізнішого, модерного періоду.

Окрім таких літературознавчих категорій як гумор, ретроспекція, жанрові особливості та інші, якими оперує Нонна Копистянська у своїй книзі, велике значення надано дослідженню часу та простору у художньому творі. Це, так би мовити, справа всього літературознавчого життя професора Копистянської. Учена виробила систему понять і термінів, категорій, які застосовуються щодо «часопросторового» дослідження літературного твору. Адже в українському літературознавстві це незаймана галузь, Нонна Копистянська є свого роду піонером у цій справі.

Привертає увагу невеликий науковий пасаж про фізіологічний нарис у розділі про критичний реалізм. Привертає увагу тому, що змушує детальніше задуматися над цим явищем і спонукає дослідити його у ширшому контексті й на більшому матеріалі, і зокрема, українському. Адже малі прозові твори І. Франка — це українська бальзакада, низка фізіологічних нарисів про галичан. Також, варто відзначити, що цього року вийшов друком черговий випуск незалежного культурологічного часопису «І» під назвою «Галицький Усе-світ», концепція якого побудована на добірці фізіологічних нарисів про галицьких соціальних типів. Отож питання є відкритим, знаходить своє практичне реалізування, і справа літературознавців — це удосконалити. А Нонні Хомівни належить тут велика дяка як теоретику.



Монографія Нонни Копистянської навіть у такому вигляді (маю на увазі суто науковому, а не методологічно-навчальному) може бути своєрідним підручником для молодих літературознавців, адже ця книга має дуже ґрунтовну теоретичну основу та серйозне її застосування до аналізу текстів. Таким чином молодий учений може отримати ґрунтовну підготовку у тій царині, якою досліджує професор Копистянська.

Книга Нонни Хомівни — це своєрідний поштовх до наступних, майбутніх досліджень. Авторка зробила велику роботу, підсумувавши світові теоретичні концепції і дещо звузивши їх, виробила певну точку зору, яку можна успішно застосовувати до аналізу художніх творів, зокрема маю на увазі часопросторові відношення.

Юрій Римашевський

## ВІД МОНОГРАФІЇ — ДО НАВЧАЛЬНОГО ПОСІБНИКА

*Студентський відгук на книгу:* Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.

2006 рік

Звернення до жанрових досліджень у світовому та вітчизняному літературознавстві виявлялася непослідовно: періоди, коли жанрам відводилася першорядна роль в аналізі художнього тексту, поступалися часам, коли навіть жанрове визначення твору вважалося зайвим. Історик та теоретик літератури, доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури ЛНУ імені Івана Франка Нонна Копистянська у монографії «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» насамперед ставить собі за мету довести, що дослідження будь-якого художнього тексту, творчості будь-якого письменника і навіть аналіз літературного напрямку неможливі без урахування їхньої жанрової специфіки. При цьому дослідниця доводить, що елементарними відомостями про особливості того чи іншого жанру повинні володіти не тільки фахівці в галузі науки про літературу, а й перекладачі, режисери-постановники, зрештою, письменники для того, аби уникнути творчих помилок.

Композиційно монографія складається з 5-ти розділів, які умовно можна поділити на теоретичні та практичні. Перші присвячені розгляду поняття «жанр», «жанрова система». При цьому дослідниця не лише подає напрацювання видатних вчених минулого і сучасників в аспекті вивчення проблем генології, а й створює власну концепцію бачення літературних жанрів. Особливої уваги заслуговує 5-й розділ, у якому обґрунтовується необхідність розглядати кожний літературний напрям крізь призму жанрової системи, у межах якої відбувалося його становлення та розвиток. У практичній частині монографії подаються приклади застосування теоретичних напрацювань для інтерпретації та аналізу окремих творів, жанрів, жанрових систем та літературних напрямів. Особливої уваги заслуговує застосована у монографії методика подання творчості окремого письменника: життя літератора презентується крізь призму історичної епохи, в яку він жив, а його творчість — з огляду на жанрову систему його творів. Співвідношення теоретичної та практичної частин монографії не рівноцінне: домінують розділи, у яких здійснюється практична інтерпретація теоретичних напрацювань. Тому у разі перевидання монографії як навчального посібника цю нерівноцінність потрібно усунути. Це можливо зробити двома шляхами: або зменшити кількість розділів практичного спрямування, або вpleсти частину ілюстративного матеріалу у теоретичні напрацювання.

Інша річ, яку слід врахувати при перевиданні монографії, — це її структура. У «Вступному слові» Нонна Копистянська зауважує, що «монографія створювалася десятиліттями. У ній використано публікації різних часів, вміщені у різних виданнях, у тому числі і недоступних для зацікавлених читачів — у закордонних виданнях. Тут вміщено також праці, які були давно написані (це стосується, зокрема, теоретичних розділів) і тільки частково опубліковані, і нарешті те, що дописувалося останнім часом саме для монографії. Розділи і підрозділи дуже різні за обсягом. Найбільше місця відведено чеській літературі у контексті світової літератури і літературознавства».

Тобто йдеться про речі, прийнятні для монографії, однак їх варто опрацювати при перевиданні дослідження як навчального посібника. Вирішення цього питання можливе кількома шляхами. Перший — обрати за композиційну основу, скажімо, літературні напрями і відповідним чином розташувати розділи: «Жанрова система романтизму», «Жанрова система реалізму» тощо. У межах кожного розділу варто водночас подавати й приклади практичного застосування запропонованих концепцій. Другий варіант побудови — взяти за основу жанри: роман, баладу, поему тощо — і простежити їх еволюцію у межах досліджуваних літературних напрямів, підкріплюючи теорію ілюстративним матеріалом. Третій шлях — за осердя брати творчість певних письменників або національні літератури (скажімо, «Жанр роману ХІХ століття у чеській літературі» або «Жанр роману у творчості Оноре де Бальзака»). Тобто важливо, щоб у межах майбутнього навчального посібника використовувався єдиний критерій викладу матеріалу, не відбувалося змішування розділів, у яких досліджується певний жанр, з розділами, у яких йдеться про жанрову систему певного літературного напрямку. Залежно від обраного критерію, за яким будуватиметься посібник можна змінити також його назву (можливі варіанти назви — «Жанр балади та роману у світовій літературі ХІХ століття», «Жанрова система романтизму та реалізму» тощо). У практичному плані також доцільніше список рекомендованої та використаної літератури подавати після кожного розділу. З одного боку це начебто розриває цілісність праці, однак з іншого — таке подання джерельної та наукової бази зручніше для майбутніх користувачів посібника.

Однак переконаний, у якому б форматі не вийшов навчальний посібник Нонни Копистянської, він матиме успіх, оскільки запропонована дослідницею методика аналізу тексту / письменника / напрямку крізь призму жанрової системи справді унікальна.

Світлана Маценка

**СУЧАСНИЙ РОЗПОРЯДОК ЧАСУ:  
КНИГА АЛАЙДИ АССМАН «ЧАС ТРІЩИТЬ ПО ШВАХ?  
ПІДЙОМ І ПАДІННЯ ЧАСОВОГО РЕЖИМУ МОДЕРНУ»**

*Рецензія на книгу:* Assmann A. Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne / Aleida Assmann. — München : Carl Hanser Verlag, 2013. — 334 S.

Нова книга «Час тріщить по швах? Підйом і падіння часового режиму модерну» відомого німецького літературознавця і культуролога, авторки праць «Час і традиція. Культурні стратегії тривалості» («Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer», 1999 р.), «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті»<sup>1</sup> («Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses», 1999 р.), «Довга тінь минулого. Культура пригадування та історична політика» («Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik», 2006 р.), Алайди Ассман є культурно-історичним дослідженням різних концептів часу й особливо заслуговує на увагу завдяки цікавим спостереженням й узагальненням щодо часового досвіду сучасності. Мислителька зауважує, що майбутнє більше не забезпечує того, що якимось було обіцяне, сучасність стала дифузною й незрозумілою, а минуле постійно турбує замість того, щоб минати, і в різних образах повертається назад. Причиною такого хаосу названо порушення сучасного часового режиму, згідно з яким ще донедавна людство із надією вдвигалося в майбутнє й залишало позаду минуле. З метою зрозуміти причини такої кризи А. Ассман аналізує часовий досвід модерну й на прикладах з літератури та історії показує його зразки сприйняття, форми дії та межі тлумачення.

Тому як головну тему своєї книги дослідниця визначає розрив та монтування по-новому часового зв'язку минулого, сучасного й майбутнього. Ця тема «спрямовує назад у давно забутий чужий час, який перебуває однак не так і далеко. Це був час, коли ще не існувало двох центральних понять, які сьогодні визначають культурологічні науки й понад це вживаються дуже часто: „культура пригадування” і „колективна ідентичність”. Проте тоді було сповнене аури ключове поняття, яке сьогодні втратило свій блиск: „майбутнє»» [с. 7]. Посилаючись на назву книги Райнгарта Козеллека «Минуле майбутнє» («Vergangene Zukunft», 1979 р.), А. Ассман вказує на те, що й майбутнє підлягає історичним змінам, і що певному минулому відповідають різні майбуття. Очікування на майбутнє сьогодні стали значно скромнішими. «Однак руйнуються не тільки певні візії майбутнього, сам концепт „майбутнє” докорінно змінився. Сам ресурс майбутнього переживає сьогодні серйозне випробування і по-новому оцінюється» [с. 12]. Майбутнє вичерпалося в результаті розбудови технізованої цивілізації, яка, не пригальмовуючи, займається зменшенням ресурсів. Із предмета очікувань та надій майбутнє стає предметом турбот і застережень. Поряд із збляклістю майбутнього спострігається, за А. Ассман, інша аномалія добре знайомого нам часового порядку — досі невідоме у такій формі повернення минулого. Особливо це стосується подій, пов'язаних із екстремальним насильством. «Ми можемо щодо цього говорити про

---

<sup>1</sup> Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; [пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін]. — К. : Гіка-Центр, 2012. — 440 с.

„континентальне зміщення” у нашому часовому порядку: тоді як майбутнє втрачає силу блиску, минуле все сильніше розгортається у нашій свідомості» [с. 13]. Перенавантаження історії насильств ХХ ст. висуває тим часом нагальні вимоги до нашої уваги, визнання, відповідальності й пригадування.

Із 1980-х років, переконана дослідниця, ми переживаємо підвищення значущості минулого і пригадування як глобальну проблему. Пов'язані із цим зміщення часового порядку, орієнтування в діях і тлумачення історії А. Ассман об'єднує поняттям «*культурного часового режиму*» («*kulturelles Zeitregime*»), під яким розуміє комплекс культурних аксіом, цінностей та рішень, який керує людськими бажаннями, діями, почуттями і тлумаченнями, не будучи свідомо рефлексованим самим індивідумом. Питання культурного часового режиму відкриває доступ до культурної семантики часових порядків і загострює погляд на культурні аксіоми, які осіли за порогом свідомості як само собою зрозумілі безальтернативні орієнтування, і є тим дівішими як „імплицитні аксіоми”, чим менше вони стають предметом рефлексій та дебатів. Однак настав час розглянути їх ближче щодо їхнього позитивного чи негативного впливу. Із поняттям «культурного часового режиму» порушується не тільки проблема історизації, але й „культуралізації” теми часу. Особливе акцентування на культурних інвестиціях у формування часу авторка вважає важливим, бо в межах парадигми модернізації час розуміється не як культурне творіння, а як абстрактний, недоступний людським маніпуляціям, суто об'єктивний вимір, який визначається іманентною власною логікою. Саме ця близькість до нових технік вимірювання і до природознавства робить його поміж іншим таким сучасним і позбавляє водночас доступу саморефлексії та самоісторизації. А. Ассман наполягає, що тільки тоді, коли ми усвідомимо сучасний часовий режим не лише як теоретичне поняття, але і як культурне моделювання й образ, можна буде вимірювати його історичне значення та описувати його більш диференційовано.

Дослідниця зосереджується на тісному взаємозв'язку часу та модерну. Вона зауважує, що епоха модерну відрізняється від домодерних часів тим, що вона залишає позаду себе часові порядки інших культур та історичних епох, а фізичний концепт часу лінійної незворотної «часової стріли» возвеличує до обов'язкової основи. Тим самим вона підлягає диктату часу, який протікає крізь усі події безперервно, рівномірно й незворотно та робить їх хронологічно вимірними. Вирішальним у цьому новому часі є те, що він повністю відділений від природних процесів і людських дій. Це робить його об'єктивним виміром, який не підлягає людському контролю й маніпуляціям. Фізичний часовий порядок та його універсальна значущість належать до відкриттів Нового часу. Культура модерну заснована на цьому фізичному часовому порядку, звільненому від людських ритмів і приписувань значень. Фактично, уточнює А. Ассман, об'єктивні властивості фізичного часового порядку були навантажені специфічними сучасними культурними значеннями, цінностями й інтерпретаціями. Тому доречно було б говорити про те, що модерн культуралізував фізичний часовий порядок. В епоху модерну усвідомили цінність часу під знаком його скорочення. А. Ассман аналізує сучасність як теперішній момент, схильний до розтягування, як час, структурований людськими діями й ритмізований відповідно до людської діяльності, як наповнений час, як культурно сформований час, як фокусований час («Там, де інші проходять повз, я зупиняюся» Д. Вітгенштайн), як безмежну одночасність.

Мислителька розмірковує над концептом історичного часу як стабільного часопростору гарантованого існування й безмежного розширення, незалежного від напов-

нення будь-якими подіями й уявленнями. Вона пояснює, що 1770 року виникло нове поняття «історії», яке у формі «колективної однини» замінило «історії» в множині. У цей час з'явилося також абстрактне поняття «майбутнє». «Абстракція перетворила час на упорядковувальний принцип і створила простору, тривалу наочність; тим самим він став уніфікованим диспозитивом світової історії, в якій усі події могли бути позначені, наче на карті місцевості. Із хиткої позиції сучасності, минуле й майбутнє розширювалися як безмежні часопростори, й виникала впевненість, що в обох напрямках можна науково забезпечити людські знання. Цей часовий концепт є не якоюсь „антропологічною константою”, не даністю людського існування, а особливою історичною формою мислення» [с. 48]. Зробивши крок від множини домодерного суспільства до колективної однини модерного суспільства, відмовилися від принципу розповіді. Під словом «історії» розуміли події, наративно об'єднані разом. Ці конкретні, наочні, розважальні, одиничні історії були завжди історіями про щось. У процесі сингуляризації вони стали абстрактними й нечуттєвими історіями. Історія втратила тим самим характер екземплярності і стала одиничною подією. Вона не спрямовувалася більше на повторення вже відомого, натомість — на нове, інше, одноразове. Нове поняття історії принесло зі собою також нову часову структуру. Якщо до цього в історії була вписана їхня власна наративна часова форма, то на переході до модерну вона все більше розсіювалася і поступилася «порожньому» часу, який надалі надавав загального обрамлення всім історіям. Охоплюючи водночас минуле й майбутнє, «історія» стала регулятивним поняттям для всього набутого досвіду і того, який ще потрібно було набутти. Події відтепер не лише відбувалися всередині цього гомогенного часу, але й породжувалися цим часом. Час возвеличився до мотору історії, який форсував зміни, просуваючи нове й знецінюючи старе.

У 1980-х роках у соціальних науках розвинувся дискурс, який не запитував більше про історичне виникнення сучасного часового концепту, а загалом цікавився культурним виробництвом часу як конститутивного виміру соціальної реальності. Цей поворот у соціокультурному часовому дискурсі виходить із тези про те, що ми маємо справу не з єдиним, гомогенним й універсальним часовим концептом, а із культурно створеними часовими порядками, які уможливають певні форми буття у світі, а інші унеможливають чи відособлюють.

У цьому зв'язку А. Ассман вживає поняття «часовий роман» (Zeitroman), розглядаючи його часовий досвід: час як потік, який тече крізь життя, і в суб'єктивному сприйнятті виявляється то швидшим, то повільнішим, з якого можна вибувати в певні моменти, і перебирати у спогадах те, що несе його течія, а потім по-новому складати ці фрагменти.

Сучасний міф історії, стверджує авторка, вміщує різні фази і тлумачення: від сингуляризації історії в епоху Просвітництва й обґрунтування історичного фахового дискурсу до сучасного історико-філософського міфу прогресу та аж до насильницької реалізації утопічних очікувань кінця.

Дослідниця виокремлює п'ять аспектів модерного часового режиму:

- 1) ламання часу;
- 2) фікція початку;
- 3) креативне руйнування;
- 4) винайдення історичного;
- 5) прискорення.

Алайда Ассман переконана, що межі між окремими часовими рівнями відіграють важливу роль у самотематизації суспільства. Із «ламанням часу» відбувається нове визначення і підвищення значущості сучасності та майбутнього через знецінення й відокремлення минулого. «Модерний часовий режим більше не покладається на континуїтет, а на зміни, точніше: на лакуну між минулим і майбутнім, яка у такий спосіб драматизується і тим самим взагалі вперше виділяється» [с. 137]. Часовий режим віддає перевагу розриву, а не континуїтету, щоб можна було постійно починати спочатку. Фікціоналізація початку є центральним міфом Нового часу. Утопії й революції — це філософські і політичні засоби форсування часових розривів і встановлення та інсценування нового. Гамлет Шекспіра у своєму монолозі продемонстрував нам, вважає авторка, обов'язкову новочасну волю до *tabula rasa* і тим самим звернув нашу увагу на заперечувальні і потенційно насильницькі та деструктивні риси, які закладено у модерному проекті початку. Одним із ключових аспектів модерного часового режиму А. Ассман вважає «креативне руйнування» («Бажання руйнування є радикальним вираженням творчого бажання» М. Бакунін). Вона також говорить про «винайдення історичного», яке називає інтегральною частиною модернізації. Одним із найбільш дискутованих питань у дискурсі часу названо прискорення, тому дослідниця розрізняє прискорення, зумовлене технічними засобами сполучення і комунікації, прискорення соціально-культурних змін та суб'єктивного досвіду зростаючого швидкого темпу життя.

Окремий розділ присвячено часовим концептам пізнього модерну. «„Нерухомість, яка шалено мчить” — так, звичайно, не може продовжуватися далі. Й справді, здається, що ми досягли не тільки темпоральної межі, а й абсолютного „глухого кута” модерного часового режиму, як із погляду на людську життєздатність, так і на іманентну логіку його колись спровокованої динаміки» [с. 209]. Ці проблеми А. Ассман називає предметом посиленних філософських рефлексій із 1980-х років. Щодо цього авторка презентує так звану теорію компенсації (*die Kompensationstheorie*), яка досліджує наслідки часового режиму модерну. Ця теорія виникла на основі школи філософа Йоахіма Ріттера (*Joachim Ritter*, 1903–1974), положення якої розвивали філософи Герман Люббе (*Hermann Lübbe*, 1926 р. н.) й Одо Марквард (*Odo Marquard*, 1928 р. н.). Будучи теоретиками сповільнення, вони шукають відповіді на питання, як зробити логіку залізного прогресу, вписану в основу модерного часового режиму, терпимою для людини. Вони пропонують концепт компенсації, за допомогою якого переглядають і модифікують структуру модерного часового режиму, принципово не ставлячи його під сумнів. Основною ідеєю теорії компенсації є: якщо ми будемо послідовно практикувати сповільнення, і то тут, то там створюватимемо ніші нерухомості, то модерна динаміка прискорення для людини стане терпимою. Це означає, що динаміка модерного часового режиму, яка є для теоретиків модернізації само собою зрозумілою й об'єктивною логікою природного закону, може продовжуватися тим краще, будучи компенсувально пригальмованою й амортизованою. «Отже, представники теорії компенсації не питають: чи існують сліпі плями, несправедливості, загрозливі асиметрії в цьому часовому режимі, який привів до високих людських та матеріальних затрат? Вони більшою мірою займаються питанням: як краще часовий режим може бути пристосований до потреб людей?» [с. 212]. Посилаючись на працю Германа Люббе «Досвіди часу» (*«Zeit-Erfahrungen. Sieben Begriffe zur Beschreibung moderner Zivilisationsdynamik»*, 1996 р.), А. Ассман називає сім ознак часового досвіду: прецепція (*Präzeption*) за аналогією до рецепції, під якою розуміється об'ємна матеріальна під-

готовча робота, яка полягає в збереженні й уможливленні доступу до історичних джерел; скорочення сучасності (Gegenwartsschrumpfung); експансія майбутнього (Zukunftsexpansion), зростання релікта (Reliktwachstum) («Ступінь музеїзації, якого тим часом досягла наша сучасна культура, є історично небувалим» Г. Люббе); еволюційна іламінарність (evolutionäre Plaminarität), яка походить від поняття «нерівномірного потоку», й яку Люббе спостерігає у часовому потоці модерну, що підхоплює і приводить до минання не все, натомість дещо опирається йому (наприклад, класичні твори мистецтва, яким притаманна здатність тривалої сучасності й які є часостійкими (zeitresistent)); згущення мережі (Netzverdichtung); емпірична апокаліптичність (empirische Apokalyphtik) (втрата утопічності, загроза майбутнього).

Поряд із теорією компенсації А. Ассман розглядає як підхід до минулого також теорію пам'яті (Gedächtnistheorie), яка виходить з інших основ зв'язку часу, ідентичності та культури. «Минуле не померло, воно навіть не минуло. Ми відділяємо його від себе і відчужуємо», — писала Кріста Вольф в романі «Приклади одного дитинства». У межах теорії пам'яті минуле не розглядається як мертве. У пошуках винних і втрат воно наздоганяє сучасність або слугує матеріалом для визначення ідентичності та смислу. У кожному разі, воно не є заспокійливим засобом, а вимагає зусиль і стає причиною суперечок навколо забування і пригадування. При опрацюванні минулого йдеться, вочевидь, про набагато більше, ніж про сповільнення та безпеку. «Минуле, з перспективи теорії пам'яті, власне, не є тим, що постійно тримається й залишається ідентичним, викликаючи довіру до себе. Навпаки, це щось, що залежно від змінних поглядів і потреб тих, які живуть у сучасності, постійно змінюється. Першим засновком теорії пам'яті є тому *десубстанціалізація минулого*, стабільність і солідарність якого принципово заперечуються» [с. 241]. Іншими словами: минулого, як такого, немає; як минулий, зниклий і втрачений час воно завжди може бути оживлене, презентоване та збережене в об'єктах, уявленнях, репрезентаціях чи інсценуваннях у змінних межах тлумачень. Теорія пам'яті передбачає також, що важливо, аналіз темних травматичних розділів власної історії.

Отже, модернізація породила новий часовий режим, який підтримав і легітимизував процеси самоповноваження й заволодіння світом. У цьому контексті мовиться, за А. Ассман, про виникнення, історію та кризу цього часового режиму. Так само, як Гамлет Шекспіра на початку Нового часу, чотириста років потому ми конфронтуємо зі зміною темпоральної онтології. Діагноз звучить: «час тріщить по швах». Та дослідниця пропонує розглядати кризу як шанс для самокритики, теоретичного оновлення і культуризації часового режиму.

Найважливіший виклик, пов'язаний із занепадом часового режиму модерну, полягає у тому, щоб на ґрунті втрати значення майбутнього по-новому переорієнтувати три часових рівні і привести їх до гармонійного зв'язку. Книга А. Ассман є тому важливим внеском у теорію часу: запропоновано діагностику темпорального перебування сучасної людини, зроблено крок до історизації культурних часових типів, мистецтво представлено як експериментальний та рефлексійний простір темпоральної образності.



Наталія Мочернюк

**НОВЕ ПРОЧИТАННЯ ДЖОНА ФАУЛЗА:  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОПОЗИЦІЇ ОКСАНИ ЛЕВИЦЬКОЇ  
В ТЕОРЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ**

*Рецензія на книгу:* Левицька О. С. Контекстуальність хронотопу. Роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта»: монографія / Оксана Левицька. — Л. : Українська академія друкарства, 2014. — 232 с.

Монографія Оксани Левицької ґрунтується на вивченні вагомих й актуальних питань теорії літератури — художнього часопростору і контексту. Таке теоретичне дослідження викликає великий інтерес, оскільки в останні десятиліття особливо поживалися студії літературних творів крізь призму хронотопу, тож є необхідність систематизувати вже зроблене в цій царині. Горизонт очікувань щодо поняття «контекст», можливо, ще більший, адже навіть побіжний огляд наукових досліджень і публікацій засвідчує популярність контексту вже на рівні назв у конструкціях на зразок «...у контексті твору (творчості, літературного процесу, епохи тощо)». Отож на часі аналіз цих ключових термінів, за допомогою яких літературознавці намагаються розкривати секрети поетичної творчості.

Дослідження Оксани Левицької здійснене на матеріалі твору одного з найвідоміших англійських письменників ХХ ст. Джона Фаулза. Прикметно, що літературознавче освоєння творчості Фаулза в Україні суттєво випереджує перекладацькі майстерні. Наукова праця О. Левицької є вже четвертою студією за останнє десятиліття, об'єктом дослідження у якій стали твори Фаулза. Це свідчить як про актуальність спадщини письменника для сучасності, так і про величезний інтерпретаційний потенціал його прози.

Поетика романів Джона Фаулза, а зокрема і роману «Жінка французького лейтенанта», багаточарова і «стереоскопічна», що властиво для поетики постмодернізму, тож вибір дослідницької стратегії має вирішальне значення для адекватного прочитання його прози. Оксана Левицька вирішує на матеріалі роману Джона Фаулза комплекс складних теоретичних питань, пов'язаних передусім із часопросторовою проблематикою. Дослідниця інтегрує питання контекстуальності й часопростору у своєрідний теоретичний логарифм, розв'язання якого на матеріалі роману структурується у ґрунтовний перший розділ — «Контекст і художній часопростір: теоретичні передумови аналізу роману».

Теоретичний контекст книги складають передусім праці Нонни Хомівни Копистянської, ученицею якої є наша авторка. Так, ключове значення для дослідження мають розділи монографії «Час і простір у мистецтві слова», (до речі, її редактором була Оксана Левицька) з розділу «Текстологія» «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства», «Контекст як літературознавче поняття і категорія поетики роману», а також статті, присвячені вивченню поетики художнього часу і простору, свого / чужого хронотопу, вертикалі у філософському плані твору, простору природи та інші. Серед дослідників, праці яких свого часу вплинули на розробки Н. Копистянської, варто згадати С. Скварчинську, Д. Лихачова, О. Чичеріна і особливо засновника хронотопної теорії М. Бахтіна. Як пише Н. Копистянська, роботи вченого для неї, як і для багатьох інших дослідників, стали стартом, «з якого можна вирушати на пошуки нових наукових розвідок, отримати фундамент, на якому можна по-своєму будувати вертикаль спостереження вгору і вглибину, дістати імпульси, які можуть бути навіть прямо не пов'язані з дефініціями самого М. Бахтіна» (Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. — Л. : ПАІС, 2012. — С. 59). Дослідниця, відштов-

хнувшись від ідей Бахтіна, розвинула чимало методологічно конструктивних теоретичних розробок. Необхідна заувага: в напрацюваннях Н. Копистянської не фігурує поняття «інтертекст». На мою думку, її тлумачення контексту, особливо зовнішньотекстового, перетинається зі значенням терміна «інтертекстуальність», який уперше вжила Ю. Крістева 1967 року. По суті, обидві дослідниці розвивають вчення Бахтіна близькими шляхами, оперуючи навіть схожими термінами. Але методологія Копистянської тяжіє до засад структуралізму, а Ю. Крістева, відповідно, — до постструктуралізму. Авторка монографії не могла, безперечно, не включити теорію інтертекстуальності у своє дослідження, тим більше, що йдеться про аналіз постмодерністського твору. Робота свідчить про величезні обсяги опрацьованої літератури, зокрема й зарубіжної. Дослідниця пропонує ґрунтовну класифікацію контекстів за різними критеріями. На мою думку, ця розробка обов'язково стане в майбутньому у нагоді теоретикам та історикам літератури, які досліджуватимуть схожу проблематику.

Монографія Оксани Левицької — композиційно струнке й цілісне дослідження, багате на оригінальні думки, нюансовані спостереження і слушні підсумки. «Практичну» частину становлять розділи: «Художній час роману Джона Фаулза „Жінка французького лейтенанта”», «Горизонтальний контекст: поетика простору», «Текст / контекст: міждієкстовий зв'язок», «Текст / кінотекст: кінорецепція прози Джона Фаулза».

Вже з другого розділу помітно, як успішно працює заявлена теорія на матеріалі Джона Фаулза. Оксана Левицька уміло аналізує текст твору. Продумані підрозділи, кожен з яких багатий фактичним та теоретичним матеріалом. По суті, кожен із підрозділів становить розвиток окремих положень із робіт Н. Копистянської. За ними можна реконструювати, як ідейні проекти дослідниці трансформуються на новому матеріалі в змістовні статті з результативними висновками. Майстерно проаналізовані домінуючі концепти простору романів письменника (море, острів, берег, прірва, пустир, місто тощо). Сприяли контекстуальному прочитанню метафорики природних стихій феноменологічні дослідження Г. Башляра, якими скористалася авторка роботи. Відзначу вдалі цитати не лише з роману, а й з есеїстики Дж. Фаулза (збірки «Кротові нори»), що розкривають письменницькі інтенції.

Заявлений синтез методологій виправдав себе у розгляді часу і простору роману та в зіставленні твору з його кіноверсією. П'ятий розділ, у якому авторка зосереджує увагу на кінорецепціях Дж. Фаулза, особливо заслуговує на компліменти. Як зазначає О. Левицька, «екранна версія «Жінки французького лейтенанта» є своєрідним зовнішнім контекстом для прочитання контекстуальності роману, тим інструментарієм, який допомагає розкласти його структуру й виокремити певні її елементи, показує перекладні та неперекладні елементи його структури, ті, які становлять його ядро, і ті, які заповнюють романий простір». Дослідниця розкриває питання про складність транспонування твору в кінематограф власне через багатопланову організацію художнього часопростору твору. Екранізація роману розглянута в кінематографічному контексті інтерпретації інших романів Джона Фаулза.

Монографія О. Левицької має вагоме значення в розробці теорії контексту й художнього часопростору, оскільки увиразнює важливі аспекти цих проблем. Отож можна привітати авторку з виходом у світ її книги та побажати подальшого розширення хронотопу й контекстів: сподіваюся, вона продовжить студії над творчістю англійського письменника на матеріалі інших романів, в інших аспектах та зіставленнях.

Олександр Моторний

## НОВИЙ ПОГЛЯД НА ЧЕСЬКУ ТА РОСІЙСЬКУ ПОДОРОЖНЮ ЛІТЕРАТУРУ У ПРАЦІ ДАНУШІ КШІЦОВОЇ «ПОДОРОЖІ ДО СВЯТОЇ ЗЕМЛІ»

*Рецензія на книгу: Kšicová D. Cesty do Svaté země XII–XX. Století. Mýty a realita v ruských a českých cestopisech / Danuše Kšicová. — Brno : Masarykova Univerzita, 2013. — 336 p.*

Подорожня література стоїть на межі між історичною літературою, художньою літературою та журналістикою і є об'єктом інтересу істориків, літературознавців, етнографів та спеціалістів з інших галузей гуманітарних наук. До сьогодні не окреслено чітко жанрові межі того, що прийнято називати подорожніми нотатками, нарисами, записами. Рецензована праця є збіркою наукових статей чеського історика, почесного професора Інституту славістики філософського факультету Університету імені Масарика Дануші Кшіцовой, у яких аналізується подорожня література чеських та російських мандрівників, які побували в Єрусалимі (на Святій Землі).

У «Вступі» та «Передмові» до видання авторка визначає мету своєї праці — показати на прикладі подорожніх нотаток чеських та російських паломників в Єрусалим особливості поглядів двох християнських конфесій (католицької та православної) на Святу Землю як релігійний феномен, як місце можливого духовного просвітлення для людини, яка вірить. Друга мета, яку ставить авторка, розмежувати міф та реальність в аналізованих подорожніх нотатках, визначити функцію міфу та реальності у створенні подорожньої літератури російськими та чеськими мандрівниками, оскільки хронологічні межі дослідження є досить широкі. Відтак це дає можливість простежити, яку роль відігравали міф і реальність в подорожній літературі крізь віки і як міфи у подорожній літературі з плином часу усе більше набували функцій символів та знаків, що, своєю чергою, вже у ближчий до нас час використовувалися як художні засоби. Говорячи про міф, авторка передусім має на увазі міф про вигнання перших людей з раю, який наявний у багатьох культурах і пов'язаний з «пошуками втраченого раю» — намаганням людини спокутувати свої гріхи, реабілітувати себе в очах Бога, а подорож до Святої землі є одним з ефективних шляхів досягнення цього спокутування.

У книзі представлено статті про найвизначніших мандрівників Чехії та Росії, починаючи від кінця XI і до початку XX століть (ігумен Даниїл, Мартін Кабатнік, Ян Гасіштейнський з Лобковіц, Олдржіх з Влканова, Вацлав Вратіслав з Мітровіц, А. С. Норов, М. Гоголь, Я. Неруда, І. Бунін, А. Белий та інші). Перша глава переносить читача у часи Київської Русі, у кінець XI —початок XII ст., коли давньоруські мандрівники-паломники почали організовувати подорожі у Палестину. Зокрема тут згадується постать ігумена Даниїла і його подорожі на Близький Схід у 1104–1106 роках. Продовжується «російська» частина праці аналізом спогадів російського географа та дипломата XIX ст. Авраама Сергійовича Норова, який також цікавився подорожніми нотатками своїх попередників, (спогадами ігумена Даниїла) і завершується початком XX ст., коли свої подорожі здійснили Іван Бунін та Андрій Белий, два російських письменники-модерністи.

«Чеська» частина дослідження починається з часів, коли після занепаду Візантії територія Палестини входить до складу Османської імперії і коли ми маємо справу

з одним з перших зразків чеської подорожньої літератури кінця XV ст., подорожніми нотатками Мартіна Кабатніка, який відправився у подорож до Святої землі як представник чеської братської церкви та Яна Гасіштейнського з Лобковіц (брата чеського письменника-гуманіста Богуслава Гасіштейнського з Лобковіц), який вже в епоху Ренесансу здійснив свою подорож на Близький Схід як правовірний католик у пошуках духовного натхнення. Серед чехів, які побували на Близькому Сході згадуються також Кріштоф Гарант з Полжіц, Вацлав Вратіслав з Мітровіц та Ян Неруда.

Завершується рецензоване видання розміркованням авторки на тему жанрових особливостей подорожньої літератури, де дослідниця робить спробу пояснити читачеві як розвивалася такого роду література від давніх часів, коли вона була досить тісно пов'язана з релігійним паломництвом і до сучасності. Авторка робить також акцент на тому, як змінювалися і згодом покращувалися умови подорожей, які фізичні і психологічні якості повинен був мати пугівник, які труднощі і небезпека могли спіткати його на Близькому Сході. Наприкінці Д. Кшіцова наводить особисті спогади про відвідування Єрусалиму та Стамбулу.

Рецензована праця Д. Кшіцовой, присвячена подорожам чехів та росіян у Святу землю є самостійним, ґрунтовним та оригінальним дослідженням, яке, на нашу думку, стоїть на межі історичної та літературознавчої науки. Матеріали праці можуть використовуватися при читанні курсів історії чеської літератури, історії Чехії, історії Росії, на спецкурсах, присвячених проблемам культури і релігії. Матеріали дослідження можна рекомендувати усім, кого цікавить історія та культура слов'янських народів.

### «О, ВГАДАЙ ХТО-НЕБУДЬ У МЕНІ ВЕЛИКОГО ПТАХА...»

*Рецензія на книгу:* Мельник Я. Далекий простір : роман / Ярослав Мельник ; передм. М. Матіос. — Х. : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. — 288 с. : іл.

Великомасштабний алегоричний роман-трилер Ярослава Мельника «Далекий простір» — це, по суті, давня-давня казка, розказана на новий лад. «Казка», що тала-новито, завуальовано й водночас прозоро змальовує споконвічну / архетипну «справжню картину світу», а новий лад — у тому, що автор своєю напрочуд цікавою, динамічною, різнобічною, озримою й відчутною, захопливою оповіддю незмінно тримає читача в напрузі / тривозі: чи вдасться завершити сюжетну лінію на такому ж високому реєстрі (змістовому й композиційному), як розпочато? На щастя, вдалося. Отож маємо ще один неординарний, інакомовний, містично-фантазійний, тео-філо-софічний, психологічний архітвір, за глибиною екзистенційної проблематики співзвучний передусім із «Польотом над гніздом зозулі» Кена Кізі.

За Ярославом Мельником, наймасовішу частину суспільства становлять «сліпі» — приземлені, самозаглиблені обивателі темного, потворного, брудного, запавутиненого залізобетонного мегаполіса: «мурашник <...> чудовиськ: закутані в лахміття, зігнуті, вони <...> дуже повільно, як п'яні, рухалися туди-сюди. <...> Їхні обличчя, опущені до землі, виражали заглиблену в себе турботу». «Чудовиськам», уповні керованим «акустичними датчиками» «диспансеру Міністерства контролю», відомий і звичний лише т. зв. близький простір («калейдоскопізм», за Віктором Франклом). Втім, у такому обмеженні «сліпі» почуваються захищено, затишно, комфортно, вважають себе вповні реалізованими й навіть «дуже» (!) «щасливими» (як от безіменний «пілот» Особливої Ескадрильї — «робоча конячка», «людина маленька»): працюють, кохаються (щоправда, «любов» у «сліпих» — усього-на-всього «прив'язаність»: «Близькі нам люди ідентичні близьким предметам, які стали частиною нас самих»), народжують дітей. Найвиразніший представник «сліпих» — самодостатній, по-своєму гармонійний і мудрий, привітний і доброзичливий професор Мокр: «... для нас вертикалі не існує, все наше життя горизонтальне <...>. І тому воно, до речі, багате. Тому життя».

Полярний полюс «сліпих» — зрячі (кількісно їх набагато менше!) — «світлі, одягнені в яскравий одяг», мешканці ошатного, з «невеликими» («ні бетон, ні залізо») будинками (що мають вікна), селища Тихий Куточок, за лісом, коло моря. Але, парадоксально, їхнє життя мало чим відрізняється від життя «сліпих», оскільки обидва полюси нерозривно і тісно взаємозв'язані «Якоюсь споконвічною силою»: «сліпі» дають зрячим «їжу, невеликі блага, тягар влади», а зрячі тим часом... служать безпорадним без них незрячим. Оскільки — «поза мегаполісом ми не члени Вищої Державної Нарadi, не Міністри, не жителі Тихого Куточка <...>. Що ми тоді? Ми ніщо». Єдина радість зрячих — «що вони — якась вища каста, правителі».

Центральний герой роману Ярослава Мельника — колишній «сліпий» Габр, який раптово й несподівано прозрів: «Про це неможливо розповісти. <...> Начебто світ — зовсім інший, ніж був. <...> У мені піднімається якась хвиля незалежно від моєї волі... В мене вривається далекий простір». Цей дивний, приголомшливий «далекий

простір» найпотужніше проявився, коли Габр вирвався за межі мегаполісу, до моря: «З усіх боків на неосяжній широчині блакитного простору до нього мчали веселі вали. Вражаюча велика червона куля схилилася до горизонту.

Габр не чув, як незрозумілі, незнані йому раніше звуки виривалися з його рота й тонули в гулові стихії. Якщо б він не кричав, його серце розірвалося б, почуття, що ніколи не переживалися ним раніше, задушили б його зсередини» — відчуття переповнення безмежжям, «втрати себе», коли «людині починає здаватися, що її немає». Спокушений «далеким простором» («потенціалізмом», за В. Франклом), Габр поривав з антисвітлом / антисвітлом «сліпих» (де залишає усе, всіх, кого любив і любить: наречену, маму, друзів, учителів), але не знаходить себе ні серед зрячих (у тому числі — з Наталі), ані серед терористів (насилено осліплених зрячих), ні серед доморощених філософів, — тому що ніхто з них так непереборно і гостро, як він, не марить «далеким простором»: «тут, у Тихому Куточку, мені стає так само душно, як і в мегаполісі. Я не розумію, як можна мати очі і не бігти далеко-далеко, подалі від чудовиська, від задушливого життя... Я їх не розумію поки що. Раптом мені здалося, що в їхньому веселлі, в їхній величезній владі є якась слабкість. Зовні вони всі такі радісні, впевнені, але коли запитаєш їх про що-небудь, вони одразу звертають на проблеми мегаполіса. Вони дивляться на нього — і *не можуть відірвати очей*, він ніби зачарував їх навіки. Коли спиш з їхньому будинку, то не можеш забути, що мегаполіс височіє поряд, *нависає над тобою*. Я все-таки не можу зрозуміти, як вони це витримують».

Чого ж потребує Габр? Відповісти за нього намагається Нія — у романі єдина зряча, духово незалежна від суспільства, спрагла «далекого простору»:

— Ми підемо з тобою туди, куди ти хотів, куди прагнула твоя душа. Он там, дивись, — вона показала на ще одну гряду гір далеко, — за тими вершинами, там...

— Що там?

— Там... радість, так. І щастя. <...> Ти ж усе мав — і будинок, і ванну, і славу, і владу. Потрібно тобі це?.

Так формуються поодинокі самозречені пілігрими, втікачі від «непорозуміння, нудьги, тупиків» буденності. Заключне речення-пуант роману виписане у тому ж дусі: «О, вгадай хто-небудь у мені великого птаха, який не хоче бути людиною». Хоча мені більш до вподоби на закінчення — образ надії — маленької донечки Габра і Наталі, яка народилася уже «після зникнення Габра». «Якби не вона, Габр поступово став би мертвим болем і все. А так він живий — у Жаклін його очі і його губи». Хочеться вірити, що ця зряча дівчинка, яка «уже знає, що таке сонце» і «навчилася говорити дідусеві «Привіт!» кожного разу, коли дідусь повертається з роботи», зростаючи, зуміє безконфліктно й безболісно зрівноважити / згармоніювати в собі близький (егоїстичний) і далекий (Божественний) простори, бути щасливою тут і зараз!

Ярослав Мельник — неперевершений майстер деталей, психологічних штрихів, епізодів, напівриторичних запитань. Так, зокрема, ватажок банди терористів генерал Окс Нюрп, який — з помсти за осліплення — хоче знищити мегаполіс як осередок «брехні» («Світ сліпих зникне. <...> Залишаться тільки море, тільки небеса»), рясно пересипає свою злобну мову характеристичним «чорт забирай». Автор роману сумлінно й переконливо пояснює, чому «сліпим» недоступна Істина («Хіба можна розповісти сліпому про світло?») і чому зрячі уникають сліпих: «Звиклий до світла не може витримати мороку». Або ще — штрихи-афоризми: «Людина є і повинна залишатися істотою, яка страждає, інакше вона перестає бути людиною»; «ми є більше, ніж ми є»; «Мусить бути,

так би мовити, феномен божевілья: без помішаних на „далекому просторі” впевненість мільйонів у своєму психічному здоров’ї не буде настільки яскраво переживатися»; «Дійсність тримає нас у могутніх руках і нам нема куди подітися від нашої визначеності»; «На жаль, найсильніші, найглибші почуття переживаються в бездіяльності, а дія, спровокована ними, виступає їх, почуттів, істинним убивцею» тощо.

А ось лише деякі з численних болочих, животрепетних ідеалістично-будительських питань «Далекого простору»: «Але чому ми не хочемо зазирнути за межі? Чому нас не тягне до невідомого, чому не гризе туга за тим, що нам недоступно? Чому ми всім задоволені, чому ми розучилися страждати, розривати собі серце ідеалом? Тугою за іншим почуттям, передчуттям інших світів, відчаєм, що ми обмежені, що нам не дано досягнути ці світи? Чому померла наша уява? Чому вичерпалася наша фантазія? Ким ми стали?».

Зворушливо й глибоко виписаний розділ «Скрипаль»:

— ...що дає вам ця музика? <...>

— Багато чого. Без неї я б не зміг жити <...>.

— Що б ви робили, якби вас змусили відмовитися від неї?

— Від музики? — Здивувався скрипаль. — Як від неї можна відмовитися? Навіть якщо затулити вуха, вона все одно буде звучати всередині.

Так само, як і триватиме незбагненна «велика таємниця нашого існування» — в обмежено-безмежному екзистенційному просторі та наперед визначеному, зрівноваженому, підпорядкованому Вищим Законом, суспільстві, в якому «мільйони не знають, не відають, не підозрюють про головне: *про світло, про зорі, про те, хто ними всіма керує?*».

«Далекий простір» — роман про духове невігластво й магічну зазомбованість Вічним Покликом — то водночас балзам і присуд; книга, яку хочеться перечитувати, відкриваючи, усвідомлюючи й впорядковуючи впізнаване й щойно явлене — про себе та інших — однаково необхідних і важливих.

При перевиданні «Далекого простору» варто зредагувати певні невідповідності, як от: на с. 29 — «він молився», а на с. 41 про того ж Габра: — «ви віруючий? <...> // — Я не розумію. // — Ви чули про Бога? // — Ні <...>»; аналогічно — на с. 30: якщо нещодавно прозрілий Габр не знає, що «велика червона куля» — це сонце, то звідки йому відомо, що горизонт — це «горизонт»? На с. 194 — «пару запитань» ліпше замінити на «декілька запитань». Також Габр веде мову про «кав’ярні» в мегаполісі, тим часом як він та інші співмешканці «близького простору» п’ють лише (!) «оргнапій».

Особливого ж шарму «Далекому простору» надає прихований внутрішній, душевний автобіографізм. Його прозраджують ті ж «кав’ярні» (чи не улюблене місце відпочинку та спілкування наших сучасників?), ліричні вставки під загальною назвою «Із збірки віршів Чиза Ділка „Близька долина”» із вище цитованим закінченням-пуантом про птаха, та — особливо — авторська самооцінка «Далекого простору»: «ця книга про темряву навколо і вічне світло душі». Хочеться вірити, що завдяки книзі-прозрінню Ярослава Мельника світла довкола побільшає.

## СОЦІУМ І МЕТАФІЗИКА «ДАЛЕКОГО ПРОСТОРУ»

*Рецензія на книгу:* Мельник Я. Далекий простір : роман / Ярослав Мельник ; передм. М. Матіос. — Х. : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. — 288 с.

Один славетний філософ з Кенігсберга у книзі «Критика чистого розуму» твердив, що час і простір є незалежними від людського досвіду формами чуттєвості. Український письменник Ярослав Мельник, який мешкає в близькій до Кенігсберга Литві і є автором кількох книжок філософської есеїстики, напевно про це знає. Але в романі «Далекий простір», визнаному переможцем конкурсу «Книга року ВВС» 2013 року, все далеко не так, як у Канта.

Цитую з Десяти тез загальної геософії, опублікованих у підручнику з геософії для коледжів шостого розряду: «Простір суб'єктивний і оточує кожного безпосередньо як аура. Простір переміщається разом із людиною. Немає об'єктивних далеких просторів, є тільки близькі простори. Переміщення в просторі бути не може, може бути лише переміщення простору (близького) разом із людиною. У будь-якій точці людина у себе вдома. Вона не рухається» (с. 21).

У фантастичному романі письменник описує суспільство незрячих. Суспільство, яке втратило пам'ять про те, що колись очі служили не лише для виділення сліз. Так, це роман-антиутопія, роман-пересторога, в якому помітно збіжності з класиками цього жанру — Дж. Орвелом, Є. Замятіним, О. Гакслі, К. Кізі. Головний герой роману Дж. Орвела «1984» Вінстон Сміт вважає, що людство має майбутнє, якщо воно передаватиме з покоління у покоління таємне вчення про те, що  $2 \times 2 = 4$ , тобто якщо воно буде триматися елементарної істини. У романі Я. Мельника це передумова сюжету: тут зображено суспільство, яке деградувало, не змогло передати простої істини, що людина від природи зряча. Є колосальна відмінність між реально існуючими незрячими, що становлять меншість і якими опікуються зрячі, й зображеними у книжці незрячими, які становлять більшість. Суспільство незрячих живе у т. зв. «близькому просторі» — просторі, який приблизно співмірний із простором нашого поняття аури. Це правда, що незрячі мають добре розвинені інші аналізатори — зокрема, загострений нюх: можуть на запах визначити, з якого району та чи та особа. Але жодного уявлення про сприймання форми на відстані в такому суспільстві нема. Речі і категорії, котрі сприймаються виключно зором, — світло, сонце, колір, зовнішність тощо — для незрячих не існують, тож і відповідних лексем їхня мова не знає. Незрячі не мають поняття про чистоту і бруд, не можуть відчувати красу, поняття Бога і свободи у їхньому суспільстві втрачають сенс і виходять з ужитку. Література незрячих позбавлена описів, вона зводиться до діалогів, а оголені тіла викликають сексуальний потяг лише після дотику до них. Щоб уявити собі, наскільки змінюється людство з втратою зору, може, варто нагадати, що ми сприймаємо через зоровий аналізатор близько вісімдесяти відсотків інформації. Позбавлене такої величезної кількості інформації, суспільство незрячих фактично не здатне себе обслуговувати, а це значить, що воно приречене.

Вочевидь, в такому середовищі повинен був з'явитися хтось з більшими спроможностями, ніж тамтешні середньостатистичні громадяни. Таким виявляється головний герой роману Габр. Спершу він періодично прозріває, а згодом його здатність бачити



стає постійною. Поява здорової людини в оточенні, де більшість становлять хворі, викликає конфлікт, неодноразово описуваний в романах-антиутопіях. Хворі намагаються лікувати здорового, Габра запроторюють до психдиспансеру, та Я. Мельник знайшов спосіб, як випустити свого героя на волю і звільнити від репресивної медицини.

Але те звільнення — ілюзорне. На плечі уже цілком здорового Габра лягає нове, значно важче випробування — адже тепер він стає головною ударною силою терористичного угруповання. І навіть коли йому вдається вийти з-під контролю терористів (а це, зауважмо, — колишні зрячі), і він потрапляє у міністерське крісло (привілей зрячих), то чується не по собі — його сильно гнітить неволя. Порівняно з незрячими, які є тотально контрольованими і пересуваються за допомогою спеціального обладнання, так званих датчиків, що подають сигнали, куди людині потрібно рухатися, щоб дістатися з точки А в точку Б, Габр нібито вільний. Він мав би бути настільки вільним, наскільки вільні інші високопосадовці — горстка зрячих, що живуть окремо від суспільства незрячих. Але насправді наявна величезна відмінність між Габром та іншими керівниками Державного Об'єднання: ті хоч і зрячі, проте далекий простір їх не вабить, отже, в метафоричному сенсі, вони теж — як і незрячі — живуть фактично у близькому просторі.

У перших двох розділах роману здається, що влада в Державному Об'єднанні жорстока, цинічна й несправедлива. У розділі третьому виявляється, що вона хоча й брехлива, але м'яка і нещасна. Мабуть, тому, що майбутніх владомощів готують до відповідних ролей з дитинства, ці люди не знають свободи, а лише обов'язки. А брехливість їхня, чи, політкоректно висловлюючись, зберігання державної таємниці (приховування від незрячих інформації про те, що у світі існували й існують зрячі) має етичні мотиви: витік такої інформації спричинив би серед сліпих непередбачувані психічні наслідки аж до епідемії самогубств.

Книга «Далекий простір» розділена на чотири частини. Четверта частина малесенька, три перші, по вісімдесят-дев'яносто сторінок, описують три періоди життя Габра, його три статуси і стосунки з трьома жінками. Оскільки в основі роману дуалістичне протиставлення зрячих і незрячих, далекого простору і близького, то існує спокуса інтерпретувати цей дуалізм на символічному рівні. Проте думаю, що сенс цього роману-притчі виходить за межі дуалізму.

Ярослав Мельник не ділить персонажів на позитивних і негативних, серед них усіх тільки про головного героя можна сказати, що його внутрішній світ розкрито, його почуття зображено у розвитку. Серед описів його внутрішнього стану натрапляємо на такий, з часів його міністерської діяльності: «...Там, у тій далечині, в далекому просторі, був *весь сенс*. Його перші хвилини біля моря: коли сонце ще не було сонцем, а було *величезним, круглим*. І те, що бігло з усіх боків до нього, до його ніг, задихаючись у радісній піні, — було таким незрозумілим і захоплюючим. Ще не названим. Все було вперше, все вторгалось в душу і заповнювало її до країв» (с. 225). Влада не принесла йому щастя, але напевно допомогла відчутти цінність і суть того, що приблизно називаємо свободою. Не йдеться про жодні політичні конотації. Свобода тут — це свобода від нав'язуваних цінностей, від посередностей (ліберально кажучи: стандартів), свобода від матеріального, від мови як, перефразовуючи Гайдеггера, в'язниці буття. В «Дао де цзіні» сказано, що початком неба і землі є безіменне, а найбільша глибина полягає в переході між безіменним та наділеним іменем. Головний герой роману переживає цю глибину завдяки концепту далекого простору.

## **Розділ 5**

# **ШЛЯХ У НАУКУ І ШЛЯХ В НАУЦІ**

Спогади про вченого і людину

*Людське життя — це диво з див,  
Та лиш тоді людина — це людина,  
Коли в душі любові є порив,  
Коли вам посміхається дитина.  
Себе науці й дітям присвятили,  
Ви світочем були у місті знань,  
Ви розуміли нас, Ви нас любили,  
І до наївних прислухалися бажань.  
Можливо, ми чогось не розуміли,  
Здавалось: трохи ще — й вогонь погас.  
Пройшли роки... Збагнути все ж зуміли:  
Він не погас, він розгорівся в нас.  
І Ваша праця не пройшла безслідно,  
Не канула у Лету, в небуття.  
Продовжувати Вашу справу гідно —  
Бажанням стало усього життя.  
Шкода, що Хронос — цей жорстокий час,  
Нестримну владу не віддасть нікому,  
Забрав він Нонну Хомівну у нас,  
І пустку залишив у світі цьому.*

Ольга Катюха-Куспіль

Галина Пастушук

## СВІТЛО, ЩО ЗАВЖДИ З ТОБОЮ: КІЛЬКА ШТРИХІВ ДО ПОРТРЕТУ НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ

Кожна, навіть незначна, за земними мірками, людина — це світло у прірві космічного безміру. За словами покійного митрополита Антонія Суразького, з відходом кожної людини спостерігаємо згасання тепла і світла. Наскільки ж більшою мірою справджується ця духовна метафора у стосунку до людей визначних, наскільки вразливіше і помітніше згасання вогню, який у час свого пломеніння встиг відбитися осяненням на обличчях, серцях, очах студентів та аспірантів, близьких та колег...

Про масштаби згаслого світла у фізичному світі зазвичай судять по темряві, яка настає. Коли ж перестає пульсувати людина, масштаби її неповторної особистості пізнаються за кількістю запалених її світлом людей. Припало трохи того світла і мені. Не належу до найближчого кола Н. Копистянської, однак написати ці рядки мене спонукають кілька яскравих спогадів, що лягли світлимими пасмами на карту моєї академічної пам'яті.

Перший — це спогад студентки факультету іноземних мов, що слухала курс теорії літератури протягом осіннього семестру 1997 року. Тоді Нонна Хомівна запам'яталася мені викладачем, який з винятковою теплотою і увагою ставиться до студентів. Це той тип викладача, який викликає повагу до себе не поставою вищості (я — професор, ти — студент), а щирим бажанням заповнити ще відкриті молоді серця світлом літератури, поділитися своїм захопленням і маленькими відкриттями. Це той тип викладача, що вмів поважати ще недосвідченого у житті учня, привітно усміхнутися назустріч його несміливим крокам у спостереженні за буттям. Болісно переживаючи тоді, наприкінці 1990-х вакуум цінностей, я буквально з відкритим ротом ковтала тонкі літературні аналізи новел Франца Кафки чи оповідань Карела Чапека, тішачись в душі, що окремі люди вберегли непідробне захоплення художнім словом в епоху тотальної кризи, дефіциту й безгрошів'я. Це зігрівало. Так само як і спосіб викладу лекцій. Нонна Хомівна ніколи не подавала нам формального «програмного» матеріалу, який можна було прочитати деінде. Основу її лекцій становив прожитий досвід кожного із представлених творів. Тому після такого заняття в пам'яті осідав або магічний телефон у кабінеті К. як точка перетину художнього і реального хронотопів «Замку» Франца Кафки, або душевний біль молодого Жульєна Сореля із роману Стендаля, або екзистенційні пошуки мадам Боварі Г. Флобера.

Другий — це спогад часів мого стажування та асистентства на кафедрі світової літератури ЛНУ імені Івана Франка. Початок 2000-х, велике навантаження, брак часу на підготовку, брак педагогічного та методологічного досвіду, нескінченні монотонні консультації з написання курсових робіт і, як наслідок,

страх втратити захоплення літературою від виробничо-конвеєрної рутини. На цьому тлі — привітне та усміхнене обличчя Нонни Хомівни, очі, які все розуміють з півслова і з глибини пройденого досвіду промовляють до мене: «Люба Галю, якщо бодай два студенти загоряться літературою, це вже Ваше велике досягнення».

Попри півстолітній стаж роботи Н. Копистянська завжди вмiла бути сучасною, не втрачаючи при цьому ціннісних орієнтирів. Впевнено зустріла спершу епоху комп'ютеризації, потім — Інтернет, а згодом — і роботу на конференціях у дистанційному режимі. Водночас, на засіданнях кафедри, Вчених радах, у приватних розмовах завжди підкреслювала, що не виклад інформації є найважливішим для лектора, а взаємничений процес передачі життєвого, пізнавального й наукового досвіду від наставника до молодого покоління студентів. Ця, здавалося б, банальна і старомодна теза набуває особливої актуальності в добу, коли одним натиском клавіші студент здобуває доступ до інформаційних скарбів людства, але, разом з тим, відчуває брак намацального людського досвіду — того інструментарію для роботи з інформацією, який здобувається тільки шляхом живого спілкування *vis-à-vis*. В умовах зростаючого інформаційного тиску на студента, пришвидшення, комерціалізації і девальвації навчального процесу масштабами навчальних програм та академічних груп Нонна Хомівна, за кожної можливої нагоди, відстоювала гідність і право викладача на маленький приватний часопростір спілкування зі студентом — чи то в аудиторії, чи то на кафедрі в час консультації.

Третій — це спогад молодого науковця з весни 2006 року, коли мені неодноразово доводилося бувати в помешканні подружжя Копистянських, що на вул. Стрийській, 28. Заходила я у справах дрібних доручень, перекладів анотацій, статей чи коротких біографічних довідок про професора Н. Копистянську у міжнародних наукових енциклопедіях. Моя наукова робота перебувала тоді на стадії болісного осмислення і структурування, а точніше — фазі цілковитої зневіри у власні літературознавчі сили. Нонна Хомівна зустрічала мене щоразу цілими добірками цитат та абзаців статей, монографій, збірників, авторефератів, котрі, на її думку, могли б знадобитися мені при роботі над теоретичним розділом дисертації. Здавалося, вона, як прозорливий мудрець, передбачала усі труднощі, з якими мені доведеться зіткнутися. І нехай скористалася я лише кількома із запропонованих джерел, той величезний кредит довіри, позитив і бажання допомогти початківцеві для мене залишилися еталоном міжлюдських і професійних стосунків в академічному середовищі. Для Нонни Хомівни не було «чужих аспірантів» або «інших тем» — всіх вона готова була вважати своїми «науковими дітьми», а універсальність генології та хронотопної теорії — центральних для її літературознавчих досліджень тем — дозволяли вченій збирати довкола себе науковців досить широкого спектру зацікавлень.

Данило Ільницький

## ДЕРЕВО І ЙОГО ПЛОДИ

Серед тих, хто пише, побутує думка, що лише зафіксовані у слові, на письмі знахідки мають найбільшу цінність. І тут є правда — бо це перемога над часом і джерело для актуалізацій. Але альтернативна думка теж заслуговує уваги — люди, що чогось навчилися від майстра, несуть далі його печать, його дух, і мовби теж продовжують йому життя. Спілкуючись з учнями, ти мовби спілкуєшся з їхнім вчителем. І часом ці учні стають своєму вчителеві дітьми — бо інших в нього нема, а вважати дітьми книжки було би занадто метафорично.

Вшановуючи Нонну Хомівну Копистянську — треба говорити про її плоди, бо й справді, найкраще пізнаєш дерево саме з плодів. Плоди Нонни Копистянської подвійні: передусім інтелектуальні — тобто книжки, статті, але й живі — тобто люди, що охоче приймали на себе передання науки. Її плодам пощастило з деревом, але й дереву пощастило з плодами. Не кожному так. Дивлячись на повагу, з якою про неї говорять близькі молодші колеги Копистянської — Мар'яна Челецька (Барабаш), Оксана Левицька, Лариса Козак — розумієш, що це не може бути випадково чи запрограмовано. До кола Нонни Копистянської входили дуже різні люди, це справді диво, що їх так багато оберталося навколо неї. Коли мій друг Андрій Кулачковський розповідав, що допомагав Нонні Хомівні з комп'ютером, то я був вражений — і він також перебуває у цьому полі, хоч і не обрав філологію своєю професією.

Нашому філологічному курсові пощастило побачити серед своїх викладачів багатьох видатних вчених. Деякі з них уже відійшли, деякі з них ще плідно працюють. Це легендарні науковці, легендарні викладачі, і нам було достатньо просто їх побачити і зрозуміти, що це живі люди, а не просто фотографії з енциклопедій, що це люди, з якими можна поговорити. Те, що їхнє прізвище — на підручниках, словниках, що вони упорядники книжок літературних класиків, не означає, що вони існують в іншій реальності. Може, це смішно, але такі були наші вчорашньо-учнівські реалії, це було наслідком шкільного сприйняття видатних людей як більшою чи меншою мірою недоступних. Університет це спростував.

Серед цих легенд — мовознавці Дмитро Григорович Гринчишин та Ірина Йосипівна Ощипко, літературознавці Андрій Іванович Скоць та Іван Овксентійович Денисюк. Декого зі знаних учених мали за викладача лише окремі групи — як от Лідію Михайлівну Коць-Григорчук. Наш курс не встиг застати професорку Леонілу Іванівну Міщенко як свою лекторку, я лише бачив, як вона обхоплює своєю рукою велику клямку великих дверей кафедри української літератури імені М. Возняка, і заходить туди. Так, це та сама Міщенко, що її портрет — у третьому томі «Української літературної енциклопедії».

До цих легенд належала професорка Нонна Хомівна Копистянська. Щоправда, ми про неї мало знали — адже вона була «світовиком», а ми більше знали українців. Але відколи вона почала провадити у нас курс світової літератури, ми зрозуміли, що це — вчена всеукраїнського і навіть міжнародного масштабу. Список представників львівської філологічної школи (загально кажучи) для нас поповнився. Як і у прикладі з Іваном Овксентійовичем Денисюком — який контактував з Нонною Копистянською на ґрунті генологічних зацікавлень — наше сприйняття професорки доповнювалося розповідями старших колег чи наставників про минулі часи їхніх цікавих занять, розмов, поїздок, тож ми отримували суттєві доповнення до конструювання образу цієї скромної людини, яку тепер бачимо.

Наскільки могла, Нонна Хомівна активізувала нас, а ми — як ті діти, чи мишенята, що розбіглися, як з Шевченкового вірша, бігали туди-суди, а вона хотіла нас втихомирити й зібрати до купи.

Хто ж ті — ми? Назву нас — це Ольга Катюха-Куспісь, Марія Клек-Добуш і я (друга група українців), Юрій Римашевський (третя група українців). Ще була Ольга Федоришин-Ткачук з хорватистів, деякий час заняття відвідувала словакістка Ольга Сало, яку ми називали Ольця Сало, і яка тепер znana як Оля Райтер.

Властиво, спочатку нас було набагато більше. Це була повна 308-ма франківська аудиторія. Серед студентів, охочих до вивчення світової літератури, були всі прогресивні сили нашого курсу. А вкінці — лишилася тільки оця маленька група. Може, комусь із тих, хто відмовився, не сподобався формат занять, може, хтось суто з технічних причин не міг ходити, відчуваючи пересит філологічного знання.

Мотивація додатково вивчати світову літературу була подвійна: передусім бажання розширити свої горизонти, докласти дров до вогню, який в нас розпалили попередні викладачі цієї дисципліни — Тарас Лучук, Назар Федорак, Галина Крук, Ірина Старовойт, Олена Галета, Мар'яна Гірняк. Але — треба сказати правду — була й суто практична мотивація: здобути посвідчення на право викладання світової літератури. Перше виявилось важливішим від другого, прагматичність була переможена евристичністю.

За іронією долі, ніхто з нас не працює в університеті викладачем — і кожен пішов своїм шляхом, зайняв свою нішу. І це добре — бо свій шлях завжди цінніший, ніж повторений чужий. Цікаво також те, що сьогодні ніхто з нас не викладає світову літературу в будь-якій іншій, ніж наш університет, вищій школі, єдина Оля Катюха поруч української мови та літератури викладає світову літературу у Львівському технологічному ліцеї — і це теж дуже важливо.

Згадуючи Нонну Копистянську, треба сказати про наш з нею *хроно-топ* — сам Бог велів, враховуючи дослідницький інтерес Нонни Хомівни у цьому напрямку, що й став її візитною карткою в науці. А відтак можна сказати і про наші *топоси*, *тропоси* й *антропоси*.

Почну з хроносу. Наше навчання відбувалося упродовж третього-четвертого курсів. Отже, це 2005–2007 роки. Тепер топос — приміщення наших занять, місця нашого спілкування. Це була вже згадана велика, відремонтована та осучаснена 308-ма франківська аудиторія. Пізніше — кабінет Міжнародного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму», що на факультеті іноземних мов (4-й поверх університету), де ми займалися, а в кінці — обговорювали наші підсумкові курсові роботи. Також це міг бути коридор перед конференц-залом філологічного факультету (312 аудиторія), де відтак відбувався державний іспит.

А ще тим топосом був дріт телефону. Нонна Хомівна Копистянська належала до людей, які телефонували додому студентам і спілкувалися з ними. Тут було сполучено дві мети — бажання тримати руку на пульсі наших науково-навчальних інтересів, і просто — спілкуватися. Наставник та студенти мають спілкуватися, бути в контакті. Студенти можуть не хотіти дзвонити, але вони радше цього не роблять зі сором'язливості, бо — не пасує. Тоді це робить викладач. Таких розмов з Нонною Хомівною у мене було кілька, одна з них запам'яталась найвиразніше. Вона стосувалася вужче нашого курсу, процесу й результатів навчання, організаційних питань, але й ширше — літератури. Не можу відтворити зміст розмови, але закарбувалося, що професорка ставила запитання: вона хотіла чути голоси своїх студентів, вміла вислухати. Окрім цього, розмова була предметною і відволікання на «публіцистику» не було. Пригадую стишену перш ніж підняти слухавку, музику Астора П'яцолли. Це було танго звуками кларнета й скрипки. Диск продовжував грати і під час нашої розмови. І все воно гарно в'язалося.

Тропосів було багато. Але чи не головний серед них — «Втрачені ілюзії» Оноре де Бальзака. Думаю, всі ми надовго запам'ятали цей твір. Дехто його простудіював, а дехто так і не прочитав. З відстані часу усвідомлюю, що ці заняття були чи не єдиними, де ми вчилися *close reading*. Це прецедент! З перспективи часу радію, що ми таки мали нагоду бути студентами-філологами у найнаповненішому сенсі. Це була противага тому університетові страху, який дивився на нас величезними списками творів літератури, які ми мали прочитати до іспиту. Врешті, не те що насолодитися, а навіть фізично пробігти очима ці томи текстів було неможливо. Тільки тепер додаткові заняття зі світової літератури набули іншого виміру — який, власне, пропонувала людина не з молодих, які прагнуть змінювати методи (це прекрасно), а та, яка вже з великого досвіду знає, що є ефективніше, і — «смачніше».

Врешті, антропос — люди, які були дотичні до викладів професорки Копистянської. Це передусім Надія Юріївна Поліщук — молода, кваліфікована і привітна викладачка, яка раніше була відома нам як авторка журналу про Ольгу Кобилянську із серії «УСЕ для школи», а відтак запам'яталася тим, що ознайомлювала нас зі всіма відомими методологіями у світовій літературно-теоретичній думці і пропонувала при розмові про твір почергово застосовувати



ці підходи. Це ми й намагалися спільно робити при напrawdę цікавих розмовах на заняттях у 121 аудиторії. Тодішній завідувач кафедри світової літератури Ярема Іванович Кравець до нашого курсу був дотичний як член комісії на державному підсумковому іспиті з цього додаткового курсу.

Про державний іспит варто сказати окремо. У наших знаннях були серйозні прогалини, хоча зовсім порожньо теж не було. Інформацією про сучасну світову літературу ми не надто володіли — здебільшого знаменита гетівська *welllitteratur* стосувалася минулих епох. Тоді ми не читали журналу «Всесвіт», який, здається, почав серйозно відроджуватися та змінюватися, активно публікуючи переклади власне творів сучасної літератури. На іспиті мені випало питання про сучасний французький роман. Залишилося хіба що згадати, кого я знаю із сучасних французьких письменників. Переклади текстів Мішеля Уельбека, що були друковані на сторінках літературного альманаху київських журналістів «Святий Володимир», з яким ми співпрацювали, щось не спадали в той момент на гадку. Врешті-решт, «найсучасніший», кого я міг назвати — Моріяк. Нонна Хомівна сказала, що це цілком підходить. Тоді за статтею Антонича я переказав проблематику його роману «Клубок гадюк» (у сучасному перекладі — «Гадючник»): сховався за своїм об'єктом дослідження, що в цій ситуації став своєрідним патроном. Ні тогочасний варіант перекладу назви твору Моріяка, ні Антоничеві міркування не викликали у Нонни Хомівни захвату. Більше того: вона була з ними категорично не згодна. Так через моє посередництво посперечалися Антонич і Копистянська. Але цікаво те, що цим сперечанням розмова й обмежилася, і це не позначилося на оцінках — маю на увазі науковій оцінці студента й оцінці в протоколі. Нонна Хомівна ні на краплю не принизила студента — всіх нас у схожих ситуаціях на іспиті — і залишала багато простору для майбутнього заповнення порожнин, що, зрештою, має у собі щось позитивне, адже як багато цікавого ще попереду! Властиво, на іспиті не хотіла тиснути на студента, відчувалося, що вона мислила нас як одне ціле, і не створювала правил гри, де ми в різних командах. Ми були одною командою, а іспит — одна з форм цієї спільної гри.

Хоча загалом Нонна Хомівна була доволі строга, стримана, відчувалася її повага до нас. І хоча професорка всіляко намагалася залучити нас до своєї тематики (час і простір у художньому творі), довго намагалася переконати займатися цим аспектом, потім з повагою відпускала, хоча й не зовсім легко. З іншого боку, чи тримала вона нас? У кожному разі вона опікувала, відчувала певну відповідальність. Не всі педагоги мають таке відчуття. Одні хизуються своїми знаннями, інші — своєю можливістю бути вищим за студентів, інші — як вітер в полі, провів заняття та й пішов собі. Мало хто викликає довіру. В неї була риса — повага до студента, і, на жаль, далеко не всі викладачі мають таку властивість, хоч і надворі XXI століття, і хоч це славетний — національний — Львівський університет. Архетипи працюють — і в нашому контексті архетип викладача як вищого дуже плодотворий. У Нонни Копис-

тянської природне ставлення до студента як до молодого колеги не було якесь зовнішньо показове, наприклад, як намагання заради здобуття симпатії запобігати перед ним. Власне, її поваги зразу й не побачиш, навпаки, зовні — було враження строгої викладачки. Потім з ретроспективи усвідомлюєш, що це проявлялося у робочому процесі.

Окремо згадую наші випускні роботи з цього курсу і їхнє обговорення-захист. Під час цього камерного заходу відчулася якась зваблива атмосфера факультету іноземних мов (Європа манить?), відчулося полегшене сприйняття не-своєї території, як такої, де не так строго (так часом і сприймався курс Нонни Хомівни, бо «своїми» були україністичні предмети). Чомусь є стереотип, що факультативне — це цікавіше, живіше... На це ще й наклалася романтика студентського світосприйняття — відчуттям свободи у *хронотопі*, насолодою від ще не зробленого остаточного вибору...

А ще на цьому захисті Нонна Копистянська заінтригувала. Чим же? Йшлося про роботу Юрія Римашевського. Проаналізувавши зміст його дослідження, вона назвала цю роботу патогенним текстом. Вона не засудила, а просто висловилася, цілком спокійно про це говорила. Цим вона настільки зацікавила нас, що майже одразу захотілося прочитати роботу нашого однокурсника і друга. Що ж там такого написав Юрко? Знаючи його есеї та експерименти зі стилем у газеті «Ярослов», хотілося дізнатися і зрозуміти, про що йде мова? Що стало причиною такого «діагнозу», який професорка поставила роботі нашого перспективного однокурсника? Але її інтригу продовжив Юрій — так і не показавши нам свого тексту. Жодні вмовляння не діяли, ніякі його грайливі обіцянки, що ними нас він годував, не реалізувалися. Нонна Хомівна, вочевидь, не сприйняла цієї роботи, але її критицизм був добрий. Юра отримав позитивну оцінку. І врешті-решт, мабуть, виконав завдання Нонни Хомівни — вона сказала, що цей текст треба знищити. Достеменно відомо лише одне: Юрко порівнював «Московіаду» свого тодішнього кумира Юрія Андруховича з текстом польського письменника Тадеуша Конвіцького «Малий акапаліпис».

Пригадую й свою роботу. Вона на сьогодні не витримує критики. Під час відгуку-оцінки на неї, Нонна Хомівна спокійно проаналізувала її, вказала на позитивні сторони, і загалом підсумувала, що це радше декларація наміру порівнювати Ф. Кафку і В. Шевчука, ніж його здійснення. Це видалося Копистянській вартим уваги, і хоч не зі всіма використаними у роботі цитатами вона була згодна, поставила відмінну оцінку. А можна було «розбомбити», скритикувати. А вона дала простір для надії і для віри в себе — що на старті дуже потрібно. Потім і сам автор побачить всі недоліки, але тоді важливо було побачити плюси — щоб їх розвинути і суто психологічно відчутти, що варто йти далі. Така от була місія в Нонни Хомівни. До самого кінця її тримало те об'єднання-семинар і до кінця її тримали ті студенти, які хотіли вивчати світову літературу.

А ще були рецензії на її монографії і відгуки про її курс, які професорка Копистянська просила нас написати. Могло скластися враження, що вона хоче почути щось про себе, отримати рефлексію про свої праці. Але виявилось, що це не зовсім так. Це було педагогічне рішення — вона мала бажання почути студента, а студенти мали нагоду відчувати, що їхня думка важлива. Окрім того, ми вправлялися у писанні в різних жанрах. Тепер розумію важливість у той час писати такі тексти, приміряючись, так би мовити, на *дорослого* автора.

Пригадую, що такі — здавалося би не зовсім строго наукові тексти — писалися не так і легко, і не так і швидко. Утім, попри встановлений термін, ми мали для цього достатньо часу. Зідзвонювалися з однокурсниками, обговорювали хід написання. Ця робота мала своїх мистецьких супутників. Тексти писалися із паралельним читанням «Птахів з невидимого острова» Валерія Шевчука із серії «Приватна колекція» Василя Габора (синя книжка). І це було одним із найбільших тогочасних літературних відкриттів. Розширювали цю картину світу і доповнювали її новими барвами пісні «Плачу Єремії» з альбому «Двері, котрі насправді є» (1993 р.). Читаєш доброго письменника, слухаєш одну з найкращих українських рок-груп, що здебільшого співає поезію, і пробуєш щось сам писати, вивчаючи світову літературу. Такий синестезійний симбіоз став образом певного періоду нашого навчання, який асоціативно сплетений з курсом професорки Нонни Копистянської.

Ті тексти-відгуки цікаві як документ нашого студентського світосприйняття, нашого способу висловлюватися. Звісно, вони наївні. Звісно, ми не могли тоді писати щось критичне, а лише — позитивне. Але, думаю, наша критика — якби така була — була би сприйнята адекватно. Просто ми не мали достатньої компетентності, щоб вступати в діалог. З іншого боку, у книжках Нонни Копистянської все було доладним. Та, й зрештою, річ не могла йти про критику чи похвалу. Знову-таки, з відстані розумію, що інтенцією Нонни Хомівни був саме діалог. Розмова — ключова форма педагогічного методу Нонни Копистянської. Завдяки їй ми часто мали нагоду відчувати себе не учнями у шкільному розумінні, а співрозмовниками.

Шкодную про одне — чому не здогадався записати на диктофон хоча би одну лекцію Нонни Хомівни. Авдіотехніка дає можливість доторкнутися до минулого часу. Заломлена пам'ять має свої переваги суб'єктивного плану, але об'єктивна даність, якою є будь-який — чи паперовий чи звуковий — запис, дає можливість відчувати запах оригіналу. Що ж, залишається чути голос Нонни Копистянської з її книжок та вловлювати його інтонації у голосі її учнів та послідовників.

Данило Ільницький

## ЛЮДИНА, ЧАС НА ЯКУ ПРАЦЮЄ, АЛЕ НЕ ВПЛИВАЄ

*Спогади студента 3-го курсу українського відділення філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка.*

5 червня 2006 року

Коли я вперше Вас побачив, то переді мною постала Людина, а не жінка. Я не звернув уваги на те, що Нонна Хомівна Копистянська — це особа жіночої статі. Вочевидь, річ у тім, що людина інтелектуальної і духовної сфери діяльності у певний час піднімається навіть над поділом на статі (який зараз дуже модний у контексті гендерних студій, яким дуже часто маніпулюють і розкидаються де треба, і де не треба) і набуває рис загальнолюдських. Для мене Ви, Нонно Хомівно, стоїте в одному ряді із Лесею Українкою, Наталею Кобринською — серед тих жінок, які не були «феміністками» у зовнішньому плані, хоча побутової уваги до себе і так дали, а які без жодних зайвих слів і гасел своєю невтомною духовною працею показували, що жінка спроможна нарівні із чоловіком творити, думати, передавати досвід. Ви належите до жінок, які виконавши свій святий обов'язок матері, піднялися над отим побутовим розумінням жінки, яке часто панує у свідомості українців, і змогли піднятися на той рівень, де уже поділ жінка / чоловік не важливий. Бо там мова йде про Людину.

Я не мав змоги ні ґрунтовно особисто із Вами спілкуватися, ні бувати на конференціях, де Ви виступали. Все, що я про Вас знаю — це почерпнуто із книжок. Я — читач Вашої книги «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства». Я детально ознайомився із бібліографічним покажчиком, який був виданий до 80-річчя від дня Вашого народження. Численні статті, спогади, відгуки не можуть не зворушити. Але це не звичайне зворушення, яке на другий день після прочитання відходить. Читаючи це все, якось глибоко цим проймаєшся і складається таке враження, що знаєш Вас постійно. Але чи маєш на це право? У всякому разі, це є свідченням того, що покажчик дуже добре і духовно зроблено. Адже тоді нічого не втрачено, все збережено. І не дивує, бо для Вас характерні просто дивовижні відносини із часом, який працює на Вас. І не лише час, і не лише простір. Те, що Ви володієте комп'ютером — не випадково. Не випадково і те, що бібліографічний покажчик Ваших праць я знайшов у мережі Інтернет на сторінці Наукової бібліотеки нашого університету. І Слава Богу, що він там є. Це теж символ того, що нічого не пропало.

Хотів би відзначити, що Ви є Ученицею Олексія Володимировича Чичеріна в максимальній кількості позитивних значень цієї фрази. Це Божий дар, що Вам у житті трапився такий Учитель, а ще більший дар, що Ви змогли запозичити від нього все те, що так нелегко в собі виховати, виробити. Обом Вам було написано на карті життя перебувати у часи Радянського Союзу, коли наука, особливо філологічна зазнала величезних ідеологічних втручань.

У Вас був вибір — наукова чесність або ж «компроміс». Проте у сфері духовності є лише «так» або «ні». Якщо мова йде про якісь там амбіції (а багато хто саме через це йшов на «компроміси»), то духовність і моральність, дуже важливі ідеали відходять на другий план. Тоді досить важко було визначитися, бо машина тиску була дуже сильна. Однак сила внутрішнього чуття не могла Вам зрадити, і Ви йшли нелегкою стежкою, однак уже тепер маєте віддяку — Ваші праці радянського часу мають постійно свіжу актуальність, а нові статті й монографії зацікавлюють молодих учених, аби продовжити Ваші дослідницькі візії.

Особисто для мене, у тому числі, великою мірою із Ваших лекцій, найбільше вклалося в душу Ваше літературознавче мислення, яке, до речі, можна перенести, запозичити і в інші сфери науки — культурологію, музикознавство. Бо важливий метод мислення. Це знову-таки дуже важливо в контексті того часу, у якому Ви жили. У той час, коли всі хвалили «реалізм», «соціалістичний реалізм» і так далі, а проголошували анатемами іншим напрямом у мистецтві, Ви ґрунтовно, ретельно, скрупульозно, і без поспіху досліджували і романтизм, і реалізм, й імпресіонізм. Це справжня наукова незалежність. І саме це для мене є найважливішим. Це власне, ідеологічна основа. Що стосується конкретного, то приклад варто брати із того, що у Вас історія та теорія літератури є в нерозривному зв'язку. Теорія на базі історії літератури — конкретного матеріалу, історія літератури відповідно творить теоретичні концепції. Звісно, для цього потрібна ерудиція. А ерудиції передуює праця, якої теж у Вас треба вчитися.

А на завершення скажу найсуттєвіше. Це стосується справи Вашого життя — понять «простору» і «часу». Те, що Ви взяли за таку надзвичайно складну, але, водночас, дуже цікаву справу, як дослідження «простору» і «часу» говорить про Вас як про справжнього науковця. Це ґрунтовне піонерство, незаймана галузь. А Ви виробили систему понять і термінів, категорій, які застосовуються щодо часопросторових досліджень літературного твору. І тому хочу сказати, що колись, набагато пізніше, про Ваші дослідження щодо часу і простору, можливо, говоритимуть ще більше, ніж тепер.

Сподіваюся на подальшу співпрацю із Вами (що для мене є честю), на пізнання нових граней (для мене) Вашої особистості (які можна пізнати наживо, а не з книжок), і тому Бажаю Вам здоров'я, Божого благословення і многих літ!

Лариса Козак

## ХРОНОТОП НАШИХ ЗУСТРІЧЕЙ

*Спогади випускниці українського відділення філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка.*

*З нагоди 90-річчя від дня народження  
18 квітня 2014 року*

Моє знайомство з Нонною Хомівною почалося 2007 року. Тоді я, студентка третього курсу філологічного факультету, знайшла на дошці оголошень повідомлення про проведення семінарів зі світової літератури. Зізнаюся відверто, що перспектива вивчати не тільки своє, українське, подобалася мені ще зі школи і я, не вагаючись, долучилася до майбутньої групи «світовиків».

Таких як я, охочих вивчати світову літературу, виявилось чимало, десь 15 осіб, що створили повноцінну групу. Мотивація у всіх була різною: хтось мав намір заповнити прогалини з цієї галузі й поглибити знання, а хтось кінцевою метою вбачав отримати сертифікат, що давав можливість нам, українцям, викладати світову літературу у школі, гімназії, коледжі. Не пам'ятаю, який із чинників був важливішим для мене тоді — прагматичний чи пізнавальний, але те, що відбувалося пізніше, мало непересічне значення в моєму житті, і я жодного разу не пошкодувала про зроблений вибір.

Пригадую нашу першу зустріч. Для більшості студентів вона була цілком звичною. Неабияке значення вона мала лише для мене і, може, ще двох-трьох зацікавлених (принаймні так мені тоді видавалося). До аудиторії, де ми зібралися, зайшла Нонна Хомівна. Тихо, авторитетно привіталася, і тоді почалося наше з нею знайомство. Тривало воно ... ціле заняття. Для нас, студентів, які звикли, що у півторагодинну лекцію втискають все, що поміщається, це було трохи незвично — витратити стільки часу на, здавалося би, формальні і непотрібні речі. Лише потім я усвідомила, що Нонна Хомівна поволі й обережно намагалася розпізнати нас, налагодити з нами візуальний та емоційний психологічний контакт. Багато викладачів нехтують цим, тим самим пропагуючи «конвеєрність» навчального процесу. Для Нонни Хомівни важливою була кожна мить, кожна деталь, навіть дріб'язкова. Забігаючи наперед скажу, що бачити велике в малому було своєрідним даром і життєвим кредо Нонни Копистянської. Цей спосіб бачення, підхід до життя передала вона й нам, своїм учням.

Для наших занять, які відбувалися раз на тиждень, не знайшлося місця на четвертому поверсі, де розташовувалася кафедра світової літератури. Спеціально облаштований кабінет науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму...» на території факультету іноземних мов ми відвідали лише екскурсійно. Напевне, наш alma mater був таки перенасичений студентами, бо вільної аудиторії навіть поблизу, з досту-

пом до всіх матеріалів нам не надали. Притулок ми знайшли у тісній кімнатці навпроти кабінету фольклористики, що на третьому поверсі. Там, завдяки Василю Івановичу Івашківу, що люб'язно надав нам простір, ми, сидячи по четверо за лавками, слухали Нонну Хомівну.

У неї була цікава (в розумінні неординарна) манера викладання. Конкретизація, аргументація лише частково означають її стиль. У порівнянні з перенасиченими лекціями та семінарами з інших предметів, детальна інтерпретація повісті «Гобсек» (чому саме цей, здавалося би шкільний, програмний твір було обрано, не знаю) її улюбленого письменника-реаліста Оноре де Бальзака протягом семестру видавалася нам розкішшю. Здавалося, не залишилося більше місця, яке ми не проштудіювали, але вже з наступною лекцією розуміли, наскільки багато ще простору для продовження дискусії. Для нас Нонна Хомівна була авторитетом. Розважливість, неквапливість та ерудованість метра проглядала крізь її фрази.

Пригадуючи її лекції, ловлю себе на думці, що для неї було важливим не просто доносити до нас те чи інше, а насолоджуватися процесом спілкування з нами. Заняття як один із способів наукової взаємодії, вона ніколи не розглядала однобічно, і завжди дослухалася до наших думок, нехай і не завжди вдалих чи правильних. Дивує, але з-поміж усіх викладачів нашого факультету, її лекції я запам'ятала найбільше. Через їхню нетрадиційність. Вони не були інформативними чи довершеними в плані стилю, художності, проте було в них щось своєрідне, що вирізняло їх.

Нонна Хомівна налаштовувалася на лекцію ще в коридорі, дорогою до аудиторії. Як піаніст, що йде до рояля, справжній актор, що за кулісами, перед виходом на сцену роздумує про роль, входить в неї, перевтілюється. Процес викладання для Нонни Хомівни теж був творінням: імпровізація, жива розмова зі студентами, які часто звикли сприймати все механічно, бігло, нотуючи в зошит і боячись щось важливе пропустити. Одним із методів Нонни Хомівни була провокація. Вона намагалася спровокувати нас на розмову. Проте, це нам не завжди вдавалося. Більшість або погоджувалися з її думкою, або воліли спостерігати за монологом одного із студентів. Коли така спроба «розкрутити» нас на розмову зазнавала фіаско (звичайно, з нашого боку), то в очах Нонни Хомівни прочитувався сум і невдоволення. Мені тоді чомусь було соромно.

Як педагог, Нонна Хомівна Копистянська діяла за принципом: програма не повинна бути директивною. Власне кажучи, строгої програми і не було. Ми навіть не задумувалися, чи хтось озвучував тему нашої чергової зустрічі. Часто розмова про те чи інше зав'язувалася спонтанно або в ході дискусії. При цьому Нонна Хомівна дуже толерантно спостерігала за ходом наших розмов, ніколи не втручалася, завжди давала висловити свою думку. Лише потім, коли ми вичерпали весь свій потенціал до обговорення, починала говорити. Часто її думка не збігалася з нашою. Але ми ніколи не відчували себе приниженими.

Пам'ятаю, як я розпочала сміливу дискусію про доцільність і правильність вживання терміну «соціальний реалізм». Щоби не бути голослівною, я підготувала багато аргументів на підтвердження цього і доводила, що означення «соціальний» не завжди доречне і його не варто вживати в усіх контекстах. Після довгої суперечки (вона тривала кілька занять, а опісля ще багато разів була згадана протягом семестру), ми залишилися при своїх позиціях. При цьому я жодного разу не відчула зверхності чи докору, незважаючи на мій значно менший досвід у теорії літератури.

Наші щотижневі зустрічі з Нонною Хомівною були не просто процесом навчання. Це був продукт наукового спілкування. Часто ми були не готові до такого «спродукування», тоді інтелектуальний вакуум, що утворювався в процесі розмови, Нонна Хомівна заповнювала сама. У мене складалося враження, що ми, як аудиторія, ще не зовсім підготовлені до такої нетипової форми занять і не завжди можемо привнести щось у їхній дискурс. Інколи мене не покидало відчуття незавершеності наших розмов, якоїсь недомовленості. Кожна лекція Нонни Хомівни, як справжня інтерпретація, не мала завершення.

Її лекції були авторськими. У прямому значенні цього слова. Вона ніколи не повторювалася. Приходила до нас із стосом рукописів і ксероксів, протягом кількох хвилин розкладала їх на столі, а потім говорила про щось своє, часто зовсім недотичне до теми або ненаукове. Для багатьох своїх студентів, Нонна Хомівна була другом і не боялася виходити за межі наукового дискурсу. Часто вставляла цілі пасажі зі свого життя або робила ліричні відступи. Після закінчення курсу, половина із нас не могла пригадати його назви, але всі пам'ятали Нонну Хомівну та її цікаві розповіді. Коли я зробила спробу ідентифікувати назви окремих тем і відкрила свій конспект, що зберігся від того часу, то була здивована: написане займало всього кілька сторінок. Значно більше залишилося в пам'яті.

Нонна Хомівна належала до того числа науковців, які, окрім писемних пам'яток, книжок, прагнули виховати і залишити після себе учнів, «наукових дітей», як вона їх любила називати. Будь-яке учнівство передбачає школу. І ця школа сьогодні існує. Завдяки тим студентам, аспірантам, хто більшою чи меншою мірою зацікавився вченням Нонни Копистянської і продовжує її традиції. Серед них — Світлана Маценка, Надія Поліщук, Наталія Шевчук, Наталія Тодчук, Марія Приплюцька (Коляно), Оксана Левицька, Мар'яна Барабаш та інші. Ця школа мислиться, напевно, як тяглість традиції, що виходить ще від І. Свенціцького, С. Скварчинської, О. Чичеріна. Я не стала ученицею її школи, не успадкувала її наукових методів і підходів, але завжди перебувала під впливом її вчень та досліджень.

Пригадую розповіді Нонни Хомівни про організацію Міжнародного творчого об'єднання-семінару «Проблеми часу, простору, ритму». Цей непростий науковий задум і його втілення вимагали багато часу й зусиль. Проте, для Нонни Хомівни він був немовби вода для спраглого. Вона раділа, коли бачи-



ла біля себе тих, кому можна передати свій досвід. А ще більше раділа, бо мала від кого і для кого вчитися. Справжній науковець — *semper tiro!* Подібних традицій стіни нашого університету бачили небагато. Така форма наукового спілкування покликана була розширити горизонти досліджень, адже передбачала творчу співпрацю науковців з різних країн.

Рисою, що вирізняла Нонну Хомівну з-поміж інших викладачів філологічного факультету була доброта. Але доброта незвичайна, яка завжди поєднувалася із строгістю. Здається, ці дві якості характеру були нероздільні для Нонни Хомівни. Строге і, на перший погляд, похмуре обличчя приховувало під собою неймовірний потенціал життєствердності й оптимізму, а ще позитивної енергетики. Цією енергетикою Нонна Хомівна прагнула заповнити простір навколо себе. Коли вона заходила в аудиторію, щось змінювалося і відчувалася якась втрата, коли вона покидала її. Завжди казала, що для праці потрібно налаштуватися на щось добре і світле. Тільки тоді результат буде вартий зусиль.

Хронотоп мого з Нонною Хомівною спілкування виходив за межі університету. Наука була для неї цілим життям, отож поділу між роботою і домом у неї не було. Вона залюбки запрошувала студентів до себе додому. Мені випала нагода бути серед тих, хто гостював у неї. Коли формально наші заняття закінчилися і ми перестали бачитися в університеті, я приїжджала до неї додому. Там, у теплій та невимушеній атмосфері, за горнятком чаю ми розмовляли на довільні теми. Нас розділяло два покоління, але в спілкуванні з Нонною Хомівною я завжди почувала себе комфортно.

Найчастіше це були розмови про наукові захоплення, Нонни Хомівни та мої. Були й прості прагматичні візити. Коли дослідницю огортав творчий неспокій, я допомагала їй нотувати думки на комп'ютері, а потім, протягом кількох годин, ми разом редагували написане. А ще вона любила розказувати про себе. Розмова інколи переривалася переглядом старих фотографій, книжок з полиць, журналів. В просторі невеликої кімнати-кабінету можна було знайти майже всю класику світової літератури, а також безліч методологічних посібників, енциклопедій, словників. Тут усе поєднувалося і перепліталося, створюючи коло зацікавлень вченої з європейським ім'ям. Наші зустрічі, по-домашньому теплі й позитивні, були для мене безцінними і я намагалася почерпнути з них якнайбільше. Не тільки в інтелектуальному аспекті, але й в емоційному. Завдяки щирості, любові і доброті, Нонна Хомівна була для мене немов добрим духом-покровителем.

Присутність її відчуваю і сьогодні. Коли гортаю її книжку про Ольбрахта чи про жанрові системи, коли перечитую публікації чи бібліографічний покажчик. Нонна Копистянська завжди залишала у написаному частинку себе. Як і в тих людях, з ким була близька. Згадуючи про неї, мимоволі продовжуємо її традиції.

**Розділ 6**  
**ОСТАВЛЮ ВАМ СВОЇ ДІЛА**

Нонна Копистянська  
Бібліографічний покажчик  
(2004–2014)

*Щастя для ученого полягає в тому, щоб вміти вдячно отримувати і щиро віддавати. Користаючись зі знань, досвіду інших, варто постійно пам'ятати: чим більше здобуєш знань — тим більші зобов'язання береш на себе, щоб їх потім передати далі.*

Нонна Копистянська

## Від укладача

Збереження пам'яті про заслуженого професора Львівського національного університету імені Івана Франка, доктора філологічних наук Нонну Копистянську зобов'язує до укладання бібліографії наукового доробку провідного українського літературознавця ХХ ст. та літератури про неї за останній період життя і діяльності (2004–2014)<sup>1</sup>.

Назвою і лейтмотивом бібліографічного покажчика авторитетного вченого і педагога став перефразований вислів поета-молодомузівця Петра Карманського, який у заключному творі «Finale» відстоював переконання, що людина після себе залишає основне — свої справи.

Систематизацію матеріалу збережено згідно з попереднім виданням і подано у двох розділах.

1. Науковий доробок Нонни Копистянської, до якого увійшли такі підрозділи: публікації, в т. ч. в електронному журналі; наукове керівництво дисертаціями; редакційна діяльність.

2. Література про Нонну Копистянську охоплює рецензії на праці вченої та публікації з покликами на них, матеріали хронікального плану тощо.

Окремим підрозділом винесено «Бібліографічні джерела, в яких зареєстровано праці Н. Копистянської та літературу про неї» та список «Участь Н. Копистянської у конгресах, з'їздах, конференціях».

У межах розділів матеріал розміщено у хронологічному порядку за алфавітом авторів та назв публікацій.

Бібліографію доповнює науково-допоміжний апарат, що вміщує:

- покажчик покликань на праці Нонни Копистянської;
- іменний покажчик;
- покажчик використаних у бібліографії періодичних і продовжуваних видань.

Професор Нонна Копистянська не належала до науковців, які працюють швидко і «видають на-гора» багато наукової продукції. «...Я працюю поволі і не женусь за кількістю публікацій...», — окреслювала свій стиль і підхід до роботи сама дослідниця<sup>2</sup>. Однак, як говорить латинська приказка: «Non multa sed multum» (Не багато, але вичерпно).

За 50 років педагогічної та наукової роботи Нонни Хомівни зафіксовано 179 бібліографічних описів<sup>3</sup>; бібліографія друкованого доробку вченої за останніх 10 років налічує 46 позицій. За цією цифрою криється щоденна напружена науково-

---

<sup>1</sup> Бібліографія наукового доробку професора Н. Копистянської за 1953–2003 рр. та літератури про неї опублікована у виданні: Нонна Копистянська : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [уклад. Маргарита Кривенко]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 229, [2] с., іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 15 : Біобібліографія вчених університету).

<sup>2</sup> Копистянська Н. Мое життя в спогадах і роздумах / Нонна Копистянська // Нонна Копистянська : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [уклад. Маргарита Кривенко]. — Львів : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 20.

<sup>3</sup> Нонна Копистянська : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [уклад. Маргарита Кривенко]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 229, [2] с., іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 15 : Біобібліографія вчених університету).

дослідницька робота: пошук, опрацювання, критичне осмислення зібраного матеріалу, якого чимало ще залишалося після опублікованої праці, і «з якого, — як зазначала Нонна Хомівна, — можна було б зробити ще декілька статей, коли б на це був час»<sup>1</sup>. Результатом дослідницького таланту і надзвичайного працелюбства вченої стали різножанрові та різномовні публікації; наукове керівництво трьома дисертаціями на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, редакційна діяльність тощо. Насамперед, варто відзначити дві об'ємні (обидві майже по 400 с.) монографії, які репрезентують основні теми, над якими працювала дослідниця все своє творче життя, і узагальнюють головні проблеми, що розглядала у своїх працях «відомий український генолог»<sup>2</sup> і один з «провідних розробників концептів часопросторової теорії»<sup>3</sup>.

В останній період життя і діяльності вчена опублікувала також десятки статей у вітчизняних і закордонних наукових збірниках та журналах, які відображають тематику досліджень вченої у ті роки. Зокрема, Нонна Хомівна вважала своїм обов'язком ще раз сказати вагоме слово про своїх вчителів — Олексія Чичеріна та Іларіона Свенціцького; висвітлити внесок у розвиток чеської літератури колеги «по цеху» — професора МДУ імені Михайла Ломоносова Раїси Кузнецової. Було також чергове повернення провідного богеміста України до стрижневої теми її творчості — ольбрахтознавства.

Як досвідчений педагог вищої школи та керівник Міжнародного міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму», що функціонував з 1997 року на кафедрі світової літератури при ЛНУ ім. І. Франка, Нонна Копистянська ініціювала, написала вступну статтю та була науковим редактором рекомендаційного бібліографічного показника «Проблеми часопросторової поетики», покликаною сприяти поглибленню досліджень, науковому становленню молодих викладачів та аспірантів. Список конгресів, з'їздів, конференцій, в яких брала участь вчена упродовж 2004–2012 рр., демонструє численні доповіді, які вона підготувала для обговорення проблем сучасного літературознавства на наукових форумах різних рівнів, у т. ч., Першому весвітньому конгресі бахтіністів (Орел, 2005), Третьому конгресі світової літературознавчої богемістики (Прага, 2005), Міжнародному українському науковому конгресі дослідників зарубіжної літератури та культури (Севастополь, 2008) та ін.

Не менш важливою компонентою бібліографічної персоналії проф. Н. Копистянської є розділ «Література про вчену» і «Показник покликана на її праці» з огляду на відображення рецепції сучасниками її наукової спадщини. Адже відомо, що поряд із традиційним переліком публікацій чи не основним критерієм об'єктивної оцінки наукових успіхів дослідника у будь-якій галузі знання є Індекс цитування (Citation Index), а також інформація про публікації інших учених.

Про те, що монографічні дослідження Нонни Копистянської стали помітним явищем у світовому літературознавстві відразу після їх виходу у світ і продовжують резо-

---

<sup>1</sup> Копистянська Н. Моє життя в спогадах і роздумах / Нонна Копистянська // Нонна Копистянська : біобібліогр. показч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [уклад. Маргарита Кривенко]. — Львів : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 20.

<sup>2</sup> Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : [монографія] / Алла Татаренко ; М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л. : ПАІС, 2010. — С. 172.

<sup>3</sup> Пастушок Г.О. Генеза та еволюція образу блазня в англійській літературі Середньовіччя та Відродження : автореф. дис... канд. філол. наук : спец.: 10.01.04 — література зарубіжних країн / Галина Олексіївна Пастушок ; Чорномор. держ. ун-т ім. П. Могили. — Миколаїв, 2013. — С. 4.

нувати сьогодні, свідчать схвальні рецензії і відгуки на них, зокрема, таких авторитетних учених як Іван Денисюк та Іво Поспішил.

Помітним є зростання з роками показника цитування праць Н. Копистянської, що особливо важливо тих праць, які з'явилися ще у 80–90-х рр. минулого століття («Жанровые модификации в чешской литературе» (Львів, 1978), «Понятие „жанр“ в его устойчивости и изменчивости» (1987), «Аспекты вивчення художнього часу в літературознавстві» (1988), «Художній час як категорія порівняльної поетики» (1993), «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі» (1997) та ін.).

Не може залишатися не поміченим те, що доробок ученої продовжують засвоювати не лише українські, а й зарубіжні дослідники. Промовистий цьому доказ — науковий рівень і широка географія видань, в яких вони опубліковані («Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка», «Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки», «Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації», «Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика», «Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. Литературоведение», «Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика», «Slavica litteraria» (Brno, ČR), «Slovak Review» (Bratislava, Slovakia), «Europäische Fachhochschule» (Stuttgart, Germany) та ін. Все це свідчить про те, що до праць проф. Н. Копистянської звертаються і ще довго звертатимуться студенти й аспіранти, які поглиблено вивчають проблеми світової літератури, викладачі у їхній науково-педагогічній діяльності, науковці-теоретики. Адже не можна рухатися вперед (у науці зокрема), не опираючись на досвід попередників, на їхні відкриття та дослідження, не черпаючи з їхніх ідей, методик і концепцій.

Насамкінець, хочу висловити подяку усім, хто допоміг укласти і опублікувати бібліографію проф. Н. Копистянської, передусім її «науковим дітям»: О. Левицькій, М. Челецькій, С. Маценці, Н. Мочернюк, Н. Поліщук, а також доценту кафедри класичної філології ЛНУ ім. І. Франка Ліні Михайлівні Глущенко.

*Маргарита Кривенко*

## НАУКОВИЙ ДОРОБОК НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ

### Публікації

2004

1. **Думки** про поняття «наукова школа» // Проблеми славістики. — 2004. — № 1/2. — С. 175–179.

2. **Іларіон Свенціцький** — педагог, освітянин, вихователь // Мова, література і музеєзнавство у науковій спадщині І. Свенціцького : зб. наук. пр. : [присвяч. 125-річчю від дня народж. І. Свенціцького] / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 135–146.

3. **Раиса Романовна Кузнецова** в пространстве литературоведения // Материалы научных чтений памяти заслуженных профессоров МГУ Р. Р. Кузнецовой и А. Г. Широковой / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Филол. ф-т, Каф. славян. филол. — М. : МАКС Пресс, 2004. — С. 75–78.

4. **Die traditionellen und nicht-traditionellen Möglichkeiten der transkulturellen Mitarbeit in dem Internationalen, interdisziplinären, wissenschaftlich-methodologischen Vereinigung-Seminar «Zeit, Raum und Rhythmus in der Kunst»** // Trans : Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. — 2004. — № 15. — Режим доступу: [http://www.inst.at/trans/15Nr/05\\_01/kopystyanska15.htm](http://www.inst.at/trans/15Nr/05_01/kopystyanska15.htm).

*Див. також. № 183.*

2005

5. **Жанр, жанрова система у просторі літературознавства** : монографія. — Л. : ПАІС, 2005. — 367 с. — ISBN 966-7651-29-0. — **Зміст** : **Вступне слово**. — С. 5; **Розділ 1. Теорія жанру** : 1.1. Аспекти вивчення жанру. — С. 11; 1.2. Поняття «жанр». — С. 31; 1.3. Поняття «жанрова система». — С. 61; **Розділ 2. Ліро-епічна поема. Казка. Балада** : 2.1. «Дочка Слави» Яна Коллара в контексті жанрової системи європейського романтизму. — С. 79; 2.2. Відмінність у хронотопі фольклорної і літературної казки. — С. 87; 2.3. Жанрові особливості казок Їржі Волькера. — С. 93; 2.4. Новаторство Їржі Волькера у жанрі балади. — С. 103; 2.5. Один із шедеврів Й. Бехера у жанрі балади. «Баллада про трьох». — С. 114; **Розділ 3. Роман** : 3.1. Гумор як жанротворчий фактор. Броучекіада Сватоплука Чеха — жанрово-структурні новації. — С. 121; 3.2. Два типи чеського сатиричного роману 20-х років ХХ сторіччя. — С. 127; 3.2.1. Жанрова своєрідність роману Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка». — С. 127; 3.2.2. Роман «не за правилами» І. Гаусманна. — С. 134; 3.3. Дискусії про роман у 20–30-ті роки ХХ сторіччя. — С. 141; 3.4. Нове слово К. Чапека у жанрі трилогії. — С. 150; 3.5. Жанротворча роль ретроспекції в романі ХХ сторіччя. — С. 178; **Розділ 4. Баладна проза 30-х років ХХ сторіччя**. — С. 187; **Розділ 5. Жанрові системи напрямів** : 5.1. Хронотопний аспект вивчення жанрової системи слов'янського романтизму. — С. 249; 5.2. Зв'язок жанро- і системотворення з естетикою літературного напрямку. Критичний реалізм 30–40-х років ХІХ сторіччя. — С. 266; 5.3. Гюстав Флобер — творець «Мадам Боварі» як етапного роману в жанровій системі критичного реалізму. — С. 309; Іменний покажчик. — С. 351; Попередні публікації. — С. 365.

*Рец.: №№ 64, 65, 78.*

6. **Не роман**. Роман! «Отставание» от развития жанра романа читательской и литературоведческой рецепции // *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu* / Libor Pavera a kolektiv. — Opava : Slezská univerzita, 2005. — Sv. 2 : Stabilita a labilita žánrů. — S. 176–191.

*Проаналізовано термін і поняття «роман», з'ясовано відмінність у рецепції твору в межах визначеного терміна й усталеного поняття. Розглянуто поняття про «відставання» сприйняття і визнання твору романом від творчого розвитку жанру.*

2006

**7. До проблеми** часопросторової поетики : [вступ. слово] // Проблеми часопросторової поетики : реком. бібліогр. покажч. для наук. роботи студ., магістрантів, аспірантів, викладачів гуманітар. ф-тетів / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Каф. світ. л-ри, Міжнар. наук.-методологіч. об'єднання-семінар «Проблеми художнього часу, простору, ритму» ; [упоряд. Маргарита Кривенко ; наук. ред. Нонна Копистянська]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — Вип. 1. — С. 5–6.

**8. Контекст** как литературоведческое понятие и категория поэтики романа // *Litteraria humanitas*. — Brno, 2006. — [Sv.] 14 : *Problemy poetiky* / ed.: Josef Dohnal, Danuše Kšicová, Ivo Pospíšil. — S. 245–253.

*Проаналізовано контекст як термін і поняття сучасного літературознавства. Наголошено на контексті у стосунку до художнього часопростору в поезиці художніх творів. Аналіз здійснено на прикладі жанру роману.*

**9. Часопростір** пам'яті у творі Анни Зегерс «Прогулянка мертвих дівчат» // Питання літературознавства. — Чернівці, 2006. — Вип. 72. — С. 24–32.

*Розглянуто художнє «відкриття» Анни Зегерс, її звернення до часопростору пам'яті, в якому природно залучено різні часові плани та наявна одночасність їх прояву, що уможливило представлення соціально-історичного часу Німеччини першої половини ХХ ст. в жанрі повісті.*

**10. Formy** a funkce retrospektivních narativních vsuvek v *Babičce* Boženy Němcové // *Hodnoty a hranice : svět v české literatuře, česká literatura ve světě : sborník příspěvků z III kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha, 28.06–03.07.2005. — Praha : Ústav pro českou literaturu, 2006. — Sv. 3 : Božena Němcová a její Babička. — S. 166–177.

2008

**11. Особливості** хронотопу твору Анни Зегерс «Прогулянка мертвих дівчат» // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. — Т., 2008. — Вип. 2 (24). — С. 318–337.

*Проаналізовано соціально-історичний хронотоп твору Анни Зегерс, який вибудовується за принципом стягнень, накладання, просвічування часів, об'єднання різних часових пластів, оперування ретроспективними планами.*

**12. Природа** як особлива поліфункціональна та поліестетична сторінка художнього простору // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. — Сімферополь, 2008. — Вип. 1. — С. 235–245.

*Проаналізовано простір природи як спосіб передавання почуттів людини. Представлено особливості зв'язку людина-природа у творах різних літературних напрямів, зокрема романтизму. Проаналізовано зв'язок простору природи із жанровими особливостями літературних творів.*

**13. Професор** Іларіон Семенович Свенціцький: трохи спогадів і безмежна вдячність // Іларіон Свенціцький : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка ; [уклад. Людмила Панів]. — Вид. 2-е, доповн., розширене. — Л., 2008. — С. 573–597. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 27 : Біобібліографія вчених університету).

2009

**14. Відставання** в часопросторовому розвитку жанру, сприйняття і визнання цього розвитку (огляд на прикладі роману ХІХ і ХХ століть) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство : зб. наук. пр. з нагоди 60-річчя д-ра філол. наук, проф. Миколи Ткачука. — Т., 2009. — Вип. 27. — С. 261–270.

**15. Ретроспекція** як новаторський прорив у драматургії. Г. Ібсен // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — Л., 2009. — Т. 257 : Праці філологічної секції. — С. 304–318.



*Проаналізовано творчість Г. Ібсена з погляду структурних пошуків у драматургії щодо звузнення простору і часу дії, максимальної її концентрації, розширення та ускладнення ретроспекції. З'ясовано відкриття нової ретроспекції, що визначає ідею твору і його архітектоніку, композицію, розкриття конфлікту та характерів.*

**16. Роль українського фольклору в творах Івана Ольбрахта** // Збірник наукових праць. Серія «Проблеми світової літератури». — Л., 2009. — Вип. 2. — С. 43–55. — Передрук із: Слов'янське літературознавство і фольклористика. — К., 1973. — Вип. 9. — С. 79–90.

**17. Час / художній час:** до питання про історію поняття і терміна // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — Л., 2009. — Вип. 44, ч. 1. — С. 219–229.

*Проаналізовано спільне й відмінне у формуванні понять час та художній час у філософії та літературознавстві. З'ясовано появу і розвиток філософського та літературознавчого поняття художній час, його еволюцію та розвиток у різних науках. З'ясовано співвідношення часу, поняття часу, художнього часу і поняття художнього часу.*

## 2010

**18. Русистика как фактор общей культуры.** И. С. Свенцицкий. А. В. Чичерин // Информационный вестник Форума русистов Украины. — Симферополь, 2010. — Вип. 13. — С. 227–236.

**19. Чичерінівське слово живе і відкрите для читача і дослідника:** (до сто десятиї річниці з дня народж. О. В. Чичеріна) // Питання літературознавства. — Чернівці, 2010. — Вип. 79. — С. 329–335.

## 2011

**20. Думки про безмежні можливості хронотопів художнього простору** // Біблія і культура. — Чернівці, 2011. — Вип. 15. — С. 52–61.

**21. Кривенко (Матейченко) Маргарита Олександрівна** // Українські бібліографи: біографічні відомості, професійна діяльність, бібліографія: [біобібліогр. довід.] / М-во культури України, Держ. заклад «Національна парламентська бібліотека України». — К., 2011. — Вип. 3 / [авт.-уклад. Н. І. Абдуллаєва]. — С. 65–67.

**22. Наукове материнство.** Думки про підготовку молодих учених і педагогів // Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2010 рік (7–8 лют. 2011 р.): до 80-річчя від дня народж. проф. Кусько Катерини Яківни / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Ф-т інозем. мов. — Л.: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2011. — С. 44.

**23. Правдивість слова** О. В. Чичеріна // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. — Л., 2011. — Вип. 18. — С. 3–9.

*Стаття присвячена науковій, культурологічній, педагогічній спадщині О. Чичеріна. Концептуальні, жанрово-стилістичні, загальнотеоретичні спостереження, які стали універсальними, поєднуються з методичними і методологічними функціями, з важливими науково-полемічними матеріалами.*

## 2012

**24. Час і простір у мистецтві слова:** монографія. — Л.: ПАІС, 2012. — 342, [1] с. — ISBN 978-966-1585-89-7.

**Зміст:** *Вступне слово.* — С. 5; **Розділ 1.** *Вступ до проблематики вивчення художнього часу:* 1.1. Деякі аспекти вивчення художнього часу. — С. 9; 1.2. *Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна.* — С. 30; **Розділ 2.** *Вивчення часу і простору в літературознавстві:* 2.1. *До проблеми вивчення часу і простору в літературознавстві.* — С. 43; 2.2. *Стефанія Скварчинська як дослідник-новатор часопросторової проблематики.* — С. 45; 2.3. *Михайло Бахтін — засновник хронотопної теорії, методики і термінології.* — С. 51; 2.4. *Внесок Дмитра Ліхачова в теорію і методику часопросторової поетики.* — С. 60; 2.5. *Ритм, простір, час у смисловому вивченні стилю у працях Олексія Чичеріна.* — С. 67; 2.6. *Роль проблемно-тематичних збірок у дослідженні часу і простору.* — С. 75; **Розділ 3.** *Художній простір:* 3.1. *Думки про безмежні*

можливості хронотопів художнього простору. — С. 85; 3.2. Природа як особлива поліфункціональна і поліестетична сторінка художнього простору. — С. 93; 3.3. Особливості поетики простору у творах Оноре де Бальзака. — С. 106; 3.4. Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору. — С. 115; **Розділ 4.** Свій / чужий час і простір: 4.1. «Свій» і «чужий» хронотоп як розвиток мотиву Дон Кіхота. — С. 127; 4.2. Функція чужого простору в поезиці роману Г. Флобера «Мадам Боварі». — С. 131; 4.3. Особливості створення соціально-історичного хронотопу в романах Франца Кафки «Процес» і «Замок». — С. 150; **Розділ 5.** Соціально-історичний хронотоп : 5.1. Соціально-історичний час, часопростір, хронотоп художнього твору. — С. 161; 5.2. Форми створення множинного соціально-історичного часу. — С. 172; 5.3. Восходання соціально-історического хронотопа «особым» язком Андрея Платонова. — С. 179; **Розділ 6.** Ретроспекція: 6.1. Ретроспекція як літературознавче поняття і термін. — С. 201; 6.2. Ретроспекція як новаторський прорив у драматургії. Генрик Ібсен. — С. 208; 6.3. Хронотоп пам'яті у повісті Анни Зегерс «Прогулянка мертвих дівчат». — С. 230; **Розділ 7.** Текстологія : 7.1. Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства. — С. 265; 7.2. Контекст як літературознавче поняття і категорія поетики роману. — С. 276; **Розділ 8.** Проблеми рецепції: 8.1. Надтекстовий соціально-історичний хронотоп. — С. 283; 8.2. Відставання у часопросторовому розвитку жанру, сприйняття і визнання цього розвитку (огляд на прикладі роману XIX і XX століть). — С. 286; 8.3. Вічне і тимчасове. Розширення поняття і образу часу у н'есах XX століття про Жанну д'Арк. — С. 302; Схеми художнього часу і простору. — С. 312; Іменний покажчик. — С. 327; Предметний покажчик. — С. 332; Бібліографічний покажчик публікацій Нонни Копистянської з питань художнього часу і простору. — С. 340.

Рец.: № 178.

## Наукове керівництво дисертаціями

**25. Мочернюк Н. Д.** Сновидіння в поезиці романтизму: часо-просторова специфіка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 — теорія літератури / Мочернюк Наталія Дмитрівна ; [наук. кер.: Копистянська Нонна Хомівна] ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. — Т., 2005. — 20 с.

С. 6: Зазначено, що «інтелектуальним імпульсом для розгортання власних пошуків стали праці Н. Копистянської, в яких питання генології та проблем поетики романтизму розглянуто в зв'язку із проблемою художнього часопростору». Наводяться ці праці: «Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві (Нотатки)» (1988), «Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма» (1994), «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі» (1997), «Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті)» (1998) та ін.

С. 11: Покликання на статтю Н. Копистянської «Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма» (1994).

**26. Пастух Х. А.** Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 — теорія літератури / Пастух Христина Андріївна ; [наук. кер.: Копистянська Нонна Хомівна] ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2009. — 22 с.

С. 5: Названо праці Н. Копистянської серед досліджень, які стали методологічними орієнтирами дисертанти.

**27. Левицька О. С.** Принцип контекстуальності в організації художнього часопростору роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 — теорія літератури / Левицька Оксана Степанівна ; [наук. кер.: Н. Х. Копистянська] ; М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2013. — 22 с.

С. 2: Зазначено ім'я Н. Копистянської як керівника дисертації.

С. 3, 5, 6, 7, 9, 10: Названо ім'я Н. Копистянської серед дослідників теорії контексту та художнього часопростору.

## Редакційна діяльність

### 2004

**28. Іноземна філологія :** укр. наук. зб. / [Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: М. Е. Білинський (відп. ред.), В. В. Акуленко, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — Вип. 113. — 399 с.

### 2005

**29. Вісник** Львівського університету. Серія іноземні мови : [зб. наук. пр.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: Р. С. Помірко (голов. ред.),... ; члени редкол.: В. В. Акуленко, М. М. Бобирева, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — Вип. 12. — 328 с.

**30. Іноземна філологія :** укр. наук. зб. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [редкол.: М. Е. Білинський (відп. ред.), В. В. Акуленко, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — Вип. 115. — 270, [4] с.

### 2006

**31. Вісник** Львівського університету. Серія іноземні мови : [зб. наук. пр.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: Р. С. Помірко (голов. ред.),... ; члени редкол.: В. В. Акуленко, М. М. Бобирева, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — Вип. 13. — 303 с.

**32. Проблеми часопросторової поетики :** реком. бібліогр. покажч. для наук. роботи студ., магістрантів, аспірантів, викладачів гуманітар. ф-тетів / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, каф. світ. л-ри, Міжнар. наук.-методологіч. об'єднання-семінар «Проблеми художнього часу, простору, ритму» ; [упоряд. Маргарита Кривенко ; наук. ред. Нонна Копистянська]. Вип. 1. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 66, [1] с.

### 2007

**33. Вісник** Львівського університету. Серія іноземні мови : [зб. наук. пр.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: Р. С. Помірко (голов. ред.),... ; члени редкол.: В. В. Акуленко, С. Н. Денисенко, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. — Вип. 14. — 317 с.

**34. Іноземна філологія :** укр. наук. зб. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [редкол.: М. Е. Білинський (відп. ред.), В. В. Акуленко, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2007. — Вип. 118. — 354, [4] с.

**35. Іноземна філологія :** укр. наук. зб. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [редкол.: М. Е. Білинський (відп. ред.), В. В. Акуленко, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2007. — Вип. 119. — 265 с.

**36. Іноземна філологія :** укр. наук. зб. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [редкол.: М. Е. Білинський (відп. ред.), В. В. Акуленко, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2007. — Вип. 119 (2). — 268, [8] с.

### 2008

**37. Вісник** Львівського університету. Серія іноземні мови : [зб. наук. пр.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: Р. С. Помірко (голов. ред.),... ; члени редкол.: В. В. Акуленко, С. Н. Денисенко, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — Вип. 15. — 312, [1] с.

**38. Іноземна філологія** : укр. наук. зб. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [редкол.: А. Й. Паславська (відп. ред.), ... М. Е. Білинський (заст. відп. ред.), ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — Вип. 120. — 227 с.

**2009**

**39. Вісник** Львівського університету. Серія іноземні мови : [зб. наук. пр.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: Р. С. Помірко (голов. ред.),... ; члени редкол.: В. В. Акуленко, ... Р. П. Зорівчак, Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2009. — Вип. 16. — 304, [1] с.

**40. Іноземна філологія** : укр. наук. зб. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [редкол.: А. Й. Паславська (відп. ред.), ... М. Е. Білинський (заст. відп. ред.), ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2009. — Вип. 121. — 329 с.

**2010**

**41. Вісник** Львівського університету. Серія іноземні мови : [зб. наук. пр.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: Р. С. Помірко (голов. ред.),... ; члени редкол.: С. Н. Денисенко, Р. П. Зорівчак, Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2010. — Вип. 17. — 217 с.

**42. Іноземна філологія** : [укр. наук. зб.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: А. Й. Паславська (голов. ред.), ... ; члени редкол.: О. Т. Бандровська, ... М. Е. Білинський (заст. гол. ред.), ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2010. — Вип. 122. — 350 с.

**2011**

**43. Вісник** Львівського університету. Серія іноземні мови : зб. наук. пр. / [редкол.: Р. С. Помірко (голов. ред.), ... ; члени редкол.: С. Н. Денисенко, Р. П. Зорівчак, Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. — Вип. 18. — 342 с.

**44. Іноземна філологія** : [укр. наук. зб.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: А. Й. Паславська (голов. ред.), ... М. Е. Білинський (заст. голов. ред.), ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. — Вип. 123. — 298 с.

**2012**

**45. Вісник** Львівського університету. Серія іноземні мови : зб. наук. пр. / [редкол.: Р. С. Помірко (голов. ред.), ... ; члени редкол.: С. Н. Денисенко, ... Р. П. Зорівчак, ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. — Вип. 19. — 368 с.

**46. Іноземна філологія** : [укр. наук. зб.] / [М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: А. Й. Паславська (голов. ред.), ... М. Е. Білинський (заст. голов. ред.), ... Н. Х. Копистянська та ін.]. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. — Вип. 124. — 329 с.

## ЛІТЕРАТУРА ПРО НОННУ КОПИСТЯНСЬКУ

2004

**47. Галенко І.** Із споминів післявоєнних літ / Іраїда Галенко // Мова, література і музеєзнавство у науковій спадщині І. Свенціцького : зб. наук. пр. : [присвяч. 125-річчю від дня народж. І. Свенціцького] / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 174–177.

*С. 175: Названо Н. Копистянську серед учнів І. Свенціцького.*

**48. Корнійчук В.** Ліричний універсум Івана Франка : горизонти поезики : монографія / Валерій Корнійчук ; М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Каф. укр. л-ри ім. М. Возняка, Ін-т франкознавства. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 485 с.

*С. 192, 193, 278: Покликання і цитування праць Н. Копистянської: «К вопросу о системности в изучении жанра» (1993), «Аспекты изучения жанров и жанровых систем» (1993).*

**49. Костецька О. І.** Жанрова система прози Богдана Лепкого : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Костецька Олена Ігорівна ; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. — Т., 2004. — 20 с.

*С. 4: Названо генологічні ідеї Н. Копистянської в методології дослідження.*

**50. Кривенко М.** Іван Лозинський — дослідник наукової спадщини Іларіона Свенціцького / Маргарита Кривенко // Мова, література і музеєзнавство у науковій спадщині І. Свенціцького : зб. наук. пр. : [присвяч. 125-річчю від дня народж. І. Свенціцького] / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 122–128.

*С. 122: Зазначено, що в доробку І. Лозинського є праці, присвячені вчителям і колегам, серед яких Н. Копистянська.*

*С. 128: У пристатейній бібліографії зафіксовано праці Н. Копистянської: «Згадуючи колегу [І. Лозинського] добрим словом» (1997) та «Професор І. С. Свенціцький (1876–1956)» (1976).*

**51. Кривенко М.** Нонна Копистянська у колі вчителів та учнів, колег і друзів: до 80-річчя від дня народж. / Маргарита Кривенко // Проблеми слов'янознавства. — Л., 2004. — Вип. 54. — С. 249–254.

*На основі дарчих написів на книжках з приватної бібліотеки вченої.*

**52. Лобур Н.** Мова, література і культура у науковій спадщині І. Свенціцького / Надія Лобур // Мова, література і музеєзнавство у науковій спадщині І. Свенціцького : зб. наук. пр. : [присвяч. 125-річчю від дня народж. І. Свенціцького] / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 5–8.

*С. 5–6: Відзначено доповідь Н. Копистянської «Іларіон Свенціцький — педагог, освітянин, вихователь», виголошеній на науковій конференції «Мова, література і культура у науковій спадщині І. Свенціцького», присвяченій 125-літтю від дня народження вченого.*

*С. 8: Названо Н. Копистянську серед тих, хто виступили на конференції зі спогадами про І. Свенціцького.*

**53. Лобур Н.** XIII Міжнародний славистичний колоквиум (Львів, 19–21 травня 2004 р.) / Надія Лобур, Алла Татаренко, Чорній Володимир // Проблеми слов'янознавства. — Л., 2004. — Вип. 54. — С. 261–266.

*С. 262: Зазначено, що М. Кривенко «розповіла про дарчі написи на книгах з бібліотеки професора Нонни Копистянської».*

**54. Лучук І.** Хронотоп під знаком Копистянської / Іван Лучук // Поступ. — 2004. — 13 серп. (№ 183). — С. 13. — Рец. на зб.: Іноземна філологія : укр. наук. зб. Вип. 114 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [редкол.: М. Е. Білинський (відп. ред.), ... Н. Х. Копистянська, ... Б. В. Максимчук (заст. відп. ред.) та ін. ; наук. ред. вип.

Н. Копистянська ; вступ. слово «Проблеми художнього часу, простору, ритму» (с. 3–5) Н. Копистянської]. — Л., 2003. — 305, [4] с.

**55. Наукова** робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2003 році : (звіт) / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2004. — 302 с.

С. 250: *Про роботу Міжнародного міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» (керівник Н. Копистянська).*

**56. Яджин М.** Іван Лозинський — вчений славіст / Мирон Яджин // Старосамбірщина : альманах. — Старий Самбір ; Л. : Місіонер, 2004. — [Вип.] 3. — С. 359–367.

С. 359, 360, 361, 364: *Покликання і цитування спогадів Н. Копистянської «Згадуючи колегу добрим словом...», вміщених у біобібліографічному покажчику «Іван Лозинський (1927–1992)» (Львів, 1997).*

## 2005

**57. Денисюк І.** Генологічні концепції професора Нонни Копистянської // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / Іван Денисюк ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2005. — Т. 1 : Літературознавчі дослідження. Кн. 1. — С. 97–101.

**58. Денисюк І.** Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. Т. 1. Літературознавчі дослідження. Кн. 1 / Іван Денисюк ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2005. — 431 с.

С. 18: *У літературі до розділу «Жанр», серед інших, зафіксовано працю Н. Копистянської «Поняття „жанр” в его устоячivosti и изменчивости» (1987).*

**59. Наукова** робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2004 році : (звіт) / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2005. — 298, [1] с.

С. 246: *Про роботу Міжнародного міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму», яке з 1997 р. функціонує при Львівському національному університеті ім. І. Франка під керівництвом Н. Копистянської.*

**60. Селезінка І.** Цінна для літературознавця бібліографічна персоналія / Ірина Селезінка // Вісник Книжкової палати. — 2005. — № 6. — С. 14. — Рец. на кн.: Нонна Копистянська : біобіограф. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [уклад. Маргарита Кривенко]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 229, [2] с., іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 15 : Біобібліографія вчених університету).

**61. Челецька М.** Принципи формування заголовкової термінологічної парадигми у сучасному літературознавстві / М. М. Челецька // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — Житомир, 2005. — Вип. 22. — С. 200–203.

С. 200, 202: *Покликання на працю Н. Копистянської «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства» (2001).*

**62. Челецька М.** Часопросторовість як ознака заголовка та поезія Івана Франка / Мар'яна Челецька // Літературознавчі обрії : праці молодих учених. — К., 2005. — Вип. 8. — С. 73–79.

С. 75, 76, 79: *Покликання на праці Н. Копистянської: «Види и функции ретроспекции в романе XX века» (1996), «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства» (2001).*

**63. Muránska N.** K problematice žánrových mtácií / Natálie Muránska // Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu / Libor Pavera a kolektiv. — Opava : Slezská univerzita, 2005. — Sv. 2 : Stabilita a labilita žánrů. — S. 234–242.

С. 240: *Зазначено Н. Копистянську у контексті вживання поняття «жанрова модифікація».*

*Див. також № 25.*

2006

**64. Денисюк І.** Актуальні проблеми вивчення генології / Іван Денисюк // Слово і час. — 2006. — № 7. — С. 68–71. — Рец. на кн.: Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 367 с.

**65. Карпенко О.** [Рецензія] / Ольга Карпенко // Критика. — 2006. — Верес. (чис. 9). — С. 26. — Рец. на кн.: Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 367 с.

**66. Клим'юк Ю.** Лірика Івана Франка як система жанрів : монографія / Юрій Клим'юк ; М-во освіти і науки України, Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. — Чернівці : Рута, 2006. — 402, [4] с. : іл.

С. 7: Покликання на публікацію Н. Копистянської «Поняття „жанра” в его устійчivosti и изменчивости» (1987).

С. 9, 16: Цитування монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система в просторі літературознавства» (Львів, 2005).

С. 23: Аналізуючи дослідження В. Корнійчука поетичних жанрів лірики І. Франка, автор зазначає, що науковець «у своїх міркуваннях спирається на праці відомих учених», серед яких Н. Копистянської.

С. 379: У розділі «Література» зафіксовано праці Н. Копистянської: «Поняття „жанра” в его устійчivosti и изменчивости» (1987), «Жанр, жанрова система в просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**67. Кривенко М.** Берегиня дому і Великої родини : [ про М. Свенціцьку ] / Маргарита Кривенко // Вісник Книжкової палати. — 2006. — № 4. — С. 18–19.

С. 19: Зазначено, що М. Свенціцька «підтримувала стосунки з колишніми учнями, аспірантами — вихованцями Іларіона Семеновича», серед яких — Н. Копистянська.

**68. Кривенко М.** Марія Свенціцька — бібліотекар, педагог-германіст, дослідник : [передм. до спогадів Марії Свенціцької «Звіт про життя, працю, враження, спостереження, міркування», комент. та бібліогр. праць М. Свенціцької] / Маргарита Кривенко // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Л., 2006. — Вип. 14. — С. 454–489 : іл.

С. 455: Зазначено, що «Марія Іларіонівна до останніх своїх днів продовжувала підтримувати стосунки з вихованцями Іларіона Семеновича, серед яких Лідія Коць-Григорчук та Нонна Копистянська».

С. 484: У списку праць М. Свенціцької під № 37 зареєстровано її рецензію «Міркування з приводу появи бібліографічного покажчика Нонни Копистянської», опубліковану у № 4 «Вісника Книжкової палати» за 2006 р.

**69. Кривенко М.** Світ навколо неї не обертався : пам'яті Марії Свенціцької / Маргарита Кривенко // Дзвін. — 2006. — № 3. — С. 101–103.

С. 103: Зазначено, що М. Свенціцька і Н. Копистянська підтримували дружні стосунки.

**70. Маценка С.** [Рецензія] / Світлана Маценка // Вісник Львівського університету. Серія книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. — Л., 2006. — Вип. 1. — С. 283–285. — Рец. на кн.: Нонна Копистянська : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [уклад. Маргарита Кривенко]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 229, [2] с., іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 15 : Біобібліографія вчених університету).

**71. Мочернюк Н. Д.** «Куди ще заведе нас цей світ?»: надтекст як основа інтерпретації роману Е. Канетті «Засліплення» / Н. Д. Мочернюк // Питання літературознавства. — Чернівці, 2006. — Вип. 72. — С. 253–259.

С. 253, 258: Покликання на працю Н. Копистянської «Надтекстовий соціально-історичний хронотоп» (2001).

**72. Наукова** робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2005 році : (звіт) / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2006. — 330 с.

С. 266: *Про наукові семінари на факультеті іноземних мов, зокрема — Міждисциплінарне об'єднання-семінар «Проблеми художнього часу, простору і ритму». Керівник — проф. Н. Х. Копистянська.*

С. 268: *Зазначено участь Н. Копистянської у III Всесвітньому конгресі міжнародної літературознавчої богемістики «Цінності і межі. Світ у чеській літературі, чеська література у світі».*

С. 269: *Серед захистів дисертацій випускниками аспірантури у 2005 р. зазначено Н. Д. Мочернюк (Випасняк), наук. керівник Н. Копистянська.*

С. 270: *У списку публікацій — монографія Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**73. Свенціцька М.** Міркування з приводу появи бібліографічного покажчика Нонни Копистянської / Марія Свенціцька // Вісник Книжкової палати. — 2006. — № 4. — С. 19–20. — Рец. на кн.: Нонна Копистянська : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [уклад. Маргарита Кривенко]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 229, [2] с., іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 15 : Біобібліографія вчених університету).

**74. Стасик М. В.** Епічні стильові доміанти художньої прози Уласа Самчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 — українська література / Стасик Микола Васильович ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2006. — 21 с.

С. 2: *Зазначено, що методологічно-теоретичною основою дисертації стали праці українських і зарубіжних істориків і теоретиків літератури, серед яких праці Н. Копистянської.*

**75. Ткаченко О. Г.** Розвиток жанру елегії в українській літературі XVI–XIX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01 — українська література / Ткаченко Олена Григорівна; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2006. — 39 с.

С. 8: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**76. Челецька М. М.** Поетика заголовкового комплексу в ліриці Івана Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 — українська література / Челецька Мар'яна Маркіянівна ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2006. — 18 с.

С. 2: *Названо Н. Копистянську серед українських теоретиків часопростору.*

**77. Чугунов Д. А.** Особенности «романа воспитания» в новейшей немецкой литературе / Д. А. Чугунов // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. — Воронеж, 2006. — № 1. — С. 79–84.

С. 84: *Покликання на статтю Н. Копистянської «Понятие „жанр“ в его устойчивости и изменчивости» (1987), зафіксованої у списку використаної літератури.*

**78. Pospíšil I.** Žánr, žánrový systém a česká literatura / Ivo Pospíšil // Slovak Review. — 2006. — Zv. 15, č. 2. — S. 188–190. — Рец. на кн.: Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 367 с.

## 2007

**79. Вишняк М.** Жанрова своєрідність кримської лірики Лесі Українки / Михайло Вишняк // Леся Українка і сучасність. — Луцьк, 2007. — Т. 4, кн. 1. — С. 11–32.

С. 11, 32: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), яка зафіксована у списку використаної літератури.*

**80. Генологія,** або Жанрологія, Генерика // Літературознавча енциклопедія / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1 : А–Л. — С. 217–218. — (Серія «Енциклопедія ерудита»).

С. 218: *Названо Н. Копистянську серед представників новітньої генології.*



**81. Гольберг М.** Проблеми порівняльного вивчення роману і стилю у працях О. В. Чичеріна / Марк Гольберг // *Іноземна філологія*. — Л., 2007. — Вип. 118. — С. 42–54.

С. 44, 54: Покликання на публікацію Н. Копистянської «Зв'язок жанрових модифікацій із зміною напрямів у слов'янських літературах» (у співавторстві з О. Чичеріним та Г. Рубановою) (1983).

**82. Ільницький М.** Порівняльне літературознавство : навч. посіб. : у 2 ч. Ч. І. Лекційний курс / Микола Ільницький, Василь Будний ; М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. — 278, [1] с.

С. 6: У вступі зазначено, що «видання спирається насамперед на багаті наукові традиції львівської компаративістики та славістики», серед представників якої Н. Копистянська.

С. 145: У списку літератури до 7-го розділу «Генологічний рівень компаративістики» зафіксовано монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

С. 146: Названо Н. Копистянську серед дослідників теорії жанру.

С. 153, 163, 276: Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів 2005), яка зафіксована у розділі «Вибрана бібліографія».

**83. Лук'яненко О.** Vita memoriae : [до 80-річчя від дня народж. довголіт. дир. Львів. інозем. книгозбірні І. Лозинського] / Олександра Лук'яненко // *Бібліотечний вісник*. — 2007. — № 3. — С. 31–34.

С. 31, 33: Названо Н. Копистянську як автора спогадів про І. Лозинського, вміщених у покажчику вченого (Львів, 1997) та «Матеріалах міжнародної наукової конференції, присвяченої 50-річчю заснування Львівської бібліотеки іноземної літератури» (Львів, 1998), а також серед учасників бібліотечних літературних вечорів.

**84. Наукова** робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2006 році : (звіт) / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2007. — 332 с.

С. 266–267: Про роботу міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» під керівництвом Н. Копистянської.

С. 267: Названо Н. Копистянську серед членів редколегії наукових видань — наукових збірників «Іноземна філологія», «Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови».

С. 269: Названо Н. Копистянську серед учасників VII Міжнародної конференції «Питання поетики», яка відбулася у Брно (Чехія) у жовтні 2006 р.

С. 273: У списку «Інші наукові видання» зафіксовано бібліографічний покажчик «Проблеми часопросторової поетики» (Львів, 2006), науковим редактором якого є Н. Копистянська.

**85. Олійник О. Г.** Антиномія категорій «свій» / «чужий» у просторі української народної чарівної казки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.07 — фольклористика / Олійник Оксана Григорівна ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2007. — 19 с.

С. 3, 5: Названо ім'я Н. Копистянської серед дослідників художнього часопростору.

**86. Смерек О.** Романи Емми Андієвської : Художньо-філософські шукання ; Міфологізм ; Поетика образності / Оксана Смерек ; НАН України, Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Л., 2007. — 190, [1] с. — (Літературознавчі студії ; вип. 9).

С. 94: Покликання на працю Н. Копистянської «Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві» (1988).

**87. Челецька М.** Номеносфера поезії Івана Франка : (поетика заголовків, присвят, епіграфів) : [монографія] / Мар'яна Челецька ; НАН України, Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Л., 2007. — 301, [1] с. — (Франкознавча серія ; вип. 9).

С. 9, 53: Покликання на праці Н. Копистянської: «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства» (2001), «Надтекстовий соціально-історичний хронотоп» (2001).

С. 18: Названо Н. Копистянську серед теоретиків часопростору.

С. 57: Покликання на розділ «Жанротворча роль ретроспекції в романі ХХ сторіччя» в монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**88. Челецька М.** Просторові типи «жіночих» присвят у поезії Івана Франка / Челецька Мар'яна // Тези доповідей XVII (8–9 жовтня 2002 р.), XVIII (9–10 жовтня 2003 р.), XIX (10–11 жовтня 2004 р.) Франківських щорічних наукових конференцій / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Ін-т франкознавства. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. — С. 168–172.

С. 168, 172: *Покликання на статтю Н. Копистянської «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі» (1997).*

**89. Челецька М.** Різновиди часопросторових горизонтів у новелістичних заголовках та епіграфях (за творами Х. Л. Борхеса, І. Франка, В. Шевчука) / Мар'яна Челецька // *Іноземна філологія*. — Л., 2007. — Вип. 118. — С. 330–336.

С. 330, 336: *Покликання на працю Н. Копистянської «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі» (1997).*

## 2008

**90. Бігун О. А.** Типологія жанру поезії в прозі : (французька та українська літератури кінця XIX — початку XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Бігун Ольга Альбертівна ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. — Т., 2008. — 20 с.

С. 4, 6: *Згадано Н. Копистянська серед дослідників жанрології.*

**91. Будний В.** Порівняльне літературознавство : [підруч. для студ. вищих навч. закл.] / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.

С. 7: *Зазначено, що праця «спирається насамперед на багаті наукові традиції львівської школи компаративістики та славістики», представниками якої, серед інших, є Нонна Копистянська.*

С. 48: *Названо Н. Копистянську серед львівських компаративістів другої половини XX — поч. XXI ст.*

С. 113: *Названо Н. Копистянську серед українських учених, що розробляють типологію жанрів.*

С. 125: *Названо Н. Копистянську серед українських учених, які запропонували «майстерні зразки компаративного аналізу в галузі поезики».*

С. 198: *Названо Н. Копистянську серед як дослідницю жанрової типології літературних творів.*

С. 201, 211: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**92. Гірняк М.** Таємниця роздвоєного обличчя. Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. — Л. : Літопис, 2008. — 284 с.

С. 163: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**93. Кодак М.** «Дружнє посланіє» Івана Денисюка у трьох томах / Микола Кодак // *Слово і час*. — 2008. — № 10. — С. 100–102. — Рец. на кн.: Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / Іван Денисюк ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2005. — Т. 1 : Літературознавчі дослідження. Кн. 1. — 432 с.

С. 101–102: *Згадано студію-рецепцію Івана Денисюка «Генологічні концепції професора Нонни Копистянської».*

**94. Коць-Григорчук Л.** Передмова / Лідія Коць-Григорчук // Іларіон Свенціцький : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка ; [уклад. Людмила Панів]. — Вид. 2-е, доповн., розширене. — Л., 2008. — С. 5–14. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 27 : Біобібліографія вчених університету).

С. 9: *Названо Н. Копистянську серед аспірантів І. Свенціцького.*

**95. Левицька О.** Функціональність контексту у хронотопній моделі роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» / Оксана Левицька // *Питання літературознавства*. — Чернівці, 2008. — Вип. 75. — С. 48–53.

С. 49, 51: *Покликання на статтю Н. Копистянської «Контекст как литературоведческое понятие и категория поэтики романа» (2006).*

С. 52: Цитування статті Н. Копистянської «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства» (2001).

**96. Маланій Н.** Екзистенційні виміри часопростору в малій прозі українських та німецьких письменників середини ХХ століття / Назар Маланій // Наукові записки. Серія: Літературознавство. — Т., 2008. — Вип. 2 (24). — С. 241–250.

С. 242, 249: Цитування і покликання на статтю Н. Копистянської «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі» (1997), зафіксованої у переліку використаної літератури.

**97. Мочернюк Н. Д.** Репортаж у публіцистичній і художній літературі: комунікативні особливості / Наталія Мочернюк // *Studia methodologica*. — Т., 2008. — Вип. 24. — С. 211–214.

С. 212: Наведено матеріали Н. Копистянської про жанр репортажу в чеській літературі, цитується монографія Н. Копистянської «Жанровые модификации в чешской литературе» (Львов, 1978).

**98. Назаренко Н.** Хронотоп у романі Ш. Бронте «Джен Ейр» і повісті О. Кобилянської «Царівна»: компаративний аспект / Назаренко Надія // Наукові записки. Серія: Літературознавство. — Т., 2008. — Вип. 2 (24). — С. 250–261.

С. 251, 252, 255, 261: Покликання на праці Н. Копистянської «Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві» (1988), «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі» (1997).

**99. Наукова** робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2007 році (звіт) / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2008. — 328 с.

С. 266: Згадано діяльність Міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму».

С. 266: Названо Н. Копистянську серед членів редколегії наукових збірників.

**100. Панів Л.** Іларіон Свенціцький — незгасимий світло на дорозі поступу духа / Людмила Панів // Іларіон Свенціцький : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка ; [уклад. Людмила Панів]. — Вид. 2-е, доповн., розширене. — Л., 2008. — С. 15–19. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 27 : Біобібліографія вчених університету).

С. 17, 18: Зазначено, що до бібліографічного покажчика І. Свенціцького увійшли спогади колишніх студентів і аспірантів І. Свенціцького, серед яких — Н. Копистянської.

**101. Стасик М. В.** Художній хронотоп: теоретичний аспект / Стасик М. В. // Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки. — 2008. — № 3. — С. 13–16.

С. 10, 14, 16: Цитування і покликання на працю Н. Копистянської «Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві» (1988), зафіксовану у списку використаної літератури;

С. 14: Названо Н. Копистянську серед учених, які доводять «необхідність дослідження проблеми художнього часу для адекватного вивчення літературного твору».

**102. Чотарі В.** Принципи класифікації біблійних псалмів / Вероніка Чотарі // Наукові записки. Серія: Літературознавство. — Т., 2008. — Вип. 2 (24). — С. 366–376.

С. 368, 369, 372, 375: Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

## 2009

**103. Васильєв Е. М.** Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века / Е. М. Васильев // Дергачевские чтения — 2008 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф., Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г. : в 2 т. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. — Т. 2 : Проза и драматургия XX — начала XXI веков в аспекте современной жанрологии. — С. 48–60.

С. 48, 59: Покликання і цитування монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**104. Васьків М.** Генологічна природа роману й інтерпретація творів цього жанру / Микола Васьків // TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków. — Lublin, 2009. — Т. 4. — С. 66–80. — (Studia Ingardeniana ; t. 1 : Interpretacja tekstu literackiego).

С. 67, 68, 69: Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**105. Зошук Н.** Специфіка драматургічної адаптації фабули А. Мердок «Чорний принц» / Наталія Зошук // Питання літературознавства. — Чернівці, 2009. — Вип. 78. — С. 208–214.

С. 208, 214: Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), зафіксованої у списку використаних джерел.

**106. Іконнікова М. В.** Антиутопічний дискурс у контексті сучасних генологічних концепцій / Іконнікова М. В. // Культура народів Причорномор'я. — 2009. — № 156. — С. 124–126.

С. 124, 126: Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), зафіксовано у списку джерел та літератури.

**107. Історія** кафедри [книгознавства та комерційної діяльності Української академії друкарства] // Поліграфіст. — 2009. — Листоп. (спецвип.). — С. 10–17.

С. 14–15: Названо Н. Копистянську серед професорів, які творили історію кафедри. Подано довідку про наукові здобутки та фотографію вченої. Аспіранти Н. Копистянської — викладачі кафедри.

**108. Корнійчук В.** [Рецензія] / Валерій Корнійчук // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — Л., 2009. — Т. 257 : Праці філологічної секції. — С. 719–724. — Рец. на кн.: Лірика Івана Франка як система жанрів / Юрій Клим'юк. — Чернівці : Рута, 2006. — 406 с.

С. 720: Зазначено, що 4-й розділ монографії «охоплює дослідження жанрових систем епохи та окремих письменників», зокрема дослідження Н. Копистянської.

**109. Левицька О.** Контекст в методології літературознавчих досліджень та в художньому моделюванні роману Дж. Фаулза «Жінка французького лейтенанта» / Оксана Левицька // Літературознавчі студії. — К., 2009. — Вип. 23, ч. 1. — С. 266–270. — (Бібліотека Інституту філології).

С. 266: Згадане ім'я Н. Копистянської серед дослідників поняття «контекст»; цитування статті Н. Копистянської «Контекст как литературоведческое понятие и категория поэтики романа» (2006);

С. 270: У списку використаної літератури наведено також статтю Н. Копистянської «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства» (2001).

**110. Левицька О.** Людина, яка належить науці / Оксана Левицька // Каменярь. — 2009. — Черв. (№ 6). — С. 7.

Про урочисту академію з нагоди 85-річного ювілею Н. Копистянської, що відбулася 21 травня 2009 р. у Дзеркальній залі Львівського національного університету ім. І. Франка.

**111. Матійчак А.** Жанрові моделі романів Айріс Мердок / Альона Матійчак // Питання літературознавства. — Чернівці, 2009. — Вип. 77. — С. 221–230.

С. 222, 223, 224, 230: Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005) та праці «Понятіе „жанр“ в его устойчивости и изменчивости» (1987), зафіксованих у списку використаної літератури.

**112. Мочернюк Н.** Проза Макса Фріша: експериментальність крізь призму екзистенційної проблематики / Наталія Мочернюк // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — Л., 2009. — Т. 257 : Праці філологічної секції. — С. 391–400.

С. 397: Покликання на розділ «Дочка Слави» Яна Коллара в контексті жанрової системи європейського романтизму з монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**113. Наукова** робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2008 році : (звіт) / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2009. — 356 с.

С. 286: *Про роботу семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму»* (керівник — проф. Н. Х. Копистянська).

С. 287: Названо Н. Копистянську серед членів редколегій наукових збірників.

**114. Новик О. П.** Проблема культурної парадигми простору у творчості українських романтиків (на матеріалі творів Олекси Стороженка) / О. П. Новик // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. — Донецьк, 2009. — Вип. 20. — С. 97–105.

С. 99, 103: Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), яка зафіксована у списку використаної літератури.

**115. Олійник О.** Трансформація символу світового дерева у просторовій площині українських народних чарівних казок / Оксана Олійник // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К., 2009. — Вип. 31 : присвячений дослідженню творчої спадщини Л. Ф. Дунаєвської. — С. 373–379.

С. 373: Цитування статті Н. Копистянської «Різниця в хронотопі фольклорної і літературної казки (на матеріалі романтизму)» (2002).

**116. Ситник Н.** Жанрові особливості фентезі Д. Р. Р. Толкіна / Наталія Ситник // Питання літературознавства. — Чернівці, 2009. — Вип. 78. — С. 224–234.

С. 224, 225, 233: Цитування і покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), яка зафіксована у списку використаних джерел.

**117. Червінська О.** Постредагування класики: здійснення Чічікова / Ольга Червінська // Питання літературознавства. — Чернівці, 2009. — Вип. 78. — С. 14–28.

С. 17, 28: Покликання і цитування монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), яка зафіксована у списку використаної літератури.

Див. також № 26.

## 2010

**118. Бербенець Л.** Жанротвірні координати постмодерністського пастишу / Людмила Бербенець // Літературознавчі обрії : праці молодих учених. — К., 2010. — Вип. 17. — С. 74–77.

С. 77: У списку використаної літератури зафіксовано монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**119. Бібік В.** Хронотоп у романі Валер'яна Підмогильного «Місто» / Віктор Бібік // Літературознавчі обрії : праці молодих учених. — К., 2010. — Вип. 18. — С. 61–64.

С. 62, 64: Покликання на статтю Н. Копистянської «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі» (1997), яка зафіксована у списку використаної літератури.

**120. Дудар О.** Ретроспекція як основна зміна напрямку руху художнього часу у романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот» / Олена Дудар // *Studia methodologica*. — Т., 2010. — Вип. 30. — С. 229–233.

С. 233: У списку використаної літератури зафіксовано монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**121. Железняк М. Г.** Персональні бібліографічні та біобібліографічні посібники науковців України: сучасний стан і проблеми / М. Г. Железняк, Л. М. Гутник, Т. А. Галькевич // Науковці України ХХ — ХХІ століть : метабібліографія / Ін-т енциклопед. дослідж. НАНУ ; [уклад.: М. Г. Железняк, Л. М. Гутник, Т. А. Галькевич]. — К., 2010. — С. 6–22.

С. 7: Вказано біобібліографічний покажчик «Нонна Копистянська» (Львів, 2004), який став об'єктом низки рецензій.

С. 13: Зазначено, що в серії «Українська біобібліографія. Нова серія», яку видає Наукова бібліотека ЛНУ ім. І. Франка, серед інших вийшла біобібліографія Н. Копистянської.

С. 17: Наведено бібліографічну персоналію Н. Копистянської, яка містить автобіографію вченої.

С. 21: Відзначено «Показчик видань з дарчими написами у бібліотеці Н. Копистянської», вміщений у бібліографічній персоналії вченої.

**122. Каплюк К. М.** Художній хронотоп історичної романістики Р. Іваничука (на матеріалі романів «Мальви», «Журавлиний крик», «Орда»): автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 — українська література / Каплюк Катерина Миколаївна; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. — Івано-Франківськ, 2010. — 18 с.

С. 3, 5: Серед праць, які становлять «теоретико-методологічну основу дослідження», названо праці Н. Копистянської, присвячені вивченню часу та простору в художньому творі.

**123. Коркішко В. О.** Часопростір як формотворча категорія художнього часу / Коркішко В. О. // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. — Бердянськ, 2010. — Вип. 23, ч. 1. — С. 388–395.

С. 392, 395: Покликання на працю Н. Копистянської «Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті)» (1998), зафіксовану у списку використаної літератури.

**124. Левчук Т.** Жанрові особливості віршованої драматургії Лесі Українки / Т. Левчук // Леся Українка і сучасність. — Луцьк, 2010. — Т. 6. — С. 126–136.

С. 126, 127, 129, 136: Покликання і цитування монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), зафіксованої у списку використаної літератури.

**125. Луцак С. М.** Домінанта як ментальне осереддя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ ст.): [монографія] / Світлана Луцак. — Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. — 397 с.

С. 374: У списку використаних джерел наведено монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005) та публікацію «Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві: нотатки» (1988).

**126. Мельников О. В.** Українська академія друкарства: іст.-біогр. довідник, 1930–2010 / О. В. Мельников. — Л.: Укр. академія друкарства, 2010. — 588, [1] с.

С. 17: Зареєстровано біобібліографічний показник «Олексій Чичерін» (Львів, 2000), науковим редактором та автором передмови якого є Н. Копистянська.

**127. Наукова робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2009 році: (звіт) /** М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2010. — 368 с.

С. 296: Про роботу семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму».

С. 297: Названо Н. Копистянську серед членів редколегії наукових збірників.

**128. Нікоряк Н. В.** Генологічні версії кіносценарію як літературного тексту / Н. В. Нікоряк // Питання літературознавства. — Чернівці, 2010. — Вип. 81. — С. 84–94.

С. 84: В анотації до статті зазначено, що кіносценарій розглянуто крізь призму ідеї жанрологічної «спіралі» Н. Копистянської;

С. 85, 86, 92: Цитування монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**129. Новик О.** Історична ретроспектива в повісті Тараса Шевченка «Близнецы» / Ольга Новик // Волинь-Житомирщина. — Житомир, 2010. — № 21. — С. 122–132.

С. 123: Покликання на праці Н. Копистянської: «Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві» (1988) та «Художній час як категорія порівняльної поетики» (1993).

**130. Олійник О.** Методологія дослідження художнього простору у структурі чарівних казок / Оксана Олійник // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — Л., 2010. — Вип. 43. — С. 99–106.

С. 97: Покликання на статтю Н. Копистянської «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому тексті» (1996).

С. 98: Цитування статей Н. Копистянської: «Функціональність „чужого пространства” в поезиці художественного произведения» (2002), «Різниця в хронології фольклорної і літературної казки (на матеріалі романтизму)» (2002).

**131. Олійник О.** Часопросторова проблематика у літературознавчих і фольклористичних дослідженнях / Оксана Олійник // Міфологія і фольклор. — 2010. — № 3/4. — С. 66–71.

С. 68: *Згадане ім'я Н. Копистянської серед дослідників структури тексту в аспекті художнього часопростору; цитування статті Н. Копистянської «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому тексті» (1996).*

С. 69: Цитування статті Н. Копистянської «Художній час як категорія порівняльної поезики» (1993).

**132. Сушкевич Т. О.** Ретроспекція у романі «Диво» П. Загребельного / Сушкевич Т. О. // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія «Філологія. Літературознавство». — Миколаїв, 2010. — Вип. 128, т. 141. — С. 96–100.

С. 100: У списку використаної літератури зафіксовано покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**133. Татаренко А.** Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : [монографія] / Алла Татаренко ; М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л. : ПАІС, 2010. — 543 с.

С. 172: *Зазначено, що «широку панораму жанрової проблеми представляє відомий український генетолог Нонна Копистянська в монографії „Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” (2005)».*

С. 515: У списку використаної літератури зафіксовано монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

## 2011

**134. Бігун О.** Алюзивний код поезій Шарля Бодлера / Ольга Бігун // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. — Л., 2011. — Вип. 18. — С. 83–89.

С. 88: У списку використаної літератури зафіксовано монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

**135. Гаврилюк А.** Копистянська (Безюк-Савчук) Нонна Хомівна / А. Гаврилюк // Енциклопедія : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка : в 2 т. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. — Т. 1 : А–К. — С. 645 : іл.

**136. Заслужені професори** Львівського національного університету імені Івана Франка // Каменяр. — 2011. — Січ. (№ 1). — С. 12.

*Названо Н. Копистянську серед заслужених професорів університету.*

**137. Каплюк К. М.** Специфіка діалогічної взаємодії позатекстових та внутрішньотекстових хронологій романістики Р. Іванчука : монографія / Катерина Миколаївна Каплюк. — К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2011. — 204 с.

С. 11–12, 23–24, 75: *Проаналізовано проблеми зв'язків автора, тексту і читача у працях Н. Копистянської, покликаючись на монографію вченої «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005) і статті: «Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві: нотатки» (1988), «Аспекти функціонування простору, просторової деталі у художньому творі» (1997), «Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору» (2000), «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства» (2001), «Художній час як категорія порівняльної поезики» (1993).*

**138. Козлик І.** Аналіз художнього стилю в евристичній системі О. В. Чичеріна (методологічні аспекти) / Ігор Козлик // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. — Л., 2011. — Вип. 18. — С. 10–22.

С. 21: У списку використаної літератури зафіксовано біобібліографічний покажчик «Олексій Чичерін» (Львів, 2000), науковим редактором та автором передмови якого є Н. Копистянська.

**139. Кривенко М.** Терещенко Людмила Миколаївна / М. Кривенко // Українські бібліографи : біографічні відомості, професійна діяльність, бібліографія : [біобібліогр. довід.] / М-во культури України, Держ. заклад «Національна парламентська бібліотека України». — К., 2011. — Вип. 3 / [авт.-уклад. Н. І. Абдуллаєва]. — С. 141–142.

С. 142: *Серед видань, які редагувала Л. М. Терещенко, названо бібліографічну персоналію «Нонна Копистянська» (Львів, 1999).*

**140. Кудрявцева И. К.** Методологические проблемы теории жанра / И. К. Кудрявцева // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А : Гуманитарные науки. Литературоведение. — Полоцк, 2011. — № 2. — С. 60–69.

С. 63–64: *Проаналізовано вивчення жанру Н. Копистянською, подано детальний розгляд сфер.*

С. 69: *У списку використаної літератури зафіксовано монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**141. Кушнір І.** «Втрачені ілюзії» Еміля Маньна та Емми Боварі (за романами «Обставини життя» Ш.-Ф. Рамоза та «Пані Боварі» Г. Флобера) / Ірина Кушнір // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. — Л., 2011. — Вип. 18. — С. 323–329.

С. 329: *У списку використаної літератури зафіксовано монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**142. Мочернюк Н.** Поетика містичного в «Гімнах до ночі» Новалиса / Наталія Мочернюк // Питання літературознавства. — Чернівці, 2011. — Вип. 84. — С. 55–61.

С. 55: *Цитування статті Н. Копистянської «Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма» (1994).*

**143. Наукова** робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2010 році : (звіт) / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2011. — 388 с.

С. 310: *Про роботу Семінару на кафедрі світової літератури.*

С. 310–311: *Названо Н. Копистянську серед членів редколегії наукових збірників.*

**144. Нікоряк Н. В.** Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту : [монографія] / Н. В. Нікоряк. — Чернівці : Місто, 2011. — 240 с.

С. 5: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанровые модификации в чешской литературе» (Львов, 1978) у зв'язку з вживанням терміна «жанровий модифікат».*

С. 7: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

С. 12: *Названо ім'я Н. Копистянської серед дослідників-жанрологів.*

С. 14, 15, 28: *Цитування монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

С. 162: *Названо ім'я Н. Копистянської серед дослідників теорії художнього часопростору.*

С. 228: *Названо ім'я Н. Копистянської у зв'язку з використанням чинників «жанрологічної матриці».*

**145. Нікоряк Н. В.** Жанрова автентичність кіносценарію як специфічної літературної форми : (український досвід) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 — теорія літератури / Нікоряк Наталія Валеріанівна ; Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. — Чернівці, 2011. — 20 с.

С. 1: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанровые модификации в чешской литературе» (Львов, 1978);*

С. 3: *Названо ім'я Н. Копистянської серед дослідників жанрологічних проблем в аспекті історичної поетики.*

**146. Нікоряк Н. В.** Часопростір як жанровий маркер кіносценарного тексту: «Дума про трьох братів» Ярослави Горбач / Н. В. Нікоряк // Питання літературознавства. — Чернівці, 2011. — Вип. 84. — С. 203–213.

С. 203: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*



**147. Познякова Н. Ф. М. Достоевський в житті і творчестві А. В. Чичеріна / Надежда Познякова // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. — Л., 2011. — Вип. 18. — С. 23–30.**

*С. 29: У списку використаної літератури зафіксовано біобібліографічний покажчик «Олексій Чичерін» (Львів, 2000), науковим редактором та автором передмови якого є Н. Копистянська.*

**148. Поліщук Н. Трансформація міфологеми Агасфера у європейській літературі XIX–XX століть : монографія / Надія Поліщук. — Львів : ПАІС, 2011. — 224 с.**

*С. 200–201: У списку використаної літератури зафіксовано такі праці Н. Копистянської: «Понятіе «жанр» в его устойчивости и изменчивости» (1987), «Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма» (1994), «Художній час як категорія порівняльної поетики» (1993).*

**149. Сімаковська А. С. Просторово-часова мотивіка оповідань Кіплінга / Анна Станіславівна Сімаковська // Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». — Сімферополь, 2011. — Т. 24 (63), №3. — С. 71–78.**

*С. 72: Згадано ім'я Н. Копистянської серед дослідників поняття «хронотоп».*

*С. 77: У списку використаної літератури наведено статтю Н. Копистянської «Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі» (1997).*

**150. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія / Софія Філоненко. — Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. — 432 с.**

*С. 144, 155: Цитування і покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

## 2012

**151. Бабенко М. В. Жанрова система філософської лірики / М. В. Бабенко // Літературознавчі студії. — К., 2012. — Вип. 35. — С. 16–20. — (Бібліотека Інституту філології).**

*С. 17: Зазначено, що «провідні концепції щодо теоретичної означеності категорії жанру були розроблені» в працях учених, серед яких Н. Копистянська.*

**152. Бойчук А. Р. Текст К. Чуковського «Муха-Цокотуха» у вимірах рецептивної теорії / А. Р. Бойчук // Актуальні проблеми сучасного віршознавства : зб. наук. пр. конференції, присвяч. ювілеєві д. ф. н., проф. Н. В. Костенко. — Чернівці : Чернівець. нац. ун-т, 2012. — С. 251–261.**

*С. 253, 254: Цитування монографії Н. Х. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**153. Випасняк Г. Агіографічні мотиви в сучасній українській прозі : монографія / Галина Випасняк ; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франків. нац. мед. ун-т. — Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2012. — 251 с.**

*С. 61, 226: Цитування монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005), зафіксованої у «Списку літератури».*

**154. Дребушевська Л. В. «Час» і «простір» як історичні категорії у літературознавстві / Л. В. Дребушевська // Актуальні проблеми сучасної науки та наукових досліджень. — Вінниця, 2012. — Вип. 3. — С. 356–359.**

*С. 356, 357, 358, 359: Покликання на праці Н. Копистянської: «Соціально-історичний час художнього твору» (2002), «Художній час як категорія порівняльної поетики» (1993), «Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу» (2003) (у співавторстві з Н. Григораши), зафіксовані у списку літератури.*

**155. Дронова Т. И. Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме идентификации исторического романа) / Т. И. Дронова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. — Саратов, 2012. — Т. 12, вып. 2. — С. 49–57.**

*С. 51, 56: Покликання на дослідження Н. Копистянської «Понятіе «жанр» в его устойчивости и изменчивости» (1987).*

**156. Козлов Р.** Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація : монографія / Роман Козлов ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України ; ДЗ «Луганський нац. ун-т ім. Т. Шевченка». — Кривий Ріг : Видавн. дім, 2012. — 351 с.

С. 17, 348: Зазначено, що «*потужне зібрання бібліографії з питання хронотопних досліджень у радянському та пострадянському літературознавстві*» подає рекомендаційний бібліографічний покажчик «*Проблеми часопросторової поетики*» (Львів, 2006), науковим редактором якого є Н. Копистянська. У розділі «*Бібліографія*» зафіксовано це бібліографічне видання.

**157. Лук'яненко О.** Vita memoriae / Олександра Лук'яненко // Книгозбір Івана Лозинського у фондах ВЛІМ ЛОУНБ : каталог / Львів. обл. універс. наук. б-ка, Відл-ри інозем. мовами ; [упоряд. Олександра Лук'яненко]. — Л., 2012. — С. 6–14. — (Приватні бібліотеки).

С. 6: Цитуються спогади Н. Копистянської про І. Лозинського, поміщені у бібліографічному покажчику науковця (Львів, 1997).

**158. Наукова** робота Львівського національного університету імені Івана Франка у 2011 році : (звіт) / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2012. — 401 с.

С. 322: Про роботу семінару «*Проблеми художнього часу, простору, ритму*».

С. 323, 324: Названо Н. Копистянську серед членів редколегії наукових збірників.

**159. Сімаковська А.** Хронотоп будинку у малій прозі Ред'ярда Кіплінга / Анна Сімаковська // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. — Бердянськ, 2012. — Вип. 26, ч. 3. — С. 150–157.

С. 151: Задано ім'я Н. Копистянської серед дослідників поняття «*хронотоп*».

С. 151: Цитування статті Н. Копистянської «*Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору*» (2000).

С. 152: Цитування статті Н. Копистянської «*Функціональність «чужого пространства» в поезії художественного произведения*» (2002).

**160. Соловей Е.** Професор Чичерін / Елеонора Соловей // Кур'єр Кривбасу. — 2012. — № 276/277. — С. 278–293.

С. 288: Зазначено, що в листах до Е. Соловей О. Чичерін писав про своїх молодих колег, зокрема згадував захист докторської дисертації Н. Копистянської у Ленінграді.

## 2013

**161. Балашова Е. А.** «И к солнцу, играя, свирели упруго взвились»: к изображению любви в современной идиллии / Елена Анатольевна Балашова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2013. — № 2. — С. 34–39.

С. 38, 39: Покликання на статтю Н. Копистянської «*Понятие „жанр“ в его устойчивости и изменчивости*» (1987), зафіксованого у списку використаної літератури.

**162. Дронь К.** Міфологізм у художній прозі Івана Франка : (імагологічний аспект) / Катерина Дронь ; НАН України, Ін-т І. Франка. — К. : Наук. думка, 2013. — 240, [1] с.

С. 86, 195: Цитування і покликання на працю Н. Копистянської «*Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому тексті*» (1997).

С. 147: Покликання на працю Н. Копистянської «*Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору*» (2000).

С. 151–152, 154: Покликання на працю Н. Копистянської «*Питання часо-просторової термінології*» (2003) (співавтор М. Приплюцька).

С. 161, 181: Покликання на монографію Н. Копистянської «*Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*» (Львів, 2005).

**163. Калиняк М. І.** Парадигма свій — чужий у моделюванні тюремного простору (на матеріалі оповідань Івана Франка «*До світла!*» і «*Панталаха*») / М. І. Калиняк // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. — Луганськ, 2013. — № 2. — С. 118–125.

С. 119–120, 124: Цитування монографії Н. Копистянської «*Час і простір у мистецтві слова*» (Львів, 2012), яка наведена у «*Списку використаної літератури*».

**164. Калиняк М.** Тюремний простір як елемент урбаністичного тексту у прозі Івана Франка / Марта Калиняк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна : Франкознавство. — Л., 2013. — Вип. 58. — С. 107–117.

С. 110, 116: Цитування монографії Н. Копистянської «Час і простір у мистецтві слова» (Львів, 2012), зафіксованої у списку використаної літератури.

**165. Коляно М.** Романи Еви Гати як спосіб впливу на ціннісну орієнтацію людини / Марія Коляно // Revitalizace hodnot: umění a literatura : kolektivní monografie / [ed. Josef Dohnal]. — Brno : Tribun Eu, 2013. — S. 185–193.

С. 188, 192: Покликання на книгу Н. Копистянської «Час і простір у мистецтві слова» (Львів, 2012), яка наведена у списку використаної літератури.

**166. Левченко Г.** Міф проти історії : Семіосфера лірики Лесі Українки : монографія / Галина Левченко. — К. : Академвидав, 2013. — 327, [2] с. — (Серія «Монограф»).

С. 315: У розділі «Література» зафіксовано монографію Н. Копистянської «Час і простір у мистецтві слова» (Львів, 2012).

**167. Нонна Копистянська (1924–2013) :** [некролог] // Проблеми слов'язнавства. — Л., 2013. — Вип. 62. — С. 243. — *Без підпису.*

**168. Нонна Хомівна Копистянська :** [некролог] // Слово і час. — 2013. — № 10. — *Без підпису.* — С. 126. — *Фотогр. Н. Копистянської.*

**169. Пастух Х.** Готична поетика у романі «Буреверхи» Емілії Бронте : монографія / Христина Пастух. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. — 218 с.

С. 44–45: Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).

С. 84–85: Покликання на працю Н. Копистянської «Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті)» (1998).

С. 125: Покликання на працю Н. Копистянської «Види и функции ретроспекции в романе XX века» (1996).

**170. Пастушок Г. О.** Генеза та еволюція образу блазня в англійській літературі Середньовіччя та Відродження : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец.: 10.01.04 — література зарубіжних країн / Галина Олексіївна Пастушок ; Чорномор. держ. ун-т ім. П. Могили. — Миколаїв, 2013. — 20 с.

С. 4: Задано Н. Копистянську серед провідних розробників часопросторової теорії.

**171. «Ректорат і Вчена рада Львівського національного університету імені Івана Франка глибоко сумують...» :** [співчуття рідним і близьким з приводу смерті проф. Н. Копистянської] // Високий Замок. — 2013. — 9 квіт. (№ 53). — С. 15.

**172. Сімаковська А. С.** Символіка художнього простору і часу в оповіданні Ред'ярда Кіплінга «A Madonna of the Trenches» / Анна Сімаковська // Літературний процес: територія Гутенберга чи віртуальна реальність? : матеріали Всеукр. наук. конф., (Київ, 5–6 квіт. 2013 р.). — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. — С. 225–229.

С. 226: Задано ім'я Н. Копистянської серед дослідників поняття «художній простір і час в літературі».

С. 228: У списку використаної літератури наведено статті Н. Копистянської: «Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору» (2000), «Художній час як категорія порівняльної поетики» (1993).

**173. Сімаковська А.** Соціально-історичний час і простір в оповіданнях Р. Кіплінга / Анна Сімаковська // Літературний процес: структурно-семіотичні площини : матеріали Всеукр. наук. конф. (Київ, 6–7 квіт. 2012 р.). — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. — С. 188–190.

С. 188: Цитування статті Н. Копистянської «Художній час як категорія порівняльної поетики» (1993).

**174. Сімаковська А. С.** Опозиція «своє — чуже» в хронотопі оповідань Ред'ярда Кіплінга / А. С. Сімаковська // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. — Кам'янець-Подільський, 2013. — Вип. 33. — С. 300–302.

С. 300: *Згадано ім'я Н. Копистянської серед дослідників поняття «опозиція своє / чуже»;*  
С. 300: *Цитування статті Н. Копистянської «Функциональность «чужого пространства» в поэтике художественного произведения» (2002).*

С. 302: *У списку використаних джерел наведено також статтю Н. Копистянської «Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору» (2000).*

**175. Ткаченко А.** Генологія в оптиці структуралізму: парадигматика / синтагматика / Анатолій Ткаченко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Філологічні науки / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. — К., 2013. — С. 83–89.

С. 84–85: *Проаналізовано генологічну концепцію Н. Копистянської, покликаючись на монографію вченої «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**176. Bojtschuk A.** Moderne Rezeption «der Fliege-Zokotuha» von Kornej Tschukowskyj (Text — Animation — Computerspiel) / Aljona Bojtschuk // Europäische Fachhochschule = European Applied Sciences. — 2013. — № 3. — S. 151–153.

С. 151: *Цитування монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

**177. Kšicova D.** Čas a prostor v poetice textu. Poutnické cesty do Svaté země / Danuše Kšicova // Text a kontext / Květuše Lepilová a kol. — Brno, 2013. — S. 102–110.

С. 102–103: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Час і простір у мистецтві слова» (Львів, 2012).*

**178. Pospíšil I.** Čas a prostor v literárním díle / Ivo Pospíšil // Slavica litteraria. — 2013. — Roč. 10, č. 16. — S. 225–227. — Рец. на кн.: Час і простір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська. — Л.: ПАІС, 2012. — 342, [1] с.

*Див. також № 27.*

## 2014

**179. Козлик І.** Методологічні параметри літературознавчих практик Нонни Копистянської / Ігор Козлик // Слово і час. — 2014. — № 4. — С. 76–83.

**180. Левицька О.** Контекстуальність хронотопу. Роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта»: монографія / Оксана Левицька. — Л.: Українська академія друкарства, 2014. — 232 с.

С. 1: *Присвята «Світлій пам'яті професора Нонни Копистянської».*

С. 10: *Згадане ім'я Н. Копистянської у контексті теорії та методології, на якій базується дослідження.*

С. 12: *Зазначено ім'я Н. Копистянської як керівника дисертації «Принцип контекстуальності в організації художнього часопростору роману Джона Фаулза „Жінка французького лейтенанта”».*

С. 14, 16, 21, 22, 26, 41–44, 47–56, 59, 69, 80, 113, 114: *Покликання на монографію «Час і простір у мистецтві слова» (Львів, 2012) та Н. Копистянську як дослідника контексту та художнього часопростору.*

С. 21, 52: *Покликання на статтю Н. Копистянської «Контекст как литературоведческое понятие и категория поэтики романа» (2007).*

С. 26: *Покликання на монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005).*

С. 52: *Покликання на бібліографічний покажчик «Проблеми часопросторової поетики» (Львів, 2006), науковим редактором якого була Н. Копистянська.*

С. 190, 199: *У списку літератури вказані праці Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (Львів, 2005) та «Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства» (2001) та «Час і простір у мистецтві слова» (Львів, 2012).*

**Бібліографічні джерела, в яких зареєстровано  
праці Нонни Копистянської та літературу про неї**

**2004**

**181. Жданова Р. С.** Бібліографічні джерела українського літературознавства, мовознавства та фольклористики, 1990–2002 / Р. С. Жданова ; М-во культури і мистецтв України, Нац. парлам. б-ка України. — К., 2004. — 207 с.

*С. 169: Про праці Н. Копистянської та літературу про неї див. «Іменний покажчик».*

**182. Журнал** іноземної літератури «Всесвіт» у ХХ сторіччі (1925–2000) : бібліогр. покажч. змісту / уклали Олег Микитенко та Галина Гамалій. — К. : Видавн. дім «Всесвіт», 2004. — 711 с.

*С. 493: Про праці Н. Копистянської див. допоміжний покажчик «Автори літературно-критичних, мистецтвознавчих, наукових та публіцистичних творів».*

*С. 562: Літературу про Н. Копистянську див. «Персоналії».*

**183. Нонна Копистянська** : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [уклад. Маргарита Кривенко]. — Л. : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 229, [2] с., іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 15 : Біобібліографія вчених університету). — Зміст : Від укладача / Маргарита Кривенко. — С. 5; *Моє життя в спогадах і роздумах / Нонна Копистянська.* — С. 8; *Слово про людину, жінку, педагога, вченого.* — С. 31; *Друковані праці Нонни Копистянської.* — С. 95; *Наукове керівництво дисертації та опонентська діяльність Н. Копистянської.* — С. 123; *Видавнича діяльність Н. Копистянської.* — С. 127; *Література про Нонну Копистянську.* — С. 129; *Бібліографічні покажчики.* — С. 162; *Участь Н. Копистянської у конгресах, з'їздах, симпозіумах, конференціях.* — С. 167; *Предметний покажчик друкованого доробку Н. Копистянської.* — С. 180; *Покажчик посилань на праці Н. Копистянської.* — С. 186; *Іменний покажчик.* — С. 188; *Список використаних у бібліографії періодичних видань.* — С. 195; *Додаток : покажчик видань з дарчими написами у бібліотеці Н. Копистянської.* — С. 200.

*Рец.: №№ 60, 70, 73.*

**2005**

**184. «Українське слов'язнознавство»** : вип. 1–12 ; «Проблеми слов'язнознавства» : вип. 13–50 : (1970–1999) : тематич. покажч. опубл. матеріалів / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Ін-т славістики ; [уклали : Михайло Кріль і Володимир Чорній ; наук. ред. та передм. Володимира Чорнія ; імен. покажч., комп'ютерна верстка і макетування Марії Пирської]. — Л., 2005. — 137, [2] с.

*С. 131: Про праці Н. Копистянської та літературу про неї див. «Іменний покажчик».*

*Див. також № 5.*

**2006**

**185. Григорій Кочур** : біобібліогр. покажч. : у 2 ч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка ; [уклад.: Галина Домбровська, Зінаїда Домбровська]. — Вид. 2-е, доопрац. і доповн. — Л., 2006. — Ч. 2. — С. 269–754, [2] : іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 21, ч. 2).

*С. 420: Під № 2480 зареєстровано біобібліографічний покажчик «Олексій Чичерін» (Львів, 2000), науковим редактором та автором передмови якого є Н. Копистянська.*

**2007**

**186. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України** : покажч. видань б-ки та л-ри про її діяльність (2001–2005) / НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника ; [уклад. В. М. Мартинович]. — Л., 2007. — 298, [1] с.

*С. 133: Під № 140 зареєстровано біобібліографічний покажчик «Нонна Копистянська» (Львів, 2004) та рецензію на нього: Селезінка І. Цінна для літературознавця бібліографічна персоналія // Вісник Книжкової палати. — 2005. — № 6. — С. 14*

*С. 180: Під № 463 зареєстровано публікацію: Кривенко М. Нонна Копистянська у колі вчителів, учнів, колег і друзів : до 80-річчя від дня народж. // Проблеми слов'язнознавства. — Л., 2004. — Вип. 54. — С. 249–254.*

2008

**187. Іларіон Свенціцький** : біобібліогр. покажч. / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка ; [уклад. Людмила Панів]. — Вид. 2-е, доповн., розширене. — Л., 2008. — 677 с., іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 27 : Біобібліографія вчених університету).

*С. 650: Про праці Н. Копистянської та літературу про неї див. «Іменний покажчик».*

**188. Федір Максименко** : біобібліогр. покажч. // Збірник пам'яті українського бібліографа Федора Максименка / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка ; [упоряд.: Галина Домбровська, Людмила Панів]. — Л., 2008. — С. 179–359.

*С. 321: Під № 605 зареєстровано біобібліографічний покажчик «Олексій Чичерін» (Львів, 2000), науковим редактором та автором передмови якого є Н. Копистянська.*

2010

**189. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника** : покажч. видань б-ки та л-ри про її діяльність (2006–2009) / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника ; [уклад.: Л. О. Ільницька, М. З. Литвин, І. В. Морозова, В. М. Мартинович]. — Л., 2010. — 276, [1] с.

*С. 198: Під № 815 зареєстровано рецензію С. Маценки (Вісник Львівського університету. Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. — Львів, 2006. — Вип. 1) на біобібліографічний покажчик «Нонна Копистянська» (Львів, 2004).*

*С. 200: Під № 826 зареєстровано рецензію М. Свенціцької (Вісник Книжкової палати. — 2006. — № 4) на біобібліографічний покажчик «Нонна Копистянська» (Львів, 2004).*

**190. Науковці України ХХ–ХХІ століть** : метабібліографія / Ін-т енциклопед. дослідж. НАНУ ; [уклад.: М. Г. Железняк, Л. М. Гутник, Т. А. Галькевич]. — К., 2010. — 475 с.

*С. 153: Зареєстровано біобібліографічний покажчик «Нонна Копистянська» (Львів, 2004).*

*С. 265: Зареєстровано біобібліографічний покажчик «Іларіон Свенціцький» (Львів, 2008), у якому вміщено спогади, зокрема Н. Копистянської.*

*С. 328: Зареєстровано біобібліографічний покажчик «Олексій Чичерін» (Львів, 2000), науковий редактор та автор передмови якого Н. Копистянська.*

2011

**191. Євген Казимирович Нахлік** : біобібліогр. покажч. : до 55-річчя від дня народж. і 30-річчя наук. діяльності / НАН України, Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; [відп. за вип. Алла Іванівна Швець]. — Л., 2011. — 354, [1] с., іл. — (Бібліографічна серія ; вип. 5).

*С. 338: Про праці Н. Копистянської див. «Покажчик осіб».*

**192. Роксолана Зорівчак** : біобібліогр. покажч. (2004–2011) / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка ; [уклад.: Галина Домбровська, Олександра Пилипчук, Уляна Романюк]. — Л., 2011. — 365, [2] с., іл. — (Українська біобібліографія. Нова серія ; чис. 30 : Біобібліографія вчених університету).

*С. 284: Під № 1127 зареєстровано біобібліогр. покажчик «Нонна Копистянська» (Львів, 2004).*

**193. Посібники** наукової бібліографії, видані в Україні (1991–2005) : наук.-допоміж. бібліогр. покажч. Ч. 2 / М-во культури України, Держ. заклад «Національна парламентська бібліотека України» ; [уклад.: Т. М. Заморіна, Н. І. Тертичка]. — К., 2011. — 183 с.

*С. 45–46: Під №№ 1568, 1569 зареєстровано біобібліографічні покажчики «Нонна Копистянська» (Львів, 1999), (Львів, 2004).*

2012

*Див. також № 24.*

2013

**194. Володимир Фединишинець** : біобібліогр. покажч. : до 70-річчя від дня народж. / М-во освіти і науки, Держ. вищий навч. закл. «Ужгородський національний університет», Наук. б-ка Ужгород. нац. ун-ту ; [уклад.: Лариса Олександрівна Мельник, Наталія Степанівна Лехман, Оксана Василівна Бряник]. — Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2013. — 239 с. : іл.

*С. 116 : Під № 343 зареєстровано рецензію автора на книжку І. Ольбрахта «Сумні очі Ганни Караджичевої» (Ужгород, 1973) з післямовою Н. Копистянської.*

### УЧАСТЬ НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ У КОНГРЕСАХ, З'ЇЗДАХ, КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. V Міжнародні Чичерінські читання «Проблеми розвитку художньої прози», 20–22 жовтня 2004 року.  
*Доповідь «Час „відставання” від творчого розвитку жанру роману: сприйняття і визнання цього розвитку».*
2. Звітна наукова конференція ЛНУ ім. Івана Франка, лютий 2005 р., Львів.  
*Доповідь «Інтелектуальний монтаж у трилогії К. Чапека «Гордубал», «Звичайне життя», «Метеор».*
3. III Всесвітній конгрес світової літературознавчої богемістики «Цінності та межі. Світ у чеській літературі, чеська література в світі («Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě»)), 28.06–03.07.2005, Інститут чеської літератури, Прага, Чеська Республіка.  
*Доповідь «Formy a funkce retrospektivních narativních vsuvek v Babičce Boženy Němcové».*
4. Семінар «Стабільність та мінливість жанру» («Stabilita a labilita žánrů»), 29.09.2005–30.05.2005, Опава, Чеська Республіка.  
*Доповідь «Не роман. Роман! «Отставание» от развития жанра романа читательской и литературоведческой рецепции».*
5. Перший Всесвітній конгрес бахтіністів «XXI століття і спадщина М. М. Бахтіна» («XXI век и наследие М. М. Бахтина»), 20–23 вересня 2005 року, м. Орел, Російська Федерація.  
*Доповідь «Термины М. М. Бахтина как стимуляторы научной деятельности в хромотопной проблематике».*
6. XV Міжнародний славістичний колоквиум, 16–18 травня 2006 р., Львів.  
*Доповідь «Лекційний курс проф. І. Свенцицького „Вступ до слов'янознавства”».*
7. VII Міжнародна конференція «Питання поетики» («Problémy poetiky»), 20–21 жовтня 2006 р., Університет ім. Масарика, Брно, Чехія.  
*Доповідь «Контекст как литературоведческое понятие и категория поэтики романа».*
8. Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Література в системі міждисциплінарних зв'язків», 16–17 травня 2007 р., Львів.  
*Доповідь «Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна».*
9. Міжнародний український науковий конгрес дослідників зарубіжної літератури та культури «Світова література на перехресті культур і цивілізацій», 22–25 лютого 2008 р., Таврійський національний університет ім. В. Вернадського, Севастополь.  
*Доповідь «Природа як особлива поліфункціональна і поліестетична сторінка художнього простору».*
10. Звітна наукова конференція ЛНУ ім. Івана Франка, 2–3 лютого 2009 р., Львів.  
*Доповідь «Ретроспекція художнього твору: форми і функції».*
11. IX Міжнародний Форум русистів України «Русский язык в семье славянских и мировых языков в эпоху глобализации», 13–15 березня 2009 р., Ялта.  
*Доповідь «Русистика как фактор общей культуры. И. С. Свенцицкий, А. В. Чичерин».*
12. VI Міжнародні Чичерінські читання «Світова класика в літературно-критичному дискурсі XXI століття», 21–22 жовтня 2009 р., Львів.  
*Доповідь «Чичерінське слово живе і відкрите для читача та дослідника».*
13. Звітна наукова конференція ЛНУ ім. Івана Франка, 2–3 лютого 2010 р., Львів.  
*Доповідь «Авторський хронотоп в історико-літературознавчому розвитку».*
14. Звітна наукова конференція ЛНУ ім. Івана Франка, 7–8 лютого 2011 р., Львів.  
*Доповідь «Думки про наукове материнство і поняття наукової школи».*
15. Засідання Міжнародного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» (з нагоди 15-річчя діяльності), 9 лютого 2012 р., Львів.  
*Доповідь «Піддумки діяльності об'єднання-семінару» (співдоповідач О. Левицька).*

## Покажчик покликань на праці Нонни Копистянської

Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві : нотатки // Радянське літературознавство. — 1988. — № 6. — С. 11–19 **86, 98, 101, 125, 129, 137**

Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі // Молода нація : альманах. — К., 1997. — Вип. 5. — С. 172–178. **88, 89, 96, 98, 119, 130, 131, 137, 149, 162**

Аспекты изучения жанров и жанровых систем // Litteraria humanitas. — Brno, 1993. — Genologické studie 2 : K počtě prof. F. Wollmana. — S. 73–78 **48**

Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору // Літературознавство та культурологія. — Чернівці, 2000. — Вип. 1. — С. 3–10. **137, 159, 162, 172, 174**

Виды и функции ретроспекции в романе XX века // Litteraria humanitas. — Brno, 1996. — [Sv.] 4 : Roman Jakobson. — S. 441–450 **62, 169**

Жанр, жанрова система в просторі літературознавства : монографія. — Л. : ПАІС, 2005. — 367 с. **66, 75, 79, 82, 87, 91, 92, 102–106, 111, 112, 114, 116–118, 120, 124, 125, 128, 132–134, 137, 140, 141, 144, 146, 150, 152, 153, 162, 169, 175, 176, 180**

Жанровые модификации в чешской литературе. (Период становления социалистического реализма) : монографія. — Л. : Вища шк., 1978. — 256, [2] с. **97, 144, 145**

Зв'язок жанрових модифікацій із зміною напрямів у слов'янських літературах. (Загально-теоретичні питання. Російський роман) / Чичерін О. В., Копистянська Н. Х., Рубанова Г. Л. // Слов'янські літератури : доповіді : IX Міжнар. з'їзд славістів. — К., 1983. — С. 139–152 **81**

Згадуючи колегу [І. Лозинський] добрим словом // Іван Лозинський (1927–1992) : бібліогр. покажч. — Л., 1997. — С. 9–11 **50, 56, 157**

К вопросу о системности в изучении жанра // Zagadnienia rodzajów literackich. — Łódź, 1993. — Т. 36, z. 1/2. — S. 97–111 **48**

Контекст как литературоведческое понятие и категория поэтики романа // Litteraria humanitas. — Brno, 2006. — [Sv.] 14 : Problemy poetiky. — S. 245–253 **95, 109, 180**

Надтекстовий соціально-історичний хронотоп // Античність — Сучасність (питання філології). — Донецьк, 2001. — Вип. 1. — С. 20–27 **71, 87**

Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу / Н. Копистянська, Н. Григораш // Слов'янські літератури : доповіді : XIII Міжнар. конгрес славістів, Любляна, 15–21 серп. 2003 р. — К., 2003. — С. 5–35 **154**

Питання часо-просторової термінології / Н. Копистянська, М. Приплюцька // Іноземна філологія. — Л., 2003. — Вип. 114. — С. 264–280. **162**

Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст, 1986 : лит.–теорет. исследования. — М., 1987. — С. 178–204. **58, 66, 77, 111, 148, 155, 161**

Професор І. С. Свенціцький (1876–1956) // Іноземна філологія. — Л., 1976. — Вип. 44. — С. 102–105 **50**

Різниця в хронотопі фольклорної і літературної казки (на матеріалі романтизму) // Збірник на пошану професора Марка Гольберга: до 50-річчя наук. діяльності та 80-річчя від дня народж. — Дрогобич, 2002. — С. 72–77 **115, 130**

Соціально-історичний час художнього твору // Біблія і культура. — Чернівці, 2002. — Вип. 4. — С. 19–28 **154**

Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства // Біблія і культура. — Чернівці, 2001. — Вип. 3. — С. 48–54 **61, 62, 87, 95, 109, 137, 180**

Функциональность «чужого пространства» в поэтике художественного произведения // Stylistyka. — Opole, 2002. — Т. 11. — S. 89–100 **130, 159, 174**

Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма // Zagadnienia rodzajów literackich. — Łódź, 1994. — Т. 37, z. 1/2. — S. 119–135 **142, 148**

Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) // Слов'янські літератури : доповіді : XII Міжнар. з'їзд славістів, Краків, 27 серп. — 2 верес. 1998 р. — К., 1998. — С. 57–74 **123, 169**

Художній час як категорія порівняльної поезики // Слов'янські літератури : доповіді : XI Міжнар. з'їзд славістів, Братислава, 30 серп. — 8 верес. 1993 р. — К., 1993. — С. 184–200

**129, 131, 137, 148, 154, 172, 173**

Час і простір у мистецтві слова : монографія. — Л. : ПАІС, 2012. — 342, [1] с. **163–166, 177, 180**



**Іменний покажчик**

- Абдуллаєва Н. 21, 139  
Акулєнко В. 28–31, 33–37, 39  
Андїєвська Е. 86
- Бабєнко М.** 151  
Балашова Е. 161  
Бальзак О. де 24  
Бандровська О. 42  
Барабаш М. (Челецька М.) 61, 62, 76, 87–89  
Бахтїн М. 24  
Бєрбєнець Л. 118  
Бєхєр Й. 5  
Бїбїк В. 119  
Бїгун О. 90, 134  
Бїлінський М. 28, 30, 34–36, 38, 40,  
42, 44, 46, 54  
Бобирєва М. 29, 31  
Бодлер Ш. 134  
Бойчук А. (Bojtschuk A.) 152, 176  
Борхєс Х. Л. 89  
Бронте Е. 26, 169  
Бронте Ш. 98  
Брянник О. 194  
Будний В. 82, 91
- Васильєв Е.** 103  
Васьків М. 104  
Випасняк Г. 153  
Випасняк Н. (див. *Мочєрнюк Н.*)  
Вишняк М. 79  
Вїльде Ірина 120  
Волькер І. 5
- Гаврилюк А.** 135  
Галєнко І. 47  
Галькєвич Т. 121, 190  
Гамалїй Г. 182  
Гаркуша О. 194  
Гата Е. 165  
Гаусманн І. 5  
Гашєк Я. 5  
Гїрняк М. 92  
Гольбєрг М. 81  
Горбач Я. 146  
Григораш Н. 154  
Гутєнбєрг Й. 172  
Гутник Л. 121, 190
- Д'Арк Ж.** 24  
Дєнісєнко С. 33, 37, 41, 43, 45  
Дєнісїюк І. 57, 58, 64, 93  
Домбровська Г. 185, 188, 192  
Домбровська З. 185  
Достоевський Ф. 147  
Драйзер Т. 120
- Дрєбушєвська Л. 154  
Дронова Т. 155  
Дронь К. 162  
Дудар О. 120  
Дунаєвська Л. 115
- Жданова Р.** 181  
Жєлєзняк М. 121, 190
- Загребєльний П.** 132  
Заморїна Т. 193  
Зєгерс Анна 9, 11, 24  
Зорївчак Р. 39, 41, 43, 45, 192  
Зошук Н. 105
- Ібсєн Г.** 15, 24  
Іванїчук Р. 122  
Іконнїкова М. 106  
Ільнїцька Л. 189  
Ільнїцький М. 82, 91
- Калїняк М.** 163, 164  
Канєттї Е. 71  
Каплюк К. 122, 137  
Карпенко О. 65  
Кафка Ф. 24  
Кїплїнг Р. 149, 159, 172–174  
Клїм'юк Ю. 66, 108  
Кобїлянська О. 98  
Ковалїв Ю. 80  
Кодак М. 93  
Козлік І. 138, 179  
Козлов Р. 156  
Коллар Я. 5, 112  
Коляно М. (*Прилпоцька М.*) 162, 165  
Коркїшко В. 123  
Корнїйчук В. 48, 66, 108  
Костєнко Н. 152  
Костєцька О. 49  
Коць-Григорчук Л. 68, 94  
Кочур Г. 185  
Кривєнко М. 7, 21, 32, 50, 51, 60, 67–70, 73, 139,  
183, 186
- Крїль М. 184  
Кудрявєцева І. 140  
Кузнєцова Р. 3  
Кузько К. 22  
Кушнїр Г. 153  
Кушнїр І. 141
- Левицька О.** 27, 95, 109, 110, 180  
Лєвчєнко Г. 166  
Лєвчук Т. 124  
Лєпкий Б. 49  
Лєхман Н. 194  
Лїтвїн М. 189

- Ліхачов Д. 24  
Лобур Н. 52, 53  
Лозинський І. 50, 56, 83, 157  
Лук'яненко О. 83, 157  
Луцак С. 125  
Лучук І. 54
- Максименко Ф.** 188  
Максимчук Б. 54  
Маланій Н. 96  
Мартинович В. 186, 189  
Матійчак А. 111  
Маценка С. 70, 189  
Мельник Л. 194  
Мельников О. 126  
Мердок А. 105, 111  
Микитенко О. 182  
Морозова І. 189  
Мочернюк Н. (Випасняк Н.) 25, 71,  
72, 97, 112, 142
- Назаренко Н.** 98  
Нахлік С. 191  
Нікоряк Н. 128, 144–146  
Новаліс 142  
Новик О. 114, 129
- Олійник О.** 85, 115, 130, 131  
Ольбрахт І. 16, 194
- Панів Л.** 13, 94, 100, 187, 188  
Паславська А. 38, 40, 42, 44, 46  
Пастух Х. 26, 169  
Пастушок Г. 170  
Петров-Домонтович В. 92  
Пилипчук О. 192  
Підмогильний В. 119  
Платонов А. 24  
Познякова Н. 147  
Поліщук Н. 148  
Помірко Р. 29, 31, 33, 37, 39, 41, 45  
Приплоцька М. (див. *Коляно М.*)
- Рамюз Ш.-Ф.** 141  
Романюк У. 192  
Рубанова Г. 81
- Самчук У.** 74  
Свенціцька М. 67–69, 73, 189  
Свенціцький І. 2, 13, 18, 47, 50,  
52, 67, 68, 94,  
100, 187, 190  
Селезінка І. 60, 186  
Ситник Н. 116  
Сімаковська А. 149, 159, 172–174  
Скварчинська С. 24  
Смерек О. 86
- Соловей Е. 160  
Стасик М. 74, 101  
Стороженко О. 114  
Сушкевич Т. 132
- Татаренко А.** 53, 133  
Терещенко Л. 139  
Тертичка Н. 193  
Ткаченко А. 175  
Ткаченко О. 75  
Ткачук М. 14  
Толкін Дж. Р. 116
- Українка Леся** 79, 124, 166
- Фаулз Дж.** 27, 95, 109, 180  
Фединишинець В. 194  
Філоненко С. 150  
Флобер Г. 5, 24, 141  
Франко І. 48, 62, 66, 76, 87–89, 108,  
156, 162–164  
Фрїш М. 112
- Чапек К.** 5  
Челецька М. (див. *Барабаш М.*)  
Червінська О. 117  
Чех С. 5  
Чичерін О. 18, 19, 23, 24, 81, 126,  
138, 147, 160, 185, 188, 190  
Чорній В. 53, 184  
Чотарі В. 102  
Чугунов Д. 77  
Чуковський К. (Tschukowskyj K.) 152, 176
- Швєць А.** 191  
Шевченко Т. 129  
Шевчук В. 89  
Широкова А. 3
- Яджин М.** 56
- Bojtschuk A.** (див. *Бойчук А.*)
- Dohnal J.** 8, 165
- Kšicová D.** 8, 177
- Lepilová K.** 177
- Muránska N.** 63
- Němcová B.** 10
- Pavera L.** 6, 63  
Pospíšil I. 8, 78, 178
- Tschukowskyj K.** (див. *Чуковський К.*)

**Показчик використаних періодичних та продовжуваних видань**

Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : міжвузівський збірник наукових статей. Засновники: Бердянський державний педагогічний університет МОН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Рік заснування 1999. *Бердянськ, Запорізька обл. (2010, 2012); Донецьк (2009)* **114, 123, 159**

Актуальні проблеми сучасної науки та наукових досліджень : збірник наукових праць. Видає Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського. *Вінниця* **154**

Бібліотечний вісник : науково-теоретичний та практичний журнал. Заснований у 1993 р. Засновники : Національна академія наук України, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. *Київ* **83**

Біблія і культура : науково-теоретичний журнал. Видає Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. *Чернівці* **20**

Вестник Воронежского государственного университета. Серія: Филология. Журналистика : научный журнал. *Воронеж, РФ* **77**

Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А : Гуманитарные науки. Литературоведение : журнал. *Полоцк. Республика Беларусь* **140**

Високий Замок : щоденна газета. Виходить з 7 вересня 1991 р. У 1946–1991 рр. — «Львовская правда» — орган Львівського обкому компартії України та облради народних депутатів. *Львів* **171**

Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка : науковий журнал. Заснований у серпні 1998 р. *Житомир* **61**

Вісник Книжкової палати : науково-практичний журнал. Заснований у серпні 1996 р. *Київ* **60, 67, 73**

Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки : збірник наукових праць. Засновано в лютому 1997 р. *Луганськ* **163**

Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови : збірник наукових праць. Видає Львівський національний університет ім. І. Франка. Виходить з 1961 р. *Львів* **23, 29, 31, 33, 37, 39, 41, 43, 45, 134, 138, 141, 147**

Вісник Львівського університету. Серія книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. Видає Львівський національний університет ім. І. Франка, Наукова бібліотека. Виходить з 2006 р. *Львів* **70**

Вісник Львівського університету. Серія філологічна : виходить з 1968 р. Видає філологічний факультет Львівського національного університету ім. І. Франка. *Львів* **17, 130**

Вісник Львівського університету. Серія філологічна : Франкознавство. Видає філологічний факультет Львівського національного університету ім. І. Франка з 1968 р. Окремі випуски виходять під назвою «Франкознавство». *Львів* **164**

Волинь-Житомирщина : історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Засновники: Інститут української мови НАН України, Північноукраїнський діалектичний центр Житомирського державного університету ім. І. Франка, Житомирський історико-філологічний інститут регіональних досліджень. *Житомир* **129**

Всесвіт : журнал іноземної літератури. Виходить з січня 1925 р. *Київ* **182**

Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». Журнал засновано в 1918 р. *Сімферополь* **149**

Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки : науково-виробничий журнал. Засновник і видавець: Класичний приватний університет. *Запоріжжя* **101**

Дзвін : щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної Спілки письменників України. Рік заснування — 1940. До січня 1990 р. — «Жовтень». *Львів* **69**

Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника : збірник наукових праць. Виходить з 1992 р. *Львів* **68**

Записки Наукового товариства імені Шевченка : видання Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. *Львів* **15, 108, 112**

Збірник наукових праць. Серія «Проблеми світової літератури». Видання кафедри світової літератури Львівського національного університету ім. І. Франка. *Львів* **16**

Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика : научное периодическое издание. Владельцем и издателем журнала является Национальный исследовательский Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского. *Саратов, РФ* **155**

Информационный вестник Форума русистов Украины. *Симферополь* **18**

Іноземна філологія : український науковий збірник. Виходить з 1964 р. у Львівському національному університеті ім. І. Франка. *Львів* **28, 30, 34–36, 38, 40, 42, 44, 46, 54, 81, 89**

Каменяр : інформаційно-аналітичний часопис Львівського національного університету ім. І. Франка. До 1991 р. — «За радянську науку». *Львів* **110, 136**

Критика : Рецензії. Есеї. Огляди. Газета виходить з 1997 р. *Київ* **65**

Культура народов Причерноморья : научный журнал. Зарегистрирован 25 апреля 1997 г. Учредители: Крымский научный центр Национальной академии наук Украины и Министерства науки и образования Украины, Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского и Межвузовский центр «Крым». *Симферополь* **106**

Кур'єр Кривбасу : література, культурологія, політика, народознавство : щомісячник. Журнал засновано у березні 1994 р. *Кривий Ріг, Дніпропетровська обл.* **160**

Лєся Українка і сучасність : збірник наукових праць. Видається за сприяння Науково-дослідного інституту Лєсі Українки Волинського національного університету ім. Лєсі Українки у співпраці з Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. *Луцьк* **79, 124**

Література. Фольклор. Проблеми поетики : збірник наукових праць. Видає Київський національний університет ім. Т. Шевченка. *Київ* **115**

Літературознавчі обрії : праці молодих учених : збірник праць молодих літературознавців. Виходить з 2000 р. Засновник: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. *Київ* **62, 118, 119**

Літературознавчі студії : збірник наукових праць. Засновник та видавець : Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Інститут філології. Видавничий дім Дмитра Бураго. *Київ* **109, 151**

Міфологія і фольклор : загальноукраїнський науково-освітній журнал. Видається з 2008 р. *Львів.* **131**

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Збірник видається з 1997 р. *Тернопіль* **11, 14, 96, 98, 102**

Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки : збірник наукових праць. Рік заснування — 1993. До 1999 р. — Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного педагогічного інституту. Серія філологічна. *Кам'янець-Подільський* **174**

Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія «Філологія. Літературознавство» : науково-методичний журнал. Видається з грудня 2001 р. *Миколаїв* **132**

Питання літературознавства : науковий збірник. Видається з 1966 р. Засновник Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. *Чернівці* **9, 19, 71, 95, 105, 111, 116, 117, 128,**

**142, 146**

## **Розділ 6. Оставлю Вам свої діла. Нонна Копистянська: бібліографічний покажчик**

---

Поліграфіст : газета колективу Української академії друкарства. Видається з жовтня 1950 р. *Львів* **107**

Поступ : львівська щоденна газета. Виходить з 22 жовтня 1997 р. *Львів* **54**

Проблеми славістики : науковий часопис. Заснований у квітні 1999 р. Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Волинського державного університету ім. Лесі Українки та президією Волинського Академічного Дому. *Луцьк* **1**

Проблеми слов'янознавства : науковий збірник. Виходить з 1970 р. До 1975 р. — «Українське слов'янознавство». Видає Львівський національний університет ім. І. Франка. *Львів* **51, 53, 167, 184**

Світова література на перехресті культур і цивілізацій : збірник наукових праць. Видає Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського за рішенням Науково-методичної ради Кримського центру гуманітарних досліджень. *Сімферополь* **12**

Слово і час : науково-теоретичний журнал. Заснований у січні 1957 р. Засновники: Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, Національна Спілка письменників України. До 1990 р. — журнал «Радянське літературознавство». *Київ* **64, 93, 168, 179**

Слов'янське літературознавство і фольклористика : республіканський міжвідомчий збірник. *Київ* **16**

Старосамбірщина : альманах. *Старий Самбір ; Львів* **56**

Studia methodologica : науковий збірник Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Альманах видається з 1993 р. *Тернопіль* **97, 120**

Филологические науки. Вопросы теории и практики : периодический рецензируемый научный журнал. Выпускается издательством «Грамота» с мая 2008 г. *Тамбов, РФ* **161**

Europäische Fachhochschule = European Applied Sciences : wissenschaftliche Zeitschrift. European Applied Sciences is an international, German/ English/Russian language, peer-reviewed journal and is published monthly. *Stuttgart, Germany* **176**

Litteraria humanitas : sborník prací filosofické fakulty Brněnské univerzity. Vydavatel : Masarykova univerzita. *Brno, ČR* **8**

Slavica litteraria : tištěný recenzovaný vědecký časopis, který vznikl v roce 2008 a navázal na předchozí tradici příslušné oborové řady Sborníku prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Vydavatel : Masarykova univerzita. *Brno, ČR* **178**

Slovak Review : časopis pre výskum svetovej literatúry. Domovský ústav: Ústav svetovej literatúry SAV. Bratislava, *Slovakia* **78**

TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych Oddziału Lubelskiego PAN. Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie. *Lublin, RP* **100**

Trans : Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften **4**

Мар'яна Барабаш

## БІБЛІОТЕЧНИЙ ФОНД ПРОФЕСОРА НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ В ІНСТИТУТІ ІВАНА ФРАНКА

Згідно з останньою волею професора Нонни Хомівни Копистянської книжки з її домашньої бібліотеки у червні 2013 року її чоловік Роман Степанович Копистянський передав на зберігання в Інститут Івана Франка НАН України, де сформовано пам'ятний надзвичайно багатий книжковий фонд ученої, який нараховує понад півтори тисячі найменувань.

Бібліотечний фонд професора Нонни Копистянської відображає повною мірою всі прижиттєві інтереси вченої і має на меті сприяти популяризації наукового доробку заслуженого професора в літературознавчих колах майбутніх поколінь.

Метою цього пам'ятного фонду є зберегти унікальні видання зі славистики (передусім із богемістики), теорії літератури та світової літератури для наочного представлення домашньої бібліотеки цієї видатної ученої в такому порядку, якого дотримувалася у своїй щоденній науковій праці Нонна Хомівна.

У фонді маємо не тільки унікальні монографічні видання, посібники з теорії літератури українською та російською мовами, видання зі славистики (передусім чеською та польською мовами), художню літературу, а й зібрані протягом життя ученої колекції періодичних журналів, серед яких і безпосередньо отримані з-за кордону («Всесвіт», «Вопросы литературы», «Жовтень», «Іноземна філологія», «Питання літературознавства», «Проблеми слов'янознавства», «Радянське літературознавство» і «Слово і час» (з 1990-го року), «Советское славяноведение», «Česká literatura», «Literární měsíčník», «Slovenská literatúra», «Stylistyka», «Zagadnienia rodzajów literackich»), різноманітні брошури та зшитки. Окремим блоком розташовано праці самої ученої, наукові збірники, в яких вона публікувалася за життя. Серед художньої літератури є унікальні першовидання мовою оригіналу.

Особливістю домашньої бібліотеки Н. Копистянської є те, що вчена постійно стежила за працями своїх колег та улюблених теоретиків, за можливістю збираючи всі їхні авторські видання, багато книг подарували самі науковці (Анатолій Нямцу, Ольга Червінська, Віктор Петрушенко, Діонізій Дюришин та інші).

Іншою особливістю її бібліотеки є надзвичайна увага до дарчих написів, які вчена особливо цінувала, а видання з ними дуже дбайливо зберігала (частина дарчих написів було, за ініціативи Маргарити Кривенко, ретельно описано й представлено у прижиттєвому бібліографічному покажчику дослідниці та статті М. Кривенко<sup>1</sup>).

Ознайомитися з переліком книг, журналів, брошур та зшитків, які наявні у фонді професора Нонни Копистянської, можна на веб-сайті Інституту Івана Франка<sup>2</sup>, а наочно попрацювати із самими виданнями запрошуємо до читального залу Інституту Івана Франка<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Див. нижче статтю М. Кривенко «Дарчі написи на книжках у приватній бібліотеці Нонни Копистянської».

<sup>2</sup> Бібліотечний фонд професора Нонни Копистянської [Електронний ресурс] // Інститут Івана Франка НАН України : [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://ifnan.gov.ua/thanksgiving/1/467>.

<sup>3</sup> Адреса Інституту Івана Франка НАН України: м. Львів, вул. Драгоманова, 18.

Маргарита Кривенко

## ДАРЧІ НАПИСИ НА КНИЖКАХ У ПРИВАТНІЙ БІБЛІОТЕЦІ НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ

*Передрук статті:* Нонна Копистянська у колі вчителів та учнів, колег і друзів (до 80-річчя від дня народження) / Маргарита Кривенко // Проблеми слов'янознавства : збірник наукових праць. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — Вип. 54. — С. 249–254.

Упродовж роботи над другим виданням персонального бібліографічного покажчика доктора філологічних наук, професора кафедри світової літератури, заслуженого професора Львівського національного університету імені Івана Франка Нонни Копистянської, я мала приємну нагоду ближче познайомитися з масивом друкованих документів, що формують приватну колекцію вченої. Численними серед них є видання з дарчими написами, які допомагають окреслити коло близьких друзів, добрих знайомих, видатних науковців, авторитетних колег і вдячних учнів. Огляд й аналіз цих зразків малого жанру, їхня форма і зміст розкривають багато цікавих деталей з життя і творчості як авторів, так і адресата, засвідчують їхні взаємостосунки. Вони також, на думку одного із рецензентів цього видання доктора філологічних наук Любомира Сеника, «ілюструють надзвичайно широкі культурно-наукові зв'язки вченої з письменниками, науковцями, відомими діячами науки і культури»<sup>1</sup>.

Результатом опрацювання цих матеріалів як важливого штриха до біо-бібліографічного портрета професора Н. Копистянської став «Покажчик видань з дарчими написами в бібліотеці вченої», поміщений додатком у 2-му доповненому і переробленому виданні біобібліографічного довідника Н. Копистянської, який видала Наукова бібліотека ЛНУ ім. І. Франка до 80-літнього ювілею професора числом 15 у серії «Українська біобібліографія». «Покажчик» містить майже 190 видань з автографами людей, по-різному пов'язаних з Нонною Хомівною, і, звичайно, не охоплює всіх наявних у бібліотеці вченої книжок та публікацій з дарчими написами. Тому їх неможливо проаналізувати в межах одного повідомлення. З огляду на це ми вважали за доцільне відійти від використаної у покажчику систематизації за сферами діяльності тих, хто підписував і дарував ці видання — науковці, письменники, перекладачі, друзі, і зупинитися на розгляді окремої, однієї з важливих тематичних ліній у науковій діяльності автора персоналії — ольбрахтознавчій як такій, що допоможе реконструювати входження вченої у велику науку, розкрити характер її наукових пошуків, спілкувань, співпраці.

Одразу зазначу, що через брак матеріалів у 50-х роках ольбрахтознавча лінія особливо інтенсивно почала розвиватися після успішного захисту Н. Копистянської 1955 року кандидатської дисертації «Закарпатська Україна в твор-

<sup>1</sup> Нонна Копистянська : біобібліограф. покажч. / уклад. М. Кривенко. — Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 229 с.

чості Івана Ольбрахта». Вона реалізувалась у двох напрямках: перший з них пов'язаний з міжвоєнною чеською прозою та місцем в ній Ольбрахта (1882–1952), він також охоплював творчість багатьох письменників та науковців; другий — це тема Закарпаття того періоду, тобто складний для регіону комплекс економічних, суспільно-політичних, культурних, етнографічних проблем, і представлення їх у чеській літературі. Коло цих питань, яке на той час становило основу наукових зацікавлень вченої, окрім пошуку джерельних даних та опрацювання архівних матеріалів, давало можливість виходити на широкі зв'язки та знайомства з людьми, що пов'язані з Ольбрахтом дружніми відносинами чи подібністю тематики і проблематики. На шляху прагматичного пошуку матеріалів молода дослідниця спілкувалася з письменниками, науковцями, ученими, які радо ділилися з нею своїми розвідками спогадами, листами, книгами. Завдяки такій допомозі, вона отримала безпосередній доступ до багатьох цінних матеріалів, передусім, можливість уявити собі всі ці обставини живо та багатогранно, оскільки кожен подавав їх по-своєму.

У цьому контексті хронологічно першим є дарчий напис на книзі Ольбрахта «Микола Шугай, розбійник» у перекладі Степана Масляка (1895–1960), яка вийшла 1952 року і яку подарував автор перекладу тоді ще Нонні Савчук. Дослідниця горда тим, що отримала її однією з перших. Цей переклад, як і переклад роману Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка» вважається шедевром і нині. С. Масляк тривалий час перебував у Чехословаччині, був добре обізнаний з мистецьким середовищем та культурним життям міжвоєнного періоду, особисто знав Івана Ольбрахта, досконало володів чеською й українською мовами. Він зберіг і відтворив тонкощі, характерні для Ольбрахтового письма. Переклад С. Масляка, як і важливі відомості, якими він володів на той час єдиний у Львові відіграли вирішальну роль у подальших наукових пошуках Н. Копистянської. Дослідниця і перекладач надіслали Ольбрахту листа із запитаннями та переклад роману. Під час першого приїзду до Чехії 1960 року. Нонна Хомівна побачила свого листа на робочому столі кабінету вілли в Крчі, де протягом восьми років все залишалось таким, як за життя письменника. З уст пані Ольбрахтової довідалася, що її лист виявився останнім, який він отримав, прочитав, та, на жаль, вже не встиг дати відповіді. Дружина І. Ольбрахта Ярослава і донька Іванка підписали та подарували їй декілька його книжок від імені Івана Ольбрахта.

На шляху пізнання творчості нього письменника та вивчення культурно-літературних зв'язків українського і чеського народів доля дарувала Н. Копистянській зустріч із ще одним талановитим перекладачем творів чеських письменників, у тому числі Ольбрахта — Семеном Паньком. Результатом їхньої співпраці стала післямова Н. Копистянської до його перекладу збірки творів Ольбрахта, яка складається з двох оповідань і повісті «Сумні очі Ганни Караджичевої». Одноіменну назву отримала і вся збірка, подарована перекладачем дослідниці з таким написом: «Вельмишановній Нонні Хомівні Копистянській — відомій богемістці з щирим побажанням подальших успіхів у справі слов'янського єднання. Від усього серця зичу Вам міц-



ного здоров'я та всякого добра і щастя в Новому році. Перекладач цієї книжки авторові післямови (підпис: грудень, 1973, Ужгород)».

Цілком зрозуміло, що коло людей, з якими у Н. Копистянської склалися дружні стосунки, не обмежується тими, хто дарував їй книжки з автографами. У вченої багато друзів, чийх книг вона не має (зокрема, відомий чеський прозаїк Їржі Марек). У бібліотеці Нонни Хомівни чимало книжок, подарованих без дарчих написів. Серед них — праця директора Інституту славістики університету в Берні, проф. Я. П. Льохера, з яким вчену теж познайомив І. Ольбрахт. А було це так: на XII з'їзді славістів 1993 року в Братиславі він побачив на українському стенді монографію Н. Копистянської про чеського письменника і зацікавився книжкою та її автором, оскільки сам мав доповідь про Ольбрахта. Результатом їхнього знайомства стало запрошення вченої у квітні 1994 року приїхати в Берн (Швейцарія) прочитати три лекції, серед яких була лекція «Авторський час у творчості Івана Ольбрахта». Цікаво, що матеріалом для другої лекції, за бажанням Я. П. Льохера, послужила проза І. Франка. А третя була присвячена часопросторовим новаціям К. Чапека.

Не всі свої праці підписували друзі Н. Копистянської. Зокрема, особою, з якою у вченої склалися товариські стосунки і яка надавала наукову допомогу Нонні Хомівні, був Рудольф Гавел — науковий працівник Інституту чеської літератури АН ЧССР, літературознавець, з яким дослідницю познайомив Ян Мукаржовський в Москві на з'їзді славістів, де вона була разом з Олексієм Чичериним. У «Покажчику» вміщено лише три видання з автографом цього вченого, який був упорядником та видавцем вже опублікованих і ще не відомих за життя письменника творів І. Ольбрахта, хоча Р. Гавел подарував Н. Копистянській чимало книжок і матеріалів, серед яких і власне дослідження творчості чеського письменника. Завдяки Р. Гавелу дослідниця мала можливість вперше 1965 року здійснити поїздку по рідних місцях Ольбрахта, зокрема побувати в місті Семілі, де народився письменник, а також у Підкрконоському селі Станов звідки родом його батько, також відомий письменник Антал Шашек.

У поїздках по родинних місцях Івана Ольбрахта Нонну Копистянську неодноразово супроводжував учитель за професією, бібліограф, бібліофіл, колекціонер, краєзнавець з Семіл справжній літописець свого краю Рудольф Глава — людина надзвичайно ерудована, який зібрав унікальні колекції фотографій та різноманітних матеріалів. Жодна виставка чи культурологічний захід у краї не обходилися без його допомоги. У книзі «Іван Ольбрахт — людина, письменник, публіцист» вчена зазначає: «Новими свіденнями обогатили мене <...> беседи і многолетня переписка с семільским библиофилом, автором городской хроники Р. Главою, показавшим мне все места действия ранних произведений писателя и рассказавшим много интересных подробностей о городе и жизни семьи Земанов» (справжнє прізвище Івана Ольбрахта — Каміл Земан)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сучасні чеські письменники : збірник літературних портретів / упоряд. В. А. Моторний, П. П. Гонтар. — К. : Дніпро, 1985. — 261 с.

Яскравим прикладом того, наскільки важливо для дослідника добре не лише орієнтуватися у творчості письменника, а й бути обізнаним зі звичаями та характерними особливостями його доби, можна вважати ось такий випадок, що трапився із дослідницею: аналізуючи роман «Тюрма найтемніша», вона ніяк не могла зрозуміти той епізод, коли комісар звільнив службовця за те, що останній з'їдав старі печатки. Н. Копистянська переглянула декілька видань цього твору, сподіваючись виявити помилку. І лише під час нової зустрічі з Р. Главою в Семілах вона дізналась від нього, що печатки того часу виготовлялись із тіста і голодна людина їх просто з'їдала.

З особливим захопленням згадує вчена перебування в гостях у Р. Глави. Вона була приємно вражена величезною кількістю чітко систематизованих і паспортизованих матеріалів, в яких він вільно орієнтувався. Знаючи про наукові зацікавлення Н. Копистянської, він подарував тоді їй книжку та вирізки з газет і журналів про Закарпаття. Загалом у бібліотеці вченої зберігається чимало друків про Закарпаття, Україну та навіть Львів, які надіслав свого часу Р. Глава. Серед них — вирізка, датована 1844 роком, з журналу «Květy» з його автографом.

На ім'я ще одного чеського науковця натрапляємо у виданнях, які зберігаються у бібліотеці вченої і продовжують ольбрахтознавчу лінію. Йдеться про літературознавця Їржі Опеліка, який на час їх першого знайомства працював в Інституті чеської літератури і разом з Р. Гавелом упорядковував словник чеських письменників. Ця праця, з автографами упорядників, постійно прислужувалась ученій в її наукових пошуках. Тоді ж Опелік готував велику статтю про Ольбрахта до академічного видання «Історія чеської літератури». Йому вдалося в 60-х роках побувати на Закарпатті в Ужгороді, де познайомився з сім'єю Леоніда і Єлизавети Гошовських, які з 1910-х років були друзями Ольбрахта, зробив копії деяких листів письменника до Є. Гошовського й опублікував їх. Повну добірку листів до закарпатських друзів — А. Устиянович та сім'ї Гошовських — Нонна Копистянська опрацювала, переклала й опублікувала у науковому збірнику «Українське слов'янознавство» (1971, вип. 5.) Коментарі до них написав В. Гошовський. Ї. Опелік побував і в Колочаві, розмовляв з дочкою Шугая Анною, його вдовою Ержікою, записав скарги останньої на те, що вона не отримує пенсії і живе у злиднях. Ці факти, наведені у його статті «Шість годин в Колочаві» (Literární povíny, 1965, № 2 (09.01)), хоч і викликали незадоволення «згори», все ж сприяли призначенню вдові пенсії. Нонна Хомівна особливо вдячна Ї. Опеліку за матеріали, які він виписав з жандармських газет, що зберігались у спецфонді, а отже, були не доступні для неї. Завдяки цій цінній інформації дослідниця змогла опісля суттєво доповнити картину боротьби, що велася навколо роману «Микола Шугай, розбійник», і відтворити її у своїй статті.

У вдячній пам'яті Нонни Копистянської живе Олдржіх Кралік (1907–1975) — професор університету в Оломоуці, викладач історії чеської літератури, видатний учений відомий у Чехії і поза її межами, який займався історією літератури (досліджував творчість письменників, що цікавили і дослідницю,

зокрема, В. Ванчури, К. Чапека, Ї. Волькера, І. Ольбрахта та ін.). О. Кралік був представником структуралізму в чеському літературознавстві і мав особливий підхід до аналізу та інтерпретації художнього твору. Зокрема, він простежив зміни у тексті переробленого і тричі перевиданого (у 1911, 1926, 1938 рр.) оповідання Ольбрахта «Брат Жак». Саме це дослідження з автографом дослідника зберігається у бібліотеці Н. Копистянської і навіває на неї сумні спогади: «Знайомству з О. Краліком, — згадує вчена, — я завдячую знову ж таки Р. Гавелу і його колезі Ї. Опеліку, учневі О. Краліка. Назавжди запам'яталась мені остання зустріч з О. Краліком у 1975 р. в його помешканні в Оломоуці, Моравії — краї Ї. Волькера (поета, про якого я писала дипломну роботу) та іншими відомими письменниками. На стіні висіла велика картина з пейзажем Святого Копечека, місцевості з якою пов'язане життя Ї. Волькера, де напередодні я побувала, про що й сказала О. Краліку. Він, зітхнувши, мовив: «Справді мальовнича місцевість. Давно я там не бував». Через декілька днів, повернувшись додому, я отримала сумну звістку, що О. Кралік раптово помер в автобусі по дорозі до Святого Копечека. Кожного разу при згадці про цього відомого вченого докоряю собі, що тоді повела з ним розмову про цю місцевість». Потім Н. Копистянська ще неодноразово зустрічалася з О. Краліком, але вже на інтелектуальному рівні, коли на міжнародних з'їздах славістів та 1-му конгресі світової літературознавчої богемістики у Празі в 1995 р. слухала виступи про цю колоритну і доволі суперечливу постать. Адже О. Кралік належить до тих учених, які вносять неспокій, завжди викликають полеміку, прагнення доводити, заперечувати.

З особливим хвилюванням розповідає вчена про неординарну і водночас трагічну постать у чеській літературі — про Карела Нового (1890–1980), з яким її познайомив Рудольф Гавел. Безпосереднім стимулом до зацікавлення Н. Копистянської цим чеським письменником був знову ж таки Ольбрахт та Закарпаття. Адже К. Новий разом з І. Ольбрахтом та В. Ванчурою працювали 1933 року у с. Колочави над створенням фільму про Закарпаття «Невірна Марійка» — «сміливим експериментом, де грали не професійні актори, а закарпатці самих себе»<sup>1</sup>. Коли Н. Копистянська була в 1960 р. в Празі, дуже хотіла подивитись цей фільм. Тим більше, про це розповідав їй С. Масляк, який бачив фільм у 1934 р. (він демонструвався тоді у Празі лише два тижні), розходилося зі сценарієм Ольбрахта. Фільм вважався втраченим Однак стараннями проф. Франтішка Буріянека», — зазначає вчена у своїй оповіді «Мое життя у спогадах і роздумах», — «його віднайшли і спеціально для мене показали в порожньому кінотеатрі. Пізніше чехи подарували копію фільму закарпатцям, і так трапилося, що я могла його знову подивитись, правда, вже з певними купюрами»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Копыстьянская Н. Ф. Иван Ольбрахт — человек, писатель, публицист / Нонна Копыстьянская. — Л. : Свит, 1991. — С. 6.

<sup>2</sup> Нонна Копистянська : біобібліограф. покажч. / уклад. М. Кривенко. — Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 229 с.

У бібліотеці вченої є чотири книжки з автографом Ф. Буріянека, які вчений подарував Нонні Хомівні протягом наступних десятиріч знайомства з нею. Як свідчать фотографії з письменником та його родиною, що зберігаються в архіві вченої, Н. Копистянська декілька разів бувала у К. Нового на дачі Худлаз в Бенешовському краї. Про дружнє ставлення письменника до дослідниці свідчить напис на першій з подарованих книг, де автор запрошує її і надалі приїжджати в Худлаз. Під час зустрічей з К. Новим Н. Копистянська почерпнула багату інформацію про Бенешовський край, про суспільні події, які відбувалися там до і після Першої світової війни (адже в цій місцевості розташований мисливський замок Фердинанда, вбивство якого стало приводом до її початку); про письменників з повною характеристикою їхньої доби, зокрема, про Ольбрахта. Тоді, звісно, мала можливість пізнати і творчість самого Карела Нового. Вона звернулася до деяких його творів в розділі про баладну прозу в монографії «Жанрові модифікації в чеській літературі» (1978 р.), а також підготувала ґрунтовну розвідку про всю творчість К. Нового «Співець людської весни», поміщену у збірнику літературних портретів «Сучасні чеські письменники» (1985 р.). Адже до того часу ніхто в колишньому Радянському Союзі, окрім проф. Р. Кузнецової — відомої вченої з Москви, детально не вивчав творчого доробку цього неординарного чеського письменника.

Гортаючи сторінки видання Ліди Шпачкової про Станіслава Костку Неймана (1875–1947), поруч з яким вона була останні двадцять років його життя, під назвою «Такий був» з дарчим написом письменниці, в якому висловлені слова дружби і приязні, адресовані дослідниці, Н. Копистянська повертається спогадами у далекий 1960 р., яким датований цей автограф, згадуючи: «Перший мій приїзд до Чехії у «літню школу» був важливим і плідним. Тоді доля дарувала мені зустрічі з трьома жінками — дружинами відомих чеських письменників, на жаль, на той час уже вдовами. Про пані Ольбрахтову вже згадувалось раніше. Дружина поета Вітезслава Незвала, популярного свого часу і в Україні, подарувала мені платівку із записом виступів Незвала з власною поезією, а також показала фотографії, книжки і картини Незвала, серед яких портрет І. Волькера. Яюсь увечері пані Незвалова повела нас до шинку, який славився тим, що його відвідував Я. Гашек. Іншим разом ми переглянули виставу «Манон Леско», своєрідну творчу переробку В. Незвала повісті А. Ф. Прево».

«З чого почалось знайомство з Лідою Шпачковою, — продовжує спогади Нонна Хомівна, — жінкою освіченою, інтелігентною, яка здійснювала перекладки, бо добре знала мови, зокрема, англійську, — не пам'ятаю. Але відразу відчула до неї особливу приязнь і повагу. Вона була для С. К. Неймана, як він її називав у своїх нарисах із Закарпаття доброю приятелькою. Спілкуючись з нею у Празі, я дізналася про їхні спільні з Нейманом поїздки в Закарпаття, про його творчість, пов'язану з цим краєм. Адже у неї є ґрунтовні статті та дві збірки подорожніх нарисів на закарпатську тему».

Ліда Шпачкова не лише багато розповіла дослідниці про особистість, поведінку, творчість, морально-етичні позиції, яких дотримувався Нейман,

а й повела її в родину Неймана від першого шлюбу, познайомила з його дочкою та онуком Станіславом, відомим на той час письменником та публіцистом, показала будинок, у якому впродовж багатьох років жив Нейман. Результатом цієї зустрічі та детальнішого ознайомлення з творчістю Неймана стала доповідь Н. Копистянської «С. К. Нейман про Закарпаття», виголошена на Четвертій міжвузівській республіканській славистичній конференції в Одесі 1961 року: також розвідка «Статті С. К. Неймана про Закарпаття у чеській літературі» («Українське слов'янознавство». — 1975. — Вип. 11).

Інколи, одне цікаве знайомство сприяє іншому, не менш цікавому спілкуванню науковому житті Н. Копистянської такою була зустріч дослідниці, яку організувала Л. Шпачкова, з її другим чоловіком — музикознавцем, літературознавцем і письменником Г. Яноухом. Він 1920 року зустрічався з Ф. Кафкою і записав розмови з ним, які є цінним джерелом для дослідників і нині. Як тонкий знавець літератури і мистецької, історичної Праги Г. Яноух підготував і видав альбом «Прага Франца Кафки», з яким мала нагоду ознайомитись Н. Копистянська під час її приїзду в Чехію 1965 р. Окрім альбому, Г. Яноух видав книгу «Празькі зустрічі», яка містить спогади про зустрічі в кав'ярнях, винарнях з Кафкою, Нейманом, Гашеком, Кішом і також багатьма не відомими, проте колоритними постатями для загальної характеристики Праги тих часів. Згадуються Нонні Хомівні і прогулянки з Г. Яноухом вулицями цього старовинного міста.

Отож під впливом спогадів, викликаних спільним переглядом видань з дарчим написами у власній бібліотеці, вчена утвердилася в думці, що належить до людей щасливих. Бо упродовж майже 50-ти років займалася улюбленою справою, що приносила велике задоволення, а через спілкування з багатьма цікавими і добрими людьми, з якими зводила доля і наука, отримувала духовне збагачення.

За роки науково-педагогічної діяльності професор Нонна Хомівна Копистянська виховала цілу плеяду послідовників, створила свою школу. І нині вона радо ділиться з молоддю своїм життєвим досвідом, згідно з якими, результативність написання наукової роботи залежить не стільки від прагматичного пошуку потрібних матеріалів скільки від людей, знайомство з якими залишає свій вагомий відбиток не лише на професійній кар'єрі, а й усьому подальшому житті.

Павлина Воловецька

## ФОНД ПРОФЕСОРА НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ В АРХІВІ ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Архів Львівського національного університету ім. Івана Франка, заснований 1894 року, є місцем зберігання та використання документів, що стосуються історії та функціонування Університету. Комплектування архіву адміністративними документами університету та факультетськими матеріалами з початків заснування було єдиним напрямком формування архівного комплексу. Його основу становлять накази ректора, особові справи студентів та працівників університету, документи факультетів та структурних підрозділів тривалого та постійного терміну зберігання.

З 2012 року Архів укомплектується не лише організаційно-розпорядчою документацією, але також персональними документами та документальними колекціями. Діяльність сектору ініціативного комплектування<sup>1</sup> спрямована на збір документів — джерел до історії університету, їх фондування та створення довідкового апарату до них. Серед усього масиву матеріалів, які стосуються історії університету, особливе місце відведене створенню фондів професорів університету, відомих діячів освіти, науки, культури, діяльність яких була пов'язана з цим навчальним закладом. Ці документи є оригінальним джерелом, пов'язаним з історією установи, адже часто матеріали із персональних збірок, особових фондів професорів висвітлюють історію кафедр та факультетів, яка не була відображена у планово-звітній документації структурних підрозділів. Не завжди всі інтелектуальні починання мають виявлення у звітах чи публікаціях. Заготовки до наукових праць, семінарів, заходів, конференцій мають таку ж вагу, як і звіт про їхнє проведення. А, можливо, навіть є важливішими, адже дозволяють в деталях вивчити процеси, які передували та супроводжували подію. Особливості наукової діяльності факультету можуть виявитись у листуванні, чернетках лекцій, підготовці доповідей професорів, проте, вони не завжди входять до офіційної документації. Якщо такі документи зберігаються в архівному підрозділі установи і до них є відповідний доступ, то вони становлять вагоме джерело до вивчення історії функціонування підрозділу, а навіть всього університету, адже відображають внутрішнє життя установи.

Важливою умовою функціонування професорських фондів в архівній установі є їхня доступність — не лише фізична (можливість працювати безпосередньо з документами), але й інтелектуальна, що забезпечується популяризацією документів, які містяться в збірках у формі досліджень, виставок, публікацій. Обов'язком архіву, який створив комплекс документів, є максимальне поширення інформації про таку ініціативу для можливості користування і

---

<sup>1</sup>Офіційний сайт Архіву університету. Сектор ініціативного комплектування. — Режим доступу: [http://archive.lnu.edu.ua/index.php?Option=com\\_content&view=article&id=132&Itemid=158](http://archive.lnu.edu.ua/index.php?Option=com_content&view=article&id=132&Itemid=158).

проведення досліджень та зведення до мінімуму обставин, які обмежують доступ до них<sup>1</sup>.

Восени 2012 року розпочалось формування Фонду Нонни Хомівни Копистянської — професора кафедри світової літератури Львівського національного університету ім. І. Франка, літературознавця, філолога, історика та теоретика літератури.

Окрім документів, прийнятих у межах діяльності сектору ініціативного комплектування, на зберіганні у фондах Архіву університету вже були наявні особові справи Копистянської як студента та працівника університету. Ці архівні справи є вагомою складовою персонального фонду професора. Сформовані відділом кадрів університету, відповідно, під час навчання та праці Нонни Копистянської, вони містять інформацію представлену у формі анкетних даних та офіційних документів університету. Типовими складовими таких особових справ є заяви, особові картки, накази про зарахування на навчання та працю, накази про присвоєння кваліфікації та наукових звань. Цінними документами в особових справах є власноручно написані автобіографії, які подавалися при вступі на навчання та разом із заявою з проханням прийняти на роботу. У справі Нонни Хомівни як працівника університету наявні списки наукових праць, що свідчать про інтенсивну наукову та педагогічну діяльність професора<sup>2</sup>.

Документи, які Нонна Хомівна власноручно передала на зберігання до Архіву ЛНУ 2012 року, становлять лише частину її приватної збірки, але вони суттєво доповнюють інформацію з особових справ. Нонна Хомівна, як науковець, розуміла важливість належного збереження та надання доступу до матеріалів своєї збірки, яку вона формувала протягом всього свого життя для наступників: науковців та дослідників, для яких її досвід та праця є неоціненними. На превеликий жаль, із смертю видатного науковця припинилась і праця щодо передання на зберігання документів.

Центральне місце серед документів персонального Фонду Н. Х. Копистянської, які прийнято до Архіву університету на зберігання, займають матеріали Міжнародного міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму». Матеріали семінару, що були передані на архівне опрацювання та зберігання, були описані та укладені в опис за тематико-хронологічною ознакою<sup>3</sup>. Цей

---

<sup>1</sup> Рундел У. Персональні документи університетських архівів / Уолтер Рундел / пер. з англ. В. Герун. — Режим доступу: <http://archive.lnu.edu.ua/index.php?option=com-content&view=article&id=327:2012-07-26-09-11-21&catid=51:2012-02-22-06-35-13&Itemid=58>.

<sup>2</sup> Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. Р-119, оп. 1 о/с, спр. 6995; Ф. Р-119, оп. 1 о/сс, «С», спр. 158.

<sup>3</sup> Основні рубрики опису: «Оголошення про проведення семінару, читань» — 12 од. зб., (1999–2005 рр.), «Запрошення до співпраці» — 19 од. зб., (2001–2002 рр.), «Загальна інформація про семінар» — 13 од. зб. (1995 р.), «Матеріали конференції» — 12 од. зб., (1997–2003 рр.), «Списки учасників семінару» — 3 од. зб., «Списки присутніх на семінарах» — 18 од. зб., (1997–2005 рр.), «Персональні картки учасників семінару» — 146 од. зб. (1998–2005 рр.), «Ли-

комплекс документів надасть досліднику, який вивчатиме історію функціонування семінару, детальну інформацію. Наприклад, «Оголошення про засідання науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» за період від 1999 по 2005 роки можуть послужити дослідникові для відтворення тематики засідань. Кожен документ містить перелік тем, інформацію про доповідачів, питання, які обговорювалися на зустрічах.

Комплекс документів під спільним заголовком «Запрошення до співпраці» містить інформацію про науковців, що висловили бажання співпрацювати із семінаром. Документи подані у формі списку. Окрім того, серед списків науковців наявні звернення щодо видання покажчика.

Офіційні документи про наукове відрядження в Болгарію, запрошення до читання лекцій займають суміжне місце між персональними документами Н. Копистянської та документами щодо діяльності семінару. Важливими серед них є документи щодо підписання договорів про співпрацю між університетами в межах діяльності семінару.

Комплекс документів «Матеріали роботи семінарів» містить документацію, що стосується організаційних та науково-методологічних питань роботи семінарів: бланки документів, постанови, резолюції учасників, зразки статей, загальну інформацію про науково-методологічну роботу семінару, перелік членів активу, матеріали з додатковою інформацією для учасників, переліки членів семінару, заповнені бланки персональної картки учасника семінару, списки праць із тематики семінару.

Об'ємним та інформативним комплексом фонду є «Персональні картки учасників семінару». Серед них зберігаються дані учасників семінару з Болгарії, Білорусі, Македонії, Німеччини, Норвегії, Польщі, Словаччини, України, Франції, Хорватії, Чехії. У деяких, крім заповнення анкетних даних у персональній картці, учасники подавали в додатку свої Curriculum vitae та списки публікацій.

Персональні картки учасників семінару мають однотипну структуру: дев'ять пунктів анкетних запитань та контактну інформацію. Окрім даних про особу (прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, місце праці, навчання, контактні дані, спеціальність і коло наукових зацікавлень), учасникам потрібно було подати друковані й рукописні праці, які стосуються проблематики семінару окремим списком. Три питання у цій анкеті стосувались участі в роботі семінару. Учасників запитували, в якій формі співпраці вони зацікавлені (варіанти на вибір): наукова і бібліографічна інформація, обговорення і рецензування робіт, допомога матеріалом. Окреме питання стосувалось технологічних можливостей та допомоги, яку може надати кожен з учасників семінару. Заповнюючи персональну картку, учасники семінару

---

стування» — 7 од. зб., (1998–2006 рр.), «Обґрунтування діяльності» — 8 од. зб., «Рецензії» — 8 од. зб., «Протоколи засідань семінару» — 34 од. зб., (1997–2001 рр.), «Звіти про діяльність семінару» — 14 од. зб., (2001–2003 рр.).



у відповідній графі висловлювали свої пропозиції щодо вдосконалення праці семінару та пропонували конкретні рішення.

Малочисельним у фонді є комплекс з матеріалами листування. Серед переданих до Архіву документів виявлено лише сім одиниць зберігання кореспонденції, що стосуються питань організації семінару.

Значну кількість інформації до історії виникнення та діяльності науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» можна почерпнути з комплексу документів під заголовком «Обґрунтування діяльності семінару». З документального комплексу переданого на зберігання, під час архівного описування, до цієї групи були віднесені документи з поясненням потреби в діяльності та функціонування науководослідного осередку з теоретичним та методологічним спрямування у Львівському національному університеті ім. І. Франка, звіти про діяльність семінару, витяги з протоколів. Більшість документів цієї групи є чернетками з рукописними правками.

Інформацію про діяльність науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» можна почерпнути зі звітів. У фонді зберігаються звіти за час від 2001 до 2003 років, а також звіти про відрядження та закордонні поїздки Н. Х. Копистянської, її індивідуальні звіти з наукової роботи та за окремі види роботи в межах організації заходів та діяльності семінару.

Важливим джерелом для дослідників історії функціонування семінару є протоколи засідань. Документи цього комплексу охоплюють період 1997–2001 років. Протоколи здебільшого рукописні, у двох примірниках наявні машинописні, які містять рукописні правки олівцем. Часто до відповідних протоколів прикріплені витяги з переліком «основних завдань семінару на найближчий час та розподіл обов'язків». В додатках до протоколів — списки праць. У протоколах відображені основні складові засідання семінарів (відкриття семінару керівником — Нонною Хомівною, повідомлення про діяльність семінару, результати співпраці учасників), організаційні питання, які порушувалися на зустрічах (час проведення семінару, формат спілкування учасників з-поза Львова, розподіл обов'язків учасників, повідомлення про нових членів активу, співпрацю із зарубіжними членами семінару), тематика доповідей учасників, обговорення та дискусії (основні зауваження та поради до доповідачів), результати діяльності семінару (підготовка матеріалів до словника термінів, складання бібліографії праць, що стосуються проблем часопростору). Завжди у тексті протоколів поданий перелік присутніх на семінарі, в окремих — додатково прикріплений список учасників на засіданні.

Матеріали протоколів дозволяють зауважити, що на початках становлення семінару важливим для Нонни Хомівни пунктом в організації його діяльності, було використання електронних ресурсів. Так, серед інших, на зустрічі

від 29 січня 1998 р., розглядалось питання спілкування членів семінару, які перебувають не у Львові, в мережі Internet за допомогою електронної пошти<sup>1</sup>. У протоколі засідання від 27 березня 1998 року серед організаційних питань наявний пункт про сторінку в мережі Internet<sup>2</sup>. На семінарі 30 жовтня 1998 року була висловлена думка про спрямування діяльності семінару на розкриття тих можливостей, які відкриває мережа Internet та використання комп'ютерних технологій для філологічних наук<sup>3</sup>. Окремим пунктом на зустрічі 13 листопада 1998 року було питання необхідності контактів літературознавців на міжнародному рівні. Можливість розвитку такого напрямку вбачалася за допомогою Internet-мережі. На цьому ж семінарі розглядалися питання підготовки та наповнення електронної бібліографічної бази, системи пошуку даних у ній, створення періодичного електронного журналу<sup>4</sup>.

Серед звітів про наукову діяльність семінару вміщено також інформацію про наукові відрядження Н. Х. Копистянської до Болгарії, Словенії, Австрії, узагальнена інформація про стан реалізації основних напрямків діяльності семінару (наприклад про збір матеріалу до термінологічного словника).

Документи Фонду, які стосуються Міждисциплінарного об'єднання семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму», представлені здебільшого українською та російською мовами. Персональні картки учасників семінару, окрім вищевказаних мов, заповнені англійською, чеською, німецькою, польською, словацькою, французькою та хорватською мовами.

Станом на лютий 2014 року архівний опис укладений на 477 аркушів документів, що становлять три справи фонду Нонни Хомівни Копистянської, загальною кількістю 294 одиниці зберігання. Серед документів Фонду, які пройшли попереднє опрацювання та підлягають подальшому архівному описуванню, наявні установчі документи семінару, такі як прохання про сприяння у створенні бази для функціонування семінару до ректора університету, проект наказу ректора у справі відкриття Інституту філологічних досліджень (1998 р.), витяг з наказу. До матеріалів, які висвітлюють широку діяльність семінару можна віднести тексти програм співпраці та договори про співпрацю Міжнародного міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» з науковими структурами інших закладів в Україні та за її межами, інформацію про партнерів семінару, комплекс листування з партнерами та учасниками семінару з організаційних питань, списки активу семінару, перелік кандидатських дисертацій, захищених львівськими членами об'єднання-семінару.

Окрім вище вказаних документальних комплексів, на архівне зберігання було передано особисті документи та матеріали Нонни Хомівни Копистянсь-

---

<sup>1</sup>Архів ЛНУ ім. І. Франка, Фонд Н. Х. Копистянської, оп. «Матеріали семінару „Проблеми художнього часу, простору, ритму”», спр. № 3, арк. 50.

<sup>2</sup>Там само. — арк. 54.

<sup>3</sup>Там само. — арк. 63.

<sup>4</sup>Там само. — арк. 67–68.

кої, що стосуються її наукової діяльності. В основному представлені рецензії на статті, тексти доповідей виголошених на семінарах та конференціях в Україні та закордоном, виписки з протоколів засідань кафедр на яких розглядались дослідження Нонни Хомівни, примірник автореферату докторської дисертації на тему «Жанрові модифікації в чеській літературі періоду становлення соціалістичного реалізму», примірники статей з електронних журналів<sup>1</sup>, рецензії на біобібліографічний покажчик «Нонна Копистянська».

Опрацювання матеріалів Фонду, переданих до Архіву університету ще триває. Майбутні дослідники життя та наукової діяльності Нонни Хомівни можуть обмежитись матеріалами особових справ, які частково висвітлюють події біографії та сфери зацікавлень видатного педагога. Дослідити повноту діяльності та надзвичайно великий вклад у наукову спадщину професора можливо лише в комплексі з документами приватної збірки, сформованими у Фонді Нонни Хомівни Копистянської.

---

<sup>1</sup> Про ці статті згадує у своїй праці Маргарита Кривенко: Кривенко М. Літературознавчесьлавіст Нонна Копистянська // Проблеми слов'язнознавства. — Л., 1999. — Вип. 50. — С. 260–261.

## СВІТЛИНИ З АРХІВУ НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ



*Роман та Нонна Копистянські, 2005 рік*



*У гостях в Олексія Чичеріна  
(зліва направо) сидять: Олексій Чичерін, Марія Шаповалова;  
стоять: Афанасій Новиков, Алла Гаврилюк, Нонна Копистянська*



*Нонна Копистянська під час Урочистої академії  
з нагоди 85-річчя від дня народження, травень, 2009 року*



*Нонна Копистянська з членами семінару  
«Проблеми художнього часу, простору, ритму»  
(з нагоди 15-річчя діяльності семінару, лютий 2012 року)*

## ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

**Бандровська Ольга Трохимівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Барабаш Мар'яна Маркіянівна**, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник, вчений секретар Інституту Івана Франка НАН України.

**Бовсунівська Тетяна Володимирівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Варецька Софія Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Воловецька Павлина Юрївна**, архіваріус Архіву Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Гірняк Мар'яна Олегівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Івашиків Василь Михайлович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Ільницький Данило Ярославович**, кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України.

**Коваль Марта Романівна**, доктор габлітований, професор Інституту англістики та американістики Гданського університету (Польща).

**Козак Лариса Володимирівна**, аспірант відділу української літератури Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України.

**Козлик Ігор Володимирович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Коляно Марія Михайлівна**, старший викладач кафедри книгознавства і комерційної діяльності Української академії друкарства.

**Котик Ігор Володимирович**, кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу літературного процесу та компаративістики Інституту Івана Франка НАН України.

**Кривенко Маргарита Олександрівна**, кандидат історичних наук, науковий співробітник Львівської наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника.

**Кшицова Дануше (Danuše Kšicová)**, доктор філософії, професор Інституту славістики Університету імені Масарика, (Брно, Чеська Республіка).

**Лаврова Алла Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**Ланій Марія Михайлівна**, молодший науковий співробітник відділу літературного процесу та компаративістики Інституту Івана Франка НАН України.

**Левицька Оксана Степанівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри книгознавства і комерційної діяльності Української академії друкарства.

**Лишак Галина Йосифівна**, молодший науковий співробітник відділу франкознавства Інституту Івана Франка НАН України.

**Маценка Світлана Павлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Мироненко Людмила Андріївна**, доктор філологічних наук, професор кафедри видавничої справи та міжкультурної комунікації Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Моторний Олександр Андрійович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Мочернюк Наталія Дмитрівна**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Нахлік Оксана Мирославівна**, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту Івана Франка НАН України.

**Нямуц Анатолій Євгенович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

**Пастушок Галина Олексіївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов та технічного перекладу Львівського державного університету безпеки життєдіяльності.

**Поліщук Надія Юріївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Поспішил Іво (Ivo Pospíšil)**, доктор наук, професор, завідувач Інституту славістики філософського факультету Університету ім. Масарика (Брно, Чеська Республіка), президент Чеської асоціації славістів.

**Римашевський Юрій Анатолійович**, магістр філології, провідний спеціаліст Інституту франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Сімаковська Анна Станіславівна**, аспірантка кафедри германських мов та зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка; викладач світової літератури державного вищого навчального закладу «Кам'янець-Подільський індустріальний коледж».

**Стофф Анджей (Andrzej Stoff)**, доктор наук, професор Інституту польської літератури Університету Миколая Коперника (Торунь, Польща).

**Тарасюк Ярина Петрівна**, кандидат філологічних наук, асистент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Татаренко Алла Леонідівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Цибенко Лариса Богданівна**, кандидат філологічних наук, літературознавець, перекладач.

**Червінська Ольга В'ячеславівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.



Наукове видання

## ДІАЛОГІЧНІ ОБЕРТОНИ

Науковий збірник  
на пошану пам'яті професора  
Нонни Копистянської

Науковий редактор *Світлана Маценка*  
Відповідальний редактор *Оксана Левицька*

Редагування та коректура *Оксана Левицька*  
Редагування англomовного тексту *Галина Пастушук, Марія Ланій*  
Технічне редагування *Наталія Пац*  
Комп'ютерне верстання *Наталія Пац, Оксана Левицька*  
Дизайн обкладинки *Наталія Пац*

В оформленні обкладинки використано  
репродукцію роботи Кордули Керліковскі «Гінкго П», 2012 р.

Адреса редколегії  
Інститут Івана Франка  
79005, м. Львів, вул. Драгоманова, 18  
E-mail: [zbirnyk\\_kopystjanska@ukr.net](mailto:zbirnyk_kopystjanska@ukr.net)

Підписано до друку 18 квітня 2014 року  
Формат 70x100 1/16  
Умовн. друк. арк. 33,8  
Наклад 300 прим.

Друк: ФОП Кундельський Г. Л.  
Реєстраційне свідоцтво серія В02 № 076643  
79000 м. Львів, вул. Дорошенка, 14  
тел.: (096) 270 62 87