

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ТАВРІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В.І. ВЕРНАДСЬКОГО**

Журнал заснований у 1918 році

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ В.І. ВЕРНАДСЬКОГО**

Серія Філологія. Соціальні комунікації

Том 28 (67) № 1 2017

**Київ
2017**

Головний редактор:

Казарін Володимир Павлович – доктор філологічних наук, професор, в.о. ректора Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського;

Члени редакційної колегії:

Ищенко Наталія Анатоліївна – доктор філологічних наук, професор, проректор з науково-педагогічної діяльності та інноваційного розвитку Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського;

Свінцицька Еліна Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського;

Кузьмина Світлана Леонідівна – доктор філософських наук, професор, директор Інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського;

Семенець Ольга Сергіївна (відповідальний секретар) – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедрою іноземної філології Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського;

Авраменко Світлана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського;

Сеітьгягьяєва Тамила Решатівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної філології Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського;

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор Класичного приватного університету;

Генералюк Леся Станіславівна – доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник сектора слов'янських літератур Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України;

Іваненко Світлана Мар'янівна – доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов природничих факультетів Національного педагогічного університету імені Н.П. Драгоманова;

Пахарева Тетяна Анатоліївна – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені Н.П. Драгоманова;

Юган Наталія Леонідівна – доктор філологічних наук, доцент підготовчого відділення Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Доминик Арель – професор, голова відділу українських студій університета Отави (Канада).

**Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet
Вченою радою Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського
(протокол № 16 від 19.06.2017 року).**

Науковий журнал «Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського.
Серія: Філологія. Соціальні комунікації» зареєстровано Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 15711-4182Р від 28.09.2009 року)

Сторінка журналу: www.philol.vernadskyjournals.in.ua

ЗМІСТ

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Остапенко И.В.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПОИСКИ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА..... 1

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Василюк Є.І.

ХАРАКТЕР І СПЕЦИФІКА КОМІЧНОГО В ЗОБРАЖЕННІ
ГЕЛЬСЬКОГО ВІПРОДЖЕННЯ В «УЛІССІ» ДЖ. ДЖОЙСА
ТА «ТІ, ХТО ОСПІВУЮТЬ ЛАЗАРЯ, АБО НА ДИВО БІДНІ ЛЮДИ»
Ф. О'БРАЙЄНА..... 14

Ващенко Ю.А.

СМІХ ПРОТИ СТРАХУ
(ПРО МАЛОВІДОМИЙ РОМАН Г. ШЕВАЛЬЄ «LA PEUR»)..... 20

Пшенична М.С.

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ
В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ..... 27

Сагановська Г.С.

СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПНОЇ СТРУКТУРИ ЗБІРКИ
«СХІДНІ НОВЕЛИ» М. ЮРСЕНАР..... 33

Свенцицкая Э.М.

ПРОБЛЕМА ДЕЙСТВЕННОГО СЛОВА
В ДРАМЕ «БАЛАГАНЧИК» А. БЛОКА..... 40

Семенець О.С.

СОЦІАЛЬНА І ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ
Ж. ЖЕНЕ В АСПЕКТІ ФЕНОМЕНА МАРГІНАЛЬНОСТІ..... 45

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Досенко А.К.

СТАНОВЛЕННЯ ІНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛІСТИКИ В УКРАЇНІ:
СПЕЦИФІКА, УМОВИ, РОЗВИТКУ..... 53

Тур'ян О.В.

ПСИХОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СУТНОСТІ ТА ОЗНАК
ДІЯЛЬНОСТІ ЖУРНАЛІСТА В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УМОВАХ..... 58

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ..... 65

CONTENTS

RUSSIAN LITERATURE

Ostapenko I.V.

EXISTENTIAL SEARCH FOR OLEG CHUKHONTSEV1

LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES

Vasyliuk Ye.I.

CHARACTER AND SPECIFIC FEATURES IN COMIC REPRESENTATION
OF GAELIC REVIVAL IN «ULYSSES» BY JAMES JOYCE
AND «THE POOR MOUTH» BY FLANN O'BRIEN14

Vashchenko Yu.A.

LAUGHTER AGAINST FEAR (ABOUT UNRENOINED NOVEL
BY G. CHEVALLIER «FEAR» («LA PEUR»))20

Pshenychna M.S.

RECEPTION OF CREATIVITY J.M. COETZEE
IN MODERN LITERARY CRITICISM27

Satanovska H.S.

SPECIFICITY OF CHRONOTOPE STRUCTURE OF COLLECTION
“ORIENTAL TALES” BY MARGUERITE YOURCENAR33

Sventsytskaia E.M.

THE PROBLEM OF THE ACTIVE WORD
IN A. BLOCK'S PLAY “LITTLE SHOW-BOOTH”40

Semenets O.S.

SOCIAL AND ARTISTIC NATURE OF JEAN GENET IN THE ASPECT
OF THE PHENOMENON OF MARGINALITY.....45

THEORY AND HISTORY OF SOCIAL COMMUNICATIONS

Dosenko A.K.

THE FORMATION OF INTERNET JOURNALISM IN UKRAINE:
THE SPECIFICITY, CONDITIONS AND DEVELOPMENT53

Turian O.V.

PSYCHOLOGICAL ANALYSIS OF THE ESSENCE
AND CHARACTERISTICS OF JOURNALIST'S ACTIVITY IN EXTREME CONDITIONS58

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.....65

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 82.09

Остапенко И.В.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПОИСКИ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА

В статье осуществлен поэтикальный анализ стихотворения О. Чухонцева «– Кыё! Кыё!». В тексте выявлен пейзажный дискурс, где природные номинации выполняют функцию маркеров эмпирического мира и тропеического художественного языка. Установлена лирическая природа изображающего субъекта, для завершения эстетического целого актуализирующего эпические субъектные отношения и эпическую дистанцированность. Лирический авторско-геройный синкретизм реализован на формальном уровне через субъектные отношения, на содержательном – презентует лирического субъекта как универсального «растождествленного» человека, утратившего свою экзистенцию и взыскующего новых смыслов существования.

Ключевые слова: *О. Чухонцев, пейзажный дискурс, картина мира, лирические отношения, эпические отношения, лирический субъект, повествователь, рассказчик, экзистенциальные поиски, эстетическое завершение.*

Постановка проблемы. Олег Чухонцев – один из немногих нынешних поэтов, оказавшихся способными в каждый момент своего творчества быть созвучными времени и отражать все его перипетии, вплоть до обнажения трагедии человека перед лицом им же самим спродуцированных экзистенциальных проблем. Лирический субъект О. Чухонцева эволюционировал вместе со временем, то вписываясь в современную ему общественно-социальную атмосферу, то взрывая ее своими откровениями, предупреждая и останавливая человечество на краю пропасти.

Одним из наиболее знаковых текстов поэзии автора стало стихотворение, традиционно зафиксированное в критической литературе под названием «– Кыё! Кыё!». Впервые текст опубликован в журнале «Знамя» (№ 5 за 2002 год), затем оно введено автором в книгу «Фифиа» (2003) [14], после вошло в состав наиболее полного на сегодняшний день собрания стихотворений и поэм О. Чухонцева «Из сих пределов» (2005, переизд. 2008) [11], появляется оно и в изданном в 2013 году сборнике «21 случай повествовательной речи» [13]. Обращает на себя внимание место данного текста в сборниках автора. В первых двух оно композиционно не выделено, расположено скорее хронологически ближе к финалу, но сюжетно, по опреде-

лению Г. Шульпякова, занимает в книге «Фифиа» «центральное место» [15]. Конечно, лирический сюжет «Фифиа» нуждается в отдельной глубокой исследовательской рецепции, что позволит выявить значимость интересующего нас стихотворения. На данном этапе можно лишь констатировать, что накал трагизма, фиксируемый текстом, все же снимается последующими стихотворениями, переводящими катастрофическую ситуацию в состояние катарсиса и для лирического субъекта, и для читателя. Иная картина наблюдается в авторском сборнике «21 случай повествовательной речи», где «грандиозное», по определению А. Скворцова, «– Кыё! Кыё!..» выступает в качестве «своеобразного послесловия» [7]. Это авторское решение требует отдельного рассуждения.

Постановка задания. В данной работе сосредоточимся на собственно стихотворении «– Кыё! Кыё!..», вне контекста сборников, в которое оно включено. После выхода книги «Фифиа» в 2003 году почти все рецензенты обратили на него внимание. М. Амелин назвал его «одним из вершинных стихотворений книги» [1]; Г. Шульпяков полагает, что в нем явлен «главный герой, олицетворяющий эту самую «фифию» в чистом виде» [15]; Д. Полищук считает «– Кыё! Кыё!» «кульминацией книги и ее вторым композиционно-

смысловым центром» [5]; И. Роднянская отметила стихотворение как «большое событие в русской словесности» [6], но введя его в библейский контекст, от дальнейших комментариев отказалась.

Изложение основного материала. На смену литературно-критическим отзывам о новой книге О. Чухонцева вскоре пришли литературоведческие исследования, среди которых в первую очередь следует выделить работы А. Скворцова [7; 8; 9] и В. Козлова [3]. В. Козлов выявляет жанровую природу стихотворения, обнаруживая в нем признаки исторической элегии, акцентирует повествовательное начало, что заявлено и самим О. Чухонцевым в названии сборника, в который оно включено («21 случай повествовательной речи»), и отмечает «снижение собственно лирического градуса», «освобождение» от «привычных лирических событий» [3, с. 116]. А. Скворцов в статье 2006 года лишь вскользь упоминает о «– Кыё! Кыё!..» как о «пронзительном сочинении» [9], а в 2009 году посвящает ему объемную работу «Апология сумасшедшего Кыё-Кыё, или Выбранные места из философической переписки с классикой» [8], представив глубокий интертекстуальный анализ стихотворения. Но все же «сочинение, поражающее оригинальностью формы, пронзительностью образов и явственно ощущаемой загадочностью» [8] всех своих тайн не открывает, что вполне соответствует природе поэзии, а, следовательно, дает возможности иных интерпретаций.

Сам поэт интересующее нас стихотворение не комментирует, но в интервью с И. Шайтановым, размышляя о сути поэзии, акцентирует исходный мотив будущего поэтического текста как «ситуацию незнания»: «...если человек все понимает, то зачем он пишет стихи? Сядишь писать именно от недопонимания» [12]. Собственно, автор излагает сущность лирического сюжета как трансформацию в авторском сознании эмпирического опыта в метафизическое событие. О. Чухонцев дает и свое понимание адресата поэзии: «И если ты думаешь о читателе в этот момент — дело труба. Но когда стихи написаны, и особенно когда изданы, вступают в силу другие правила. Они уже не для того, кто пишет» [12], а для того, добавим, кто читает и как читает. Предлагаем прочитать текст «– Кыё! Кыё!..» через актуализацию литературоведческих категорий – пейзажного дискурса как экспликации картины мира автора [4], функционирующей в авторском сознании. Понятие пейзажного дискурса применимо, на наш взгляд, поскольку текст наполнен

номинациями природного мира, выполняющими различные функции, о чем будет сказано далее. Уже первичная рецепция обнаруживает природные маркеры в художественном мире, вплоть до использования реальных топонимов в функции пространственных координат лирического субъекта. Что касается понятия лирического субъекта – центрального понятия в параметрах картины мира автора в лирике [4], – то тут ситуация несколько усложняется родовой природой текста. В наших предыдущих исследованиях категория картины мира применялась исключительно в пределах лирики, где авторско-геройные отношения построены на синкретизме. В стихотворении «– Кыё! Кыё!..» говорить о чистых лирических отношениях не представляется возможным, на что указывает и сам автор, и его интерпретаторы. Поэтому будет интересно посмотреть, работает ли данная категория в тексте с явно выраженными лиро-эпическими отношениями, и к каким результатам приведет ее использование в процессе исследования работы авторского сознания над созданием художественного мира.

Интересующий нас текст представляет собой поэтическое произведение в современной трактовке. Для поэтического текста характерен небольшой объем и стиховая форма, актуализирующая аспекты генетического кода лирики – звуковую и ритмическую организацию. Стиховедческая характеристика произведения представлена в работе А. Скворцова [8] и в дополнениях не нуждается. Автор, описав стиховую форму текста, акцентирует «ощущение прозаизации», что вообще свойственно художественной манере поэта: «Чухонцев “прозаизирует” поэзию» [8]. В то же время, исследователь не выводит тексты поэта за пределы лирического дискурса: «Но в каждом конкретном случае формально прозаическая речь остается прозой, а стихотворная – стихами» [8].

В пользу «прозаизации» свидетельствует композиционное членение текста, который «графически и семантически» разделен на девять частей. Напомним, одним из родовых эпических признаков Н.Д. Тмарченко считает фрагментарность [10, с. 289]. Каждый фрагмент текста имеет собственную семантическую ценность в ходе завершения эстетического события. Рассмотрим каждый из фрагментов отдельно, памятуя о том, что стихотворный текст «– Кыё! Кыё!..» находится в первую очередь в лирической парадигме, проследим, как в нем будут коррелировать лирические и эпические отношения. Кроме того, обратим

внимание на количество выделенных фрагментов. Их девять, а на символическом уровне девятка обозначает «универсум и истину», у пифагорейцев – «предел всех чисел, внутри которого существуют и обращаются все прочие». Это число завершения, целостности, но и повторения. Здесь, как представляется, уместно вспомнить и о дантовской актуализации числа 9.

Родовая дифференциация строится на осмыслении субъектной сферы (отношений автора и героя) и реализующих ее форм высказывания и способов изображения. Исходя из этого, рассмотрим каждый фрагмент отдельно, но и проследим их внутренние связи. Текст анализируется по сборнику «Из сих пределов» [11, с. 303].

Первый фрагмент:

– Кыё! Кыё! –

представляет собой диалогическую реплику, что выделено графически, и подразумевает субъекта речи, явно отделенного от авторского сознания. Как видим, изначально в тексте заявлены эпические отношения между авторским и геройным планами. С точки зрения лирики на внутритекстовом уровне функционируют лирические субъекты «я», «я-другой», «другой» [4]. В эпическом мире авторское сознание презентует «повествователь», «рассказчик», «герой». В данном случае высказывание принадлежит или лирическому «другому», или эпическому «герою», в любом случае диалогическая форма подчеркивает дистанцированность авторского сознания от субъекта высказывания. Во избежание терминологической путаницы и для решения одной из задач исследования – выявления родовой природы текста – номинировать изображающего субъекта будем в соответствии с отношениями, реализованными в каждом отдельном фрагменте: либо лирическим субъектом, либо повествователем.

Обратим внимание на семантику «кыё» – звукосочетание, в пределах русского языка лишённое смысла, но наличие восклицательного знака наполняет его экспрессией, акцентирует эмоциональное состояние говорящего, актуализирующее его субъектную природу.

Второй фрагмент:

По колена стоя в воде, не выпуская тачки, он мочится в реку.

Возле моста, напротив трубы, извергающей пену

и мыльную воду бань, напротив заброшенного погоста

и ещё не взорванной церкви на том берегу
он стоит в воде и мочится в реку,

не понимая как будто и сам, как сюда забрёл,
а по лицу блуждает улыбка то ли блаженства,
то ли безумия; кончив нужду, он там и стоит,
где скот обычно вброд переходит реку,
стоит, не оправляя штанов, уставясь в поток,
онучи набрякли паводковой водою,
и он не знает, что делать дальше, так и стоит,
держась двумя за свою тележку, и что-то бор-
мочет,

что-то мычит, но одно лишь слышно: – Кыё!
Кыё! –

состоит из двух предложений, где второе представляет собой сложное бессоюзное, во вторую часть которого введена прямая речь. Рассмотрим данный фрагмент на субъектном, хронотопном и образном уровнях. Изображенный мир предстает в рецепции повествователя, презентующего героя. Герой номинирован местоимением третьего лица, притом повторяющимся четыре раза. Отметим, что местоименный дискурс характерен преимущественно для лирики. В финале текста герой обретает специфический голос: «– Кыё! Кыё!».

Пространственные координаты героя, в первую очередь, «вода» и «река», номинирующие природные реалии, позволяют актуализировать понятие пейзажного дискурса как коммуникации человека и природы. Персонаж стоит «по колена» «в воде». На символическом уровне «вода» вмещает семантику жизни, «река» наполняет ее значением динамики, движения, которое дополняется номинированием речной воды как «потока». Второе предложение расширяет пространственную парадигму социально-бытовыми и культурологическими объектами: «мост», «труба», отходящая от «бань», «погост», «церковь». Герой находится «возле моста», «напротив трубы», «напротив» «погоста» и «церкви». Во второй части сложного предложения место нахождения героя уточняется – «где скот обычно вброд переходит реку».

Временные параметры картины мира героя номинированы «паводковой водой». Следовательно, изображенный мир структурирован по природному календарному циклу. Весна как время пробуждения природы, оживания коррелирует с символикой «реки» и «воды».

Как видим, субъектный и хронотопный уровни текста презентуют традиционные параметры природного мира. А вот само месторасположение героя привычные представления разрушает. Он «стоит» в «потоке» неподвижно, в отличие от животных, представленных в динамике, и находится даже не в центре, что соответствовало бы антропоцентрической картине мира, а на порубе-

жье, между неназванным берегом позади и «тем берегом» «напротив».

Посмотрим более пристально на изображенный мир через призму способов его создания, что позволит уставить корреляцию субъектного и пространственно-временного уровней текста. Обратим внимание на внешние характеристики героя. Он стоит «по колена» «в воде». Ноги, отвечающие за передвижение, помещены в «поток», но внешнее движение не обеспечивает движения тела, даже препятствует ему – «онучи набрякли паводковой водою». Но не только эта коллизия попадает в фокус видения повествователя.

Действие героя заставляет повествователя сосредоточить на нем внимание, дважды повторяя его описание: «Он стоит в воде и мочится в реку». Само по себе мочеиспускание не является противоестественным явлением. Напротив, это свойственный человеку физиологический процесс метаболизма, а продукт его, «урина», обладает даже целебными свойствами для собственного организма. Вопросы возникают по поводу правомочности введения данной ситуации в поэтический текст, которому, как правило, натурализация описательных процессов не свойственна. Следовательно, такой предмет изображения может свидетельствовать в пользу актуализации эпических средств изображения. Но и здесь вопросы не исчерпываются. Эстетизация физиологии в принципе не характерна для художественного мира, хотя и она, начиная с натуралистов, обретает в нем свое место, не говоря уже о современной массовой культуре, где с экранов телевизоров подобные темы интенсивно рекламируются и тиражируются.

Все же обратимся к более широкому культурному контексту. На символическом уровне мочеиспускание связывают с плодородием, орошением, оплодотворением, что в нашем тексте коррелирует с семантикой воды и весны. В античном и возрожденческом искусстве эта тема запечатлена в живописи и скульптуре, к примеру, «Писающий мальчик» Дюкенау, «Венера и Амур» Лоренцо Лотто и мн. др. В русской же культурной традиции подобные произведения не встречаются. Более того, для справления нужды в быту отведены специальные места, скрытые от посторонних глаз. Что касается христианской традиции, то подобные публичные действия недопустимы в пределах культовых сооружений, а герой «стоит» «напротив» «церкви».

Обратим внимание, что в контексте художественного мира стихотворения модель физио-

логического метаболизма повторена автором и в изображении внешнего мира героя: «он» стоит «напротив трубы, извергающей пену и мыльную воду бань» – продукт социально-бытового метаболизма. Мыльная вода, как известно, конечно же, очищает тело человека, но загрязняет, практически уничтожает живую природу, эпитет «извергающая» наполняется гротескным смыслом, а «пена» и «мыльная» актуализируют аллегорическую семантику – мнимости, бессмысленности действий человека, требующих его очищения.

Как видим, образ героя и внешний мир, в котором он функционирует, постепенно наполняется амбивалентными характеристиками. В подтверждение приведем развернутые номинации пространственных реалий: «зброшенный погост» и «еще не взорванная церковь». Сакральные номинации профанируются, утрачивают свой аксиологический смысл, что ведет к разрушению и этических норм. Герой, стоящий перед святыми местами, не понимает «как будто и сам, как сюда забрёл», «не знает, что делать дальше». Мало того, что он «мочится в реку» перед культовыми святынями, он еще и «не оправляет штанов». Такое аномативное поведение человека выводит и его самого за пределы нормы: «по лицу блуждает улыбка то ли блаженства, то ли безумия». Эти характеристики внутреннего мира героя коррелируют с его пограничным положением во внешнем мире.

Пограничность – состояние неустойчивости, поэтому в качестве внешнего атрибута, поддерживающего героя, использована «тачка», она же «тележка»: он и «мочится» «не выпуская тачки», и, не зная, «что делать дальше», держится «двумя за свою тележку». Тележка, или тачка, – приспособление для перевозки груза. Чем она наполнена, текст не уточняет. Но сама она является неотъемлемой деталью образа героя, метонимически, скорее всего, обозначая некий личный багаж, или груз, человека и аллегорично отсылает к пушкинской «Телеге жизни», что наполняет утилитарную «тачку» экзистенциальным смыслом.

Еще одна деталь изображенного мира требует особого внимания. Герой стоит в том месте, «где скот обычно вброд переходит реку». «Обычность» поведения животного, допускающего проявление естественных органических процессов, обуславливает возможность подобных действий и для человека как существа, субстанциально близкого природному миру. Кроме того, звук, который издает герой, похож то ли на «бормотание», то ли на «мычание»: «– Кыё! Кыё!». Параллелизм человека и животного здесь также амбивалентен.

Человек ведет себя, как животное, если он утрачивает разум, лишается своей духовной природы. Тогда он выходит за пределы и этической нормы, за действия свои не отвечает. Но все же повествователь акцентирует рефлексию героя – «не знает, что делать дальше». Состояние животного не предполагает постановки вопросов, а для героя они актуальны.

Что касается «мычания», то звуко сочетание «кыё» никак не может быть звукоподражанием, повторяющим голос коровы. Это скорее звуки, которые может издавать глухонемой, не слышащий человеческой речи и не имеющий возможности ее воспроизвести. А вот авторскую трактовку поэтического слова здесь, думается, вспомнить уместно: «ты просыпаешься с одним только звуком, тебе нечего сказать, кроме этого звука – мычания. Лучшей формулы поэзии не придумано в XX веке – “простое как мычание”» [12]. Как видим, «переписка с классикой» продолжается. Аллюзия на поэтическую природу звукоподражания позволяет допустить ее присутствие и в самом герое, правда, в измененной форме, физическая ущербность восполняется духовным подвигом – юродством, или «блаженством». Уточним – в христианской традиции на подвиг юродства человек идет сознательно. Следовательно, однозначной характеристики ни герой, ни изображенный мир в анализируемом фрагменте не получили.

Подведем предварительные итоги. Второй фрагмент на субъектном уровне представлен повествователем и героем, между ними установлена временная дистанция, эксплицированная местоименным наречием «еще»: «ещё не взорванной церкви», что свидетельствует об их эпических отношениях, герой и повествователь находятся в разных временных пластах. Характеристики героя выявляют его амбивалентную и одновременно гротескную природу. В изображенном мире текста актуализированы религиозный, социально-бытовой, культурологический, экологический, аксиологический и поэтологический коды, которые накладываются друг на друга, герою в этих текстовых пространствах выделено порубежное местоположение. В то же время финальная реплика героя соединяет фрагмент с предыдущим и с последующим.

Третий фрагмент:

Что это? причет? или проклятья? –

высказывание принадлежит повествователю/лирическому субъекту, наконец-то обнаружив-

шему свое собственное непонимание изображенного мира в предыдущем фрагменте. Вопросительные интонации, членение текста графически вопросительными знаками усугубляют ситуацию незнания, продуцируют рефлексию. Отметим, «причет» – устаревшая форма «причитания», или «плача» как фольклорного поэтического жанра. «Проклятье» – словесная конструкция, направленная на причинение вреда определенному человеку, семье, дому. В обоих случаях актуализируется сакральная функция слова, трансформированная в искусстве, как известно, в эстетическую. Поставленный вопрос требует ответа, возможно, мы найдем его в следующих фрагментах.

Четвертый фрагмент:

Каждой весною
по мостовой железный грохочет гром.
– Это Кыё-Кыё, – в пустоту кивают, –
выкатил тачку свою, — и под лай собак
он возникает в серой казённой шапке,
в красных галошах собственной выклейки –
вот,

вот он проходит, лязгая, громыхая,
чуждый всему и всем, и старухи вслед
крестятся скорбно, как на Илью Пророка,
а мужики ворчат: – Проходи, проходи, дурак,
или в Андреево хочешь? — и, дёрнув тачку,
он исчезает в слепящем сумраке дня
так же внезапно, как и пришёл, лишь рокот
ходит с собачьим брёхом то тут, то там,
следуя по пятам... –

синтаксически повторяет модель второго фрагмента: два предложения, где второе представляет собой сложную конструкцию с сочинительной связью, осложнено дважды прямой речью, притом принадлежащей различным субъектам высказывания. Субъектный уровень реализован повествователем; героем, который получает имя «Кыё-Кыё», тождественное издаваемым звукам, что зафиксировано во втором фрагменте; безличным коллективным персонажем («в пустоту кивают»), дифференцированным далее по тексту на «старух» и «мужиков»; образом «Ильи Пророка». Субъектную функцию выполняют и «собаки» – номинация природного мира – поскольку они имеют собственный голос в тексте: «лай» и «брёх».

Хронотопный уровень представлен в первую очередь временными маркерами календарного («весною») и суточного цикла («в ... сумраке дня»), оба находятся в инициальных позициях – начальной и финальной, что актуализирует повествовательную стратегию события, о котором рас-

сказывается. Пространственный уровень выражен природным маркером атмосферного явления («гром»), наименованием урбанистической реальности («мостовая») и топонимом («Андреево»).

Отношения изображающего и изображенного мира реализуются через их специфическое взаимодействие. В мире, изображающем интерес, вызывают способы презентации героя и повествовательные формы высказывания. Герой, прежде обозначенный повествователем местоимением «он», получает имя от безличного коллективного персонажа: «— Это Кыё-Кыё, — в пустоту кивают, — выкатил тачку свою». Сам же повествователь номинации героя не меняет: «он возникает», «он проходит», «он исчезает». Точка зрения повествователя фиксирует динамическое состояние героя, в отличие от его статики во втором фрагменте, благодаря иной точке зрения на него другого персонажа. Но оба субъекта высказывания отмечают «изменчивую текучесть» [15] субстанции героя и таинственность его природы («в пустоту кивают», «исчезает в слепящем сумраке дня»). А все неизвестное и непонятное, как правило, пугает, вызывает отрицание, требует скорейшего избавления от него. Поэтому «мужики ворчат», «старухи» «крестятся скорбно», их устами дана социальная дефиниция герою: «— Проходи, проходи, дурак», — и даже определено место для него: «Андреево». Как и во втором фрагменте, в характеристике героя актуализируется семантика безумия. Примечательно, что топоним «Андреево» вводит в изображенный мир эстетического объекта биографический код автора. Деревня Андреево расположена в Павлово-Посадском районе, на родине О. Чухонцева. В деревне в середине XX века открыта психиатрическая больница.

В данном фрагменте герой обретает не только имя, но и портретные характеристики: «в серой казённой шапке», «в красных галошах собственной выклейки», которые через телесный код (голова, ноги) выявляют аксиологические координаты героя (верх, низ). К эпитетам данных номинаций мы еще вернемся. Кроме того, бессмысленно бормочаще-мычащий герой обретает звуковое оформление: «под лай собак он возникает», «он проходит, лязгая, громыхая», даже после его «исчезновения» «рокот ходит с собачьим брёхом». Известно, что собаки лают на чужого. Как люди гонят героя: «— Проходи, проходи, дурак», так и собаки, домашние животные, стерегущие человеческий мир, изгоняют героя, поскольку он «чуждый всему и всем». Здесь опять всплывает поэтологическая ассоциация: «Одна

за всех — из всех — противу всех» (М. Цветаева), «Близкий всем, всему чужой» (М. Волошин), «Всему живому не чужой» (Б. Чичибабин) и др., а если глубже, то и библейская: «Если бы вы были от мира, то мир любил бы свое; а как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, потому ненавидит вас мир» (Ев. Иоанна, гл.15, ст. 19). Тем более, что текст стихотворения библейские аллюзии поддерживает напрямую через сравнение героя на функциональном уровне с «Ильей Пророком». Выделим актуальные для контекста стихотворения атрибуты библейского святого.

Илия — ветхозаветный пророк, единственный почитаемый православной церковью как святой. Илия жил в IX веке до Рождества Христова. В его образе сочетаются черты аскета-подвижника, проповедника, предсказателя от имени Бога, чудотворца. В Ветхом Завете его образ связывается с небесным огнем и животворным дождем. Рождение Илии было ознаменовано видением его отцу: белообразные люди разговаривали с младенцем, пеленали его огнем и кормили его, влагая в уста пламень огненный. Прозорливый священник, растолковав видение, сказал: «...слово его будет, как огонь, сильно и действенно». В житии пророка Илии отмечается, что он часто удалялся для безмолвия в пустынные места, где подолгу молитвенно беседовал с Богом. Вместе со своим последователем Елисеем Илия перешел посуху через Иордан, остановив его воды, затем на огненной колеснице живым вознесен Богом на небо. В библейской трактовке, Илия не умер и должен вернуться на землю перед вторым пришествием Христа (Откр 11:3–12). До тех пор он облетает мир на своей колеснице и появляется там, где требуется божественное вмешательство. На иконах обязательной деталью изображения является красный ореол вокруг возносящейся с пророком колесницы. В православии день памяти пророка Илии отмечают 20 июля / 2 августа. В народно-религиозном сознании образ Ильи Пророка сочетает традиции культа пророка Илии и славянского языческого бога-громовержца Перуна, предстает суровым и грозным, управляет грозой, громом, молнией, дождем, ветром. Услышав гром, крестьяне обычно говорили: «Илья-пророк по небу на колеснице едет». Илье также приписывали роль «хозяина дождя», «хозяина над водой», он отвечал за урожай, посылал на землю плодородие. Ильин день знаменует сезонную границу, конец лета, в разных регионах к этому времени либо заканчивался, либо начинался сбор урожая. С этого дня вода в водоемах становится холодной

и непригодной для купания. Отсюда поговорки: «Илья-пророк пустил в воду ледок», «Илья напился в реку» и др. [2].

Параллелизм субъектных форм «Кыё-Кыё» и Ильи Пророка вносит дополнительные коннотации в поведение героя на воде во втором фрагменте; объясняет его появление из «пустоты» и «исчезновение»; раскрывается и семантика неотъемлемого атрибута «тачки»-«тележки», «грохочущей» по «мостовой»; даже «красные галоши» получают свое объяснение. Но назвать «Кыё-Кыё» земной проекцией святого однозначно не представляется возможным. Их появление не совпадает во временном измерении: «Кыё-Кыё» появляется «каждой весной», что связано с началом цикла природной жизни, а календарное время Ильи Пророка связано со сбором урожая. «Кыё-Кыё» стоит в воде и «мочится в реку» во время «паводка», а Илья налагает запрет на купание в конце лета. А вот оксюморонные образы «железного грохочущего грома» и «слепящего сумрака дня» позволяют обозначить вектор, сближающий две геройные ипостаси – «сочетание несочетаемого», алогичность, несовпадение.

Обратим также внимание на обстоятельства появления героя в этом фрагменте, на его корреляцию с миром природы: «Каждой весной по мостовой железный грохочет гром». «Гром» – атмосферное явление, сопровождающее молнию, которая возникает от разности электрических потенциалов между соседними облаками или между облаком и землей. Обозначенное природное время («весна») задает и прямое значение номинации «гром». Но в тексте источником его является соприкосновение камня («мостовая») и «железа», оба имеют земную природу. Позже станет понятно, что железные колеса принадлежат «тачке» «Кыё-Кыё», а звуки, ею издаваемые, напоминают действия Ильи Пророка. Таким образом, «гром» вмещает в себя и метафорическое значение, и метонимическое. Интересной также выглядит деталь костюма героя – «красные галоши». Эпитет, как уже отмечалось, соотносим с атрибутикой Ильи, но и «галoши», напомним, «собственной выклейки», здесь не только традиционная для сельской местности обувь, актуализируется материал, из которого они сделаны – резина, защищающая от электрического разряда, что также указывает на корреляцию, но иного рода, с образом Ильи Пророка.

Итак, если во втором фрагменте пространственное расположение героя мы обозначили как порубежье, то в данном фрагменте его временные

границы сдвигаются, субъектная сфера текста расширяется. Притом геройный план дополняется образом Ильи Пророка, а «старухи» и «мужики» тяготеют к плану повествователя, поскольку их точка зрения работает на расширение сферы изображающего. В текст включается биографический контекст автора, что свидетельствует о сближении образа повествователя с изображающим субъектом.

Пятый фрагмент:

Зачем человек явился?

Зачем как судьбу толкает два колеса,
и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит,
и радуется не к месту: я видел сам,
как он с оркестром рядом шёл похоронным
и, обнажая дёсны, беззубым ртом
весь ликовал, смеялся беззвучным смехом,
вот, мол, кыё, смотрите, кыё-кыё –
что с него взять! Пришёл незнамо откуда,
и неизвестно, где сгинет. –

членится так же, как предыдущие, на три части синтаксически, но на смысловом уровне первое предложение и первая часть второго предложения образуют целостное высказывание, принадлежащее повествователю. Вторая часть второго предложения представляет собой речь рассказчика: «Я видел сам». Вопрос, поставленный в первом предложении повествователем, получает ответ в третьем, но дифференцировать субъект высказывания сложно: позиция повествователя и рассказчика сближается.

Первая фраза продолжает уже отмеченную «переписку с классикой» – имеется в виду сократовская формула «ищу человека». В тексте включается философский код: вопрос «Зачем человек явился?» относится к экзистенциальным; следующее предложение фиксирует рефлекссию авторского сознания, эксплицированную в речи повествователя – «Зачем как судьбу толкает два колеса». Отсутствие вопросительного знака в конце этого сложного предложения переводит вопрос в риторический, а рассуждения повествователя и рассказчика приобретают форму медитации. Примечательно, что герой, ранее уже получивший имя, здесь презентован универсалией «человек», покрывающей его амбивалентную и оксюморону природу: «и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит, / и радуется не к месту». Первые две характеристики актуализируют гражданскую позицию современного автору социума, последняя относится уже к конкретному «человеку» – герою текста художественного, поддерживая его гротескную природу: «Он с оркестром

рядом шёл похоронным / и, обнажая дёсны, беззубым ртом / весь ликовал, смеялся беззвучным смехом». Отметим «беззвучность» героя (в корреляции с сакральностью слова) и отсутствие «зубов» – это и признак физического нездоровья, истощения (цинга – распространенное заболевание в обществе с низким уровнем жизни), а на символическом уровне – неспособность справиться с жизненной проблемой. Раскрывается и смысл «тачки-тележки», неизменного до сих пор атрибута героя, когда появляется метонимический образ «два колеса», что подтверждает продуктивность пушкинской аллюзии. Потому и не выпускает он из рук «тачку», что это его собственная жизнь-«судьба».

В речи рассказчика появляется несобственно-прямая речь, которая сближает различные субъектные формы – «вот, мол, кыё, смотрите, кыё-кыё», герой обретает голос в чужих устах. В то же время рассказчик дистанцируется от него – «что с него взять!», что выделено графически (тире) и пунктуационно (восклицательный знак). Таким образом, позиция рассказчика выводит героя за пределы собственного мира, что находит продолжение в финальной фразе, принадлежащей скорее ему же, а не повествователю, поскольку отличается разговорной стилистикой: «Пришёл незнамо откуда, / и неизвестно, где сгинет». Но в то же время созвучна позиции повествователя из предыдущего фрагмента: герой пришел из «пустоты» и «исчезает». И если точка зрения повествователя эксплицировала отчужденность героя, то рассказчика – его отверженность. Можно было бы и здесь говорить о пограничной природе героя, не вписывающегося в нормированный мир, но проблема состоит в том, что повествователь ранее в этом фрагменте давал характеристику не только герою текста, а человеку вообще. Следовательно, мир отмежевывается от человека вне норм, не замечая утраты этого качества в самом себе.

Обратим внимание на специфический хронотоп данного фрагмента. Ни конкретное место, ни конкретное время здесь не указаны. Герой включен в похоронную процессию, что позволяет говорить о хронотопе экзистенциальном: смерть как завершение жизненного пути. Но это хронотоп человека универсального, для самого же героя неопределенность происхождения и будущего снимает понятие границ в привычных человеческих представлениях.

Таким образом, субъектный уровень фрагмента свидетельствует об актуализации сферы

изображающего, сближая изображенный мир с авторским планом, чему способствует и ведение философского кода. Эпические отношения постепенно ослабевают, открывают возможность иным способом завершения эстетического события. На героическом уровне также наблюдается сокращение дистанции с авторским планом.

Шестой фрагмент:

– Не отдавай,
не отдавай меня в Андреево, – говорила
мать моя перед смертью, а у самой
были такие глаза... –

представлен прямой речью персонажа – «матери», – впервые появляющемся в тексте стихотворения, а вот субъектная принадлежность второй части высказывания нуждается в прояснении. Принадлежит она первоначальному субъекту. Такая форма присуща в эпике рассказчику. В предыдущем фрагменте рассказчик уже появлялся, между ним и повествователем обнаружена стилистическая разность. В данном фрагменте стилистика речи субъекта высказывания ничем не выделена, соположна речи повествователя. Кроме того, второй раз в тексте стихотворения появляется топоним «Андреево», географическая реалья биографии автора. О. Чухонцев действительно потерял мать, и введение в поэтический текст образа «матери» в сочетании с местом, где находится психиатрическая больница, – не может быть лишь поэтическим приемом. Более того, глубина сострадания к самому близкому человеку не дает возможности даже подобрать слова для описания ее состояния: «а у самой были такие глаза...». Здесь можно говорить либо об автобиографизме в эпическом повествовании, либо об актуализации лирического начала, лирической исповедальности.

Данный фрагмент коррелирует с предыдущим на хронотопном уровне, реализованном через мотив смерти. Но если в первом фрагменте это экзистенциальный хронотоп, то здесь имеется указание на конкретное место, психбольницу, где жизненный путь человека может закончиться, притом в самых нечеловеческих формах. Кроме того, в первом – смерть дана с точки зрения героя, во втором – рассказчика, близкого изображаемому субъекту. И они кардинально противоположны: герой «весь ликовал, смеялся беззвучным смехом», а для рассказчика – это трагедия, которую он не в состоянии вербализовать.

Таким образом, данный фрагмент существенно меняет авторскую стратегию завершения эстетического события, в эпический мир настойчиво проникают лирические отношения.

Седьмой фрагмент:

Недавно случаем проезжал это место. Одноэтажный дом старой постройки, без царя перестроенный, в поле на выселках, можно сказать, барак, но с мезонином, и на крыльце сидели люди, все в чём-то сером, стайка людей, не говоря меж собой, нахохлясь как птицы, выбившиеся из сил, упав с облаков на полевое судёнышко... но не это странным мне показалось, не дом – приют и не его обитатели, а то, что сам я, кажется, был там, знаю его изнутри до половиц, до чёрных латунных ручек, вскриков и запахов хлорки, урины и сквозняков, гуляющих коридором, хлопающих дверьми: — Проходи, проходи... – разделен синтаксически на два предложения, где второе – сложносочиненное с противительной связью, осложненное прямой речью. Подобна модель уже использована автором в предыдущих фрагментах. Первая фраза принадлежит первоначальному субъекту, выполняющему функцию повествователя, эта же форма функционирует до конца фрагмента. Кроме этого, в тексте появляются персонажи – «люди» и неопределенный носитель речи, эксплицированный репликой «– Проходи, проходи...».

Хромотопный уровень дифференцирован: пространственные координаты в фокусе видения рассказчика-повествователя – «это место», «дом-приют», а для «людей»-«птиц» – «полевое судёнышко», на которое они «упали с облаков». Временные маркеры представлены грамматическим временем рассказчика, ретроспективно описывающим одновременно событие и переживание его, актуализируя эпические и лирические способы его изображения. В мире «людей» временные характеристики отсутствуют, в том месте, где они находятся, время исчезает.

Отсутствие номинации описываемого «места» связывает данный фрагмент с предыдущим, становится развернутой рефлексией рассказчика, описывающего факт внетекстового события из реальной биографии поэта, в то же время, внедряя в текст лирические отношения. Психиатрическая больница в Андреево открыта в 1957 году в помещении бывшей мануфактуры Давыдовых. Описание «дома-приюта» соответствует его реальному виду: «Одноэтажный дом / старой постройки, без царя перестроенный, / в поле на выселках, можно сказать, барак, / но с мезонином». Но в художественном мире все эти детали получают расши-

ренные смыслы, актуализируя, в первую очередь, гротескный план изображения. Но не только его.

Способ авторского построения тропов задействует практически все возможности художественного языка: и эмблему, и символ, и аллерию, и гротеск. Сравнение «дома-приюта», расположенного в «поле на выселках», с «полевым судёнышком» включает авангардистский код искусства – «корабль истории», фольклорный – «на крыльце сидели»; а сравнение людей с птицами: «стайка людей, / не говоря меж собой, нахохлясь как птицы, / выбившиеся из сил, упав с облаков / на полевое судёнышко...» продолжает «переписку с классикой», травестируя символистский код («Альбатрос» Ш. Бодлера) в пост-символистском искусстве, а также актуализируя библейский код. Обратим внимание на «небесную» природу «людей»-«птиц», «упавших» с «облаков», к чему мы еще вернемся.

Примечательна для текста фрагмента деталь внешнего вида «людей» – «все в чём-то сером», коррелирующая с деталью портрета «Кыё-Кыё» – «он возникает в серой казённой шапке», и позволяющая установить, откуда «он возникает» и куда «исчезает». И если для повествователя это место было еще неизвестным, абстрактной «пустотой», то рассказчик указывает его точные координаты, поскольку переживает его не как уже свершившееся событие внешнего мира, а как собственный личный опыт. И связан он с самым близким человеком – «матерью», что не оговаривается, но лишь констатируется. Отношение рассказчика к герою в предыдущем фрагменте мы обозначили как интенцию отвержения – «что с него взять! Пришёл незнамо откуда, / и неизвестно, где сгинет». Смерть героя здесь не воспринимается как личная трагедия, а вот когда речь идет о «матери», то смерть приобретает иные коннотации, а «дом-приют» и его «обитатели» уже не выглядят «странными».

Взгляд рассказчика на больницу «изнутри» с точки зрения «кажимости», натуралистическая описательность деталей через восприятие всеми органами чувств: «до половиц, до чёрных латунных ручек, / вскриков и запахов хлорки, урины и / сквозняков, гуляющих коридором, / хлопающих дверьми» – художественный прием остранения, позволяющий личный опыт трансформировать в художественный мир. Фраза, неизвестно кем произнесенная, но услышанная рассказчиком и воспринятая, как обращение к себе, коррелирует с репликой «мужиков» в сторону «Кыё-Кыё»: «Проходи, проходи, дурак».

Так в данному фрагменті сближаються суб'єктні форми розказчика і героя, розказчика і повістувача. Зображення події актуалізує внетекстовий рівень, переводячи об'єктивне описання в подію переживання, що також посилює ліричне початок в тексті.

Восьмий фрагмент:

О, то не гром расходится мостовыми,
это Кыё-Кыё в небесах летит
на оглушительной тачке своей, и слабый,
белый

тянется инверсионный след за ним,
медленно растекаясь и багровея
знаками таин... –

высказывание принадлежит внеличному субъекту. Дать ему однозначную дефиницию не представляется возможным. Это либо эпический повествователь, либо лирический субъект. Повествователь должен находиться в разных временных измерениях по отношению к герою, здесь временной план изображения и изображающего совпадает, речь наполнена экспрессией, что позволяет воспринимать описательный текст как переживание изображенного события лирическим субъектом. Тогда известный ранее в описании повествователя «Кыё-Кыё» выступает в качестве лирического «другого». В его образе в данном фрагменте актуализируются характеристики из предыдущих фрагментов: «мостовая», где впервые появляется герой в мире людей, «гром» как метонимическая связь с Ильёй Пророком, «небеса», откуда «упали» «люди»-«птицы», к «стайке» которых принадлежит и сам герой, «тачка», которая из непонятного атрибута превращается в средство передвижения, более того – «полета». В тексте нет указания ни на причину такой трансформации действия героя, презентованного либо в статике, либо «грохочущего» «тачкой» на «мостовой», ни на ее способ. Изображенное событие еще не отрефлексовано, лирический субъект транслирует его непосредственное видение-переживание: «слабый, белый / тянется инверсионный след за ним, / медленно растекаясь и багровея / знаками таин...».

«Инверсионный след» оставляют в небе на большой высоте летательные аппараты, творение рук человека и его разума. «Кыё-Кыё», как мы помним, в тексте причислен к «дуракам». «Белый» на символическом уровне связан с божественным миром, тем более в корреляции с «небом». Вспомним, что первая характеристика героя устами повествователя: то ли «блаженный», то ли «безумный». Второе значение слова «инверсион-

ный» – от лат. «inversio» – «иная версия», и шире – «перестановка», «другой порядок», «наоборот» и т.д., что и происходит с героем – выявляется его другая, неземная природа. Корреляция с образом Ильи Пророка поддерживается «багровым» цветом и «знаками таин»: вспомним библейскую легенду о его возвращении перед Судным днем.

Девятый фрагмент:

Что он хотел сказать,
думаю я, просыпаясь, и на рассвете
через полвека, путая сон и явь,
всматриваюсь и вижу стоящего человека
в мутной воде и вопрошающего опять:
что? кого? но нет у пустоты ответа,
нет и всё! Ах ты ка'танье наше, мытьё,
никуда от вас – Иордан, Флегетон и Лета
или Вохна у ног... не знаю... Кыё. Кыё. –

высказывание принадлежит рассказчику, соположному повествователю, или лирическому перволичному субъекту. В его речь включены и слова героя («стоящего человека / в мутной воде») в виде несобственно-прямой речи. Но, как мы помним, герой в первом фрагменте, где он «стоит в воде», вопросов не задает, то есть сами вопросы принадлежат уже изображающему субъекту, или лирическому. А завершает фрагмент, и весь текст стихотворения, фраза, ранее произносимая героем, озвученная рассказчиком: «Кыё. Кыё.» И это уже не просто звуко сочетание, а самостоятельные слова, более того, предложения, а они по определению наполнены смыслом. Такая субъектная организация свидетельствует в пользу установления в тексте синкретических отношений автора-героя, субъекта изображающего и субъекта изображенного. Синкретизм эпохи модальности, как известно, строится на отношениях дополнительности, лирический субъект представлен через диалогические отношения всех субъектных форм текста.

Обратимся теперь к хронологическому уровню фрагмента. Пространство перволичного субъекта представлено «сном» и «явью», без каких бы то ни было конкретных параметров, но указывает на пограничность его местоположения. Время также фиксирует пересечение суточного цикла – «рассвет» и линейного времени – «полвека», кроме того, возникает аллюзия на дантовскую формулу «Земную жизнь пройдя до половины».

Пространство героя – «мутная вода» и «пустота». «Мутная» она от того, что, как мы помним, в нее «извергается» «мыльная вода бань», а сам герой «мочится в реку». Вопросы задаются, о чем уже сказано, не столько героем, сколько самим изображающим субъектом, в «пустоту», из кото-

рой герой и появлялся перед людьми. «Пустота» соотносима с пустыней, со всеми ее библейскими смыслами, но еще и конкретно с образом Ильи Пророка, часто удалявшегося в пустыню для молитвенного разговора с Богом. Но в данном тексте вопросы не получают ответов. Более того, отсутствие ответа также эксплицировано перволичным субъектом: «не знаю...»

Зато вырисовывается еще один пространственный уровень, теперь уже явно общий и для героя, и для перволичного субъекта: «Иордан, Флегетон и Лета / или Вохна у ног...». Напомним, в Иордане Иисус Христос получил крещение, с Иорданом связана и биография Илии. Флегетон – «огненная река» в Аиде, или наполненная кипящей кровью, в ней пребывают души умерших, совершивших при жизни убийство кровного родственника. В тексте находим корреляцию с внешним видом героя («красные галоши» и «багровый» «след», как видим, амбивалентны, соотносимы не только с атрибутикой Ильи Пророка). Лета – река Забвения в подземном царстве. По прибытии в подземное царство умершие пили из этой реки и получали забвение всего прошедшего. Вохна – река в Павловом Посаде, на родине поэта. Выстраивается интересная смысловая парадигма: универсальные смыслы – крещение, смерть / страдание, забвение – и соположенные с биографией эмпирического автора.

Пространственные параметры героя-рассказчика в последнем фрагменте возвращают к ситуации первого фрагмента. Структурный уровень текста выявляет кольцевую композицию, присущую изображенному эпическому событию. Такая структура предполагает сюжет-постижение, в результате которого герой должен получить некий метафизический опыт, преображающий изображающего субъекта, разрешающий для авторского сознания ситуацию «незнания». Но синкретический герой-рассказчик в финале текста «стоит» в том же месте – «в мутной воде», что и в начале стихотворения. В первом фрагменте он «не понимает», в последнем – «не знает», но здесь изображающий субъект получает способность поставить вопрос. Ответ на него содержится в самом процессе создания эстетического объекта – завершенного целостного художественного мира, который в сознании читателя актуализирует заложенные в нем смыслы, вынуждает каждого находить свои варианты ответа. Предлагаем один из таких вариантов.

Выводы. Художественный мир стихотворения «– Кыё! Кыё!» как эстетический объект создан

авторским сознанием в результате процесса разрешения «ситуации незнания», напомним, являющейся для О. Чухонцева импульсом к творческой деятельности. Поводом для возникновения такой ситуации, возможно, стала реальная судьба глухонемого человека, завершившаяся в психиатрической больнице, поведение которого мог наблюдать автор в родном городе. Запомнившиеся действия местного «блаженного»-«дурачка», а также смерть собственной матери, ставят перед эмпирическим автором экзистенциальные вопросы о смысле жизни человека и его сущности. Собственные рефлексии поэтической личности продуцируют работу авторского сознания по созданию такой реальности, где были бы получены ответы на искомые вопросы. В процессе формирования «другой» реальности авторское сознание задействует лирические и эпические способы завершения эстетического события. Лирические отношения, построенные на синкретизме авторско-геройного плана, актуализируют личностный опыт автора, эпические средства этот опыт универсализируют, что в итоге формирует образ неосинкретического лиро-эпического субъекта. Его интерсубъектная природа дает возможность включения в процесс эстетического завершения и читателя.

В тексте представлен современный человек, антропоцентрическая картина мира которого поместила его не в центр, как предполагалось, а на пересекающиеся границы различных миров – культурологических пространств в самом широком смысле: религиозного, социального, экологического, эстетического. Эти пространства, накладываясь друг на друга, продуцируют амбивалентную и одновременно гротескную природу художественного образа. Человек как «венец природы», созданный по «образу и подобию», вмещающий материальный и духовный аспекты, землю, свой дом, уничтожает, а о божественном происхождении забывает. Апелляция к творческому потенциалу также не решает проблемы – искусство, призванное одухотворить материю эстетическими средствами, со своими задачами не справилось. Пограничное состояние человека в мире ведет не к «слиянию», а к «раздельности» его разноприродных начал. Сам «мир как картина» сворачивается, а человек с результатами своей деятельности остается в одиночестве на земле, оставленной Богом. Надежда лишь на поэта, еще способного задать вопрос: «что? кого?», и читателя, захотевшего искать на них ответы в предложенном тесте стихотворения.

Таким образом, отвечая на вопрос о родовой принадлежности текста, результат исследования приводит к выводу о лирической природе изображающего субъекта, актуализирующего эпические отношения для создания всеохватывающей эстетической реальности. Пейзажный дискурс презентует картину мира автора, где функции природных номинаций эволюционируют от маркеров реальных пространственно-временных координат эмпирического мира лирического субъекта к способам создания художественного образа через актуализацию тропеического поэтического языка (символического). Лирическому субъекту понадобилась эпическая дистанция в «полвека», чтобы на универсальном уровне отрефлексировать события собственной жизни, включенной в

контекст «большого времени», и увидеть современного человека «развоплощенным», не сумевшим связать своей сущностью, декларированной как «нераздельность-неслиянность», два вечных начала – «небо» и «землю». Такой лирический субъект на содержательном уровне не вписывается в парадигму «неосинкретического», присущего русской лирике 1960-1980-х годов, хотя способ завершения эстетического целого текста и синкретизирует изображающий и изображенный миры на субъектном уровне. «Человек» О. Чухонцева возвращен авторским сознанием в свое первобытное состояние, в цивилизационных параметрах – доархаическое, требующее новых способов реализации экзистенции. Поиск этих способов предоставлен читателю.

Список литературы:

1. Амелин М. Поверх молчания и говорения. Чухонцев как продолжатель «умного делания» древнерусских исихастов // НГ Ex libris. – 04.03.2004. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-03-04/4_chuhontsev.html.
2. Илья Пророк // Русская мифология. Энциклопедия. URL: <http://www.etnograd-vrn.ru>.
3. Козлов В. Жанровое самообретение Олега Чухонцева. Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 89–117.
4. Остапенко И.В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира: монография. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. 432 с.
5. Полищук Д. На ветру трансцендентном. Новый мир. 2004. № 6. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20040000_nm6.html.
6. Роднянская И.Б. Горит Чухонцева эпоха. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20040006_nm6.html.
7. Скворцов А. 50 случаев поэзии. Новый мир. 2014. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/11/15skv.html.
8. Скворцов А. Апология сумасшедшего Кыё-Кыё, или Выбранные места из философической переписки с классикой. Знамя. 2009. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/8/sk14.html>.
9. Скворцов А. Энергия самовозрастания (о поэзии Олега Чухонцева). Знамя. 2006. № 6. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20060000_znamya6.html.
10. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т.: Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
11. Чухонцев О.Г. Из сих пределов. М.: ОГИ, 2008. 320 с.
12. Чухонцев О., Шайтанов И. Спорить о стихах? Арион. 2004. № 4. С 61–75. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/texts/20040000_arion4.html.
13. Чухонцев О.Г. 21 случай повествовательной речи. Стихотворения и поэма. СПб.: Лениздат, Команда А, 2013. 128 с.
14. Чухонцев О.Г. Фифиа. Книга новых стихотворений. СПб.: «Пушкинский фонд», 2003. 48 с.
15. Шутьяков Г. Чертов палец (о поэзии Олега Чухонцева и стихах из его новой книги «Фифиа»). Арион. 2004. № 1. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20040001_arion.html.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПОШУКИ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА

У статті здійснено поетикальний аналіз вірша О. Чухонцева «– Кыѐ! Кыѐ!». У тексті виявлено пейзажний дискурс, де природні номінації виконують функцію маркерів емпіричного світу і тропеїчної художньої мови. Виявлено ліричну природу зображаючого суб'єкту, який для завершення естетичного цілого актуалізує епічні суб'єктні відносини і епічну дистанційність. Ліричний авторсько-геройний синкретизм реалізований на формальному рівні через суб'єктні відносини, на змістовному – презентує ліричного суб'єкта як універсальну «розтотожену» людину, яка втратила свою екзистенцію і чекає на нові смисли існування.

Ключові слова: О. Чухонцев, пейзажний дискурс, картина світу, ліричні відносини, епічні відносини, ліричний суб'єкт, оповідач, оповідувач, екзистенційні пошуки, естетичне завершення.

EXISTENTIAL SEARCH FOR OLEG CHUKHONTSEV

In the article, a poem «– Кыѐ! Кыѐ!» by O. Chukhontsev is poetically analyzed. The text reveals a landscape discourse, where natural nominations function as markers of the empirical world and the tropical (figurative) artistic language. The lyrical nature of the depicting subject has been established, for the completion of the aesthetic integrity actualizing epic subjective relations and epic distancing. The lyrical author-hero's syncretism is realized at the formal level through subjective relations, on the substantive level, presenting the lyrical subject as a universal «decayed» person who has lost his existence and is seeking new meanings of existence.

Key words: O. Chukhontsev, landscape discourse, world picture, lyrical relations, epic relations, lyrical subject, narrator, storyteller, existential quest, aesthetic conclusion.

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.152.1–31.09

Василюк Є.І.

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

ХАРАКТЕР І СПЕЦИФІКА КОМІЧНОГО В ЗОБРАЖЕННІ ГЕЛЬСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ В «УЛІССІ» ДЖ. ДЖОЙСА ТА «ТІ, ХТО ОСПІВУЮТЬ ЛАЗАРЯ, АБО НА ДИВО БІДНІ ЛЮДИ» Ф. О'БРАЙЄНА

У статті аналізується характер і специфіка зображення Гельського Відродження в романах «Улісс» ірландських письменників Дж. Джойса і «Ті, хто оспівують Лазаря, або На диво бідні люди» Ф. О'Брайєна, виділяються використані при цьому прийоми комічного, досліджуються відмінності джойсівського і о'брайєнівського підходів у представленні національно-культурного руху Ірландії. Ретельно вивчається мовний гумор, представлений у романах у багатьох різноманітних формах. Провідним прийомом у Дж. Джойса є, в основному, іронія та пародіювання, і рідше гіперболізація, а у Ф. О'Брайєна основними виступають гіперболізація і пародіювання.

Ключові слова: Гельське Відродження, гіперболізація, Дж. Джойс, іронія, карикатурність, комізм, пародія, Ф. О'Брайєн.

Постановка проблеми. Зв'язок і спільність поетики романів видатних ірландських модерністів Джеймса Джойса (1882–1941) і Фленна О'Брайєна (1911–1966) відзначається багатьма зарубіжними вченими (М. К. Букер [7], К. Хоппер [9] та ін.). Комічні прийоми і техніки роману «Улісс» (1922) ставали предметом численних розвідок: дослідники визначали «Улісс», наприклад, як роман «другої лінії Менніпової сатири» [7, с. 143], «словесний карнавал, <...> в якому найближчим співбратом автора виступає Рабле» [6, с. 192]. Сам письменник казав, що в «Уліссі» немає «жодного серйозного рядка» [6, с. 173]. С.С. Хоружий відзначає, що комізм в «Уліссі» «<...> зростає з ходом роману, щоб у пізній частині стати однією з пануючих стихій» [6, с. 173]. Ф. О'Брайєн, творчість якого є значно менш дослідженою, самим Дж. Джойсом визнавався як «<...> справжній письменник із дійсним духом комічного» [5, с. 1].

Роман Ф. О'Брайєна «Ті, хто оспівують Лазаря, або На диво бідні люди» (1941) займає окреме місце в ірландській літературі і в творчості письменника. По-перше, це єдиний роман письменника, написаний ірландською (решта –

англійською), по-друге, в ньому представлений гротескний, фантастичний, а також мовний гумор, який відносять до ірландської сміхової традиції [10, с. 208].

Комізм Ф. О'Брайєна вивчений у роботах зарубіжних [7; 8; 9] і вітчизняних ([2]) літературознавців. У цих роботах розглянуті тема національної самосвідомості (М. Галлахер, К. Хоппер), інтертекстуальність у романі (Н. Мерфі), образ ірландця та ірландців, створених в англійській літературі (К. Букер, Д. Кіберд), проте, як і раніше, недостатньо вивченим лишаються прийоми створення комічного, представлені в романі «Ті, хто оспівують Лазаря...». Однак зображення в ньому національно-культурного руху Гельського Відродження вивчене недостатньо.

Постановка завдання. Мета роботи – вивчити зображення Гельського Відродження в романах «Улісс» Дж. Джойса і «Ті, хто оспівують Лазаря, або На диво бідні люди» Ф. О'Брайєна. Метою передбачено вирішення таких завдань є: визначення характеру зображення Гельського Відродження, виявлення прийомів комічного, використаних при цьому, виділення відмінності

джойсівського і о'брайєнівського підходів до зображення Гельського Відродження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Серед прийомів комічного в романі «Улісс» одними з провідних вважають ті, які пов'язані з мовною грою, словесним гумором [6]. У романі представлені ледь не всі види мовного гумору, від каламбурів до макаронізмів, пародіювання професійної мови, марнослів'я в його різних видах, гіперболічні описи і переліки [6, с. 89].

Комізм «Улісса» дослідники характеризують як «приватний», або «герметичний» (називають його «дійсно джойсовим родом комізму» [6, с. 175]). «Герметичність» гумору Дж. Джойса створюють так звані *private jokes*, які розраховані на рідкісні знання, на кшталт дрібниць дублінського фольклору [6, с. 175], наприклад, у фіналі «Биків Сонця», чотирнадцятого епізоду другої частини, згадується «Юбилейный барашек» [3, с. 440]. Згідно з коментарем це «дублинское выражение, которое значит «жалкие крохи»; возникло после раздачи небольших количеств баранины дублинской бедноте по случаю юбилея королевы Виктории в 1897 г.» [3, с. 870]. А комізм Ф. О'Брайєна, навпаки, звертається до звичайного читача [2]. Його комізм можна назвати *public jokes*.

«Ті, хто оспівують Лазаря...» автор за життя відмовляв у спробах перекласти англійською, аргументуючи тим, що сама тканина мови роману зробила текст за природою неперекладним [9, с. 48]. За думкою К. Букера, «роман не тільки написаний гелльською, а й загалом про гелльську мову і про місце гелльської мови в ірландській культурі» [7, с. 69]. Мова в романі «Ті, хто оспівують Лазаря...» «<...> не тільки виражає, а й сама є об'єктом вираження» [7, с. 69]. Однак навіть за втрати при перекладі певної частини комізму, яка базується на знанні читачем гелльської мови, роман зберігає свою всеохоплююче комедійну стихію.

Слід зазначити, що обидва романи є пародіями на інші твори: «Улісс» – на найдавніший європейський твір «Одісею» Гомера, а «Ті, хто оспівують Лазаря...», за визначенням автора, написаний як пародія на автобіографічний роман «Островітянин» (1929) ірландського письменника Т. О'Крохана, мешканця острова Бласкет Мор, який оповідає про своє життя і випробування. Сам роман «Островітянин» був видатним твором свого часу, його оголосили скарбницею легенд минулих років [4, с. 151]. Ф. О'Брайєн казав, що, завершивши читання «Островітянина», він почав писати книгу, яка була б йому пародійною парою [4, с. 152]. І це ще раз підтверджує, що роман

Ф. О'Брайєна був націлений, перш за все, на ірландського читача.

Ірландська історія містить у собі століття боротьби за незалежність, трагічних подій національного масштабу (голод 1840-х рр. та ін.) і тривалого процесу відродження національної культури, літератури і освіти. Саме тому Ірландське Відродження (воно ж Гелльське, Кельтське) відіграє важливу роль в її історії.

Гелльське Відродження – історичний період кінця XIX ст. – початку XX ст., який характеризується надзвичайним культурним підйомом [6, с. 17], виникненням певних національних рухів – це Гелльська Ліга (1883), яка займалася очищенням, ствердженням і поширенням гелльської мови як національної мови країни [4, с. 149], Ірландське Літературне Товариство (1891), яке підтримувало розвиток національної літератури, рух відродження національного театру тощо. Основоположниками Гелльського Відродження були й ірландські письменники Вільям Батлер Єйтс (1865–1939) і Джордж Рассел (1867–1935), а також Джон Сінг (1871–1909).

Однак процес відродження національної культури і літератури, який втілювався в життя діячами Гелльського Відродження, був складним і деколи викликав гостру критику через сентиментальність, провінціалізм, ідеалістський запал, надмірну героїзацію ірландської історії, відстороненість від реальних проблем ірландців. Б. О'Конайре, дослідник ірландськомовної прози і поезії XX ст., автор книги, присвяченої ірландськомовній творчості Ф. О'Брайєна, стверджує, що недивлячись на те, що ця книга «<...> виросла на ірландському ґрунті, мудрість і мистецтво (справжнє прізвище письменника – Є. В.) <...> надають роману загальний й інтернаціональний вимір <...> за подіями глухого містечка вимальовується картина світового масштабу» [4, с. 158].

Ставлення Дж. Джойса до Гелльського Відродження було «складним і суперечливим» [6, с. 18]. Недивлячись на власне почуття приналежності до ірландської культурної традиції, яке було в ньому глибоке і живе [6, с. 18], письменник знаходився в опозиції до діячів Гелльського Відродження. Про критичність і скептицизм письменника свідчать спогади Дж. Рассела і В. Б. Єйтса [6, с. 20]. С.С. Хоружий зазначає, що головна причина полягала в тому, що Дж. Джойс взагалі ніколи не міг включитись у будь-який рух [6, с. 21], наприклад, він відмовився написати на прохання В. Б. Єйтса п'єсу для Національного театру [6, с. 20]. «<...> стратегія письменника і життєва, і творча, завжди

сугубо індивідуальна, і ставлення його до кругів Гельського Відродження – це задиристий виклик, ствердження своєї окремоті і відмінності, навіть тоді, коли видимих підстав для того ще майже не було» [6, с. 220].

Ф. О'Брайєн також мав суперечливе ставлення до Гельського Відродження. Письменник був високоосвіченим, мав гострий розум, не належав до жодної літературної школи і завжди був сам по собі [4, с. 147]. У своїх гротескних і сатиричних творах він робить мішенню соціокультурні і літературні явища тогочасної Ірландії [4, с. 150]. «Він нападає на письменницьку школу Півночі і Заходу країни, на письменників, які мали певну вагу у рамках Гельського Відродження. О'Нуаллан (справжнє прізвище письменника – Є. В.) підійшов до сучасної літератури з достатньо високими вимогами, до того, як слід писати, і залишився недостатньо задоволений побаченим» [4, с. 153]. Він теж критикує недоліки тематики й стилю Гельського Відродження: сентиментальність, старомодність, опис невігадливих сільських звичаїв і забобонів, провінціалізм і зловживання місцевим діалектом [4, с. 153].

Ставлення самих Дж. Джойса і Ф. О'Брайєна до Ірландії в цілому багато в чому спільне, однак наявні і суттєві розбіжності. Наприклад, Дж. Джойс не вважав, що варто ідеалізувати «<...> життя простих людей, <...> не вважав першим завдання мистецтва звертання до нього» [6, с. 19–20]. Ф. О'Брайєн, навпаки, вважав «<...> злиднів з гелтахту (ірландськомовного району), людьми, яких сам він назвав якимось “єдиним достойним, міцним і цивілізованим суспільством”» [4, с. 155].

У романах «Улісс» і «Ті, хто оспівують Лазаря...» Гельське Відродження критикується за допомогою висміювання. Одним з провідних прийомів комічного у романі «Улісс» є іронія. Дев'ятий епізод другої частини роману, «Сцилла і Харібда», присвячений зображенню діячів Гельського Відродження, а юнак Стівен втілює самого Дж. Джойса у період з 1902 по 1904 рр. [3, с. 798]. Об'єктом осміяння стають образи діячів Відродження, зокрема Вільям К. Магі (1868–1961; літературний псевдонім – Джон Еглінтон), критик, видавець журналу «Дан», квакер Томас. У. Лістер (1855–1922), директор Національної бібліотеки, Річард Е. Бест (1872–1959), спеціаліст з ірландської міфології [3, с. 798].

Образи діячів Відродження іронічні і карикатурні. В епізоді виставлена їх зарозумілість: «Как любит повторять доктор Сигерсон, наш

национальный эпос еще не создан. Мур – тот человек, который способен на это. Наш дублинский рыцарь печального образа» [3, с. 196]. В образах Річарда Беста і Джона Еглінтон підкреслюється їх непереборне бажання близькості з жінками і уникання її через певні страхи: «Не имея ни жены, ни интрижки, повсюду опасаясь сетей, оба еженощно смакуют «Укрощение строптивой» с вариантами и комментариями» [3, с. 219]. Об'єктом осміяння стає меркантильність діячів Гельського Відродження «– Вы единственный из всех авторов «Даны», кто требует звонкой монеты. <...> Фред Райен хочет, чтобы ему оставили место для статьи по экономике. Стивен: Фредрайн. Две звонких монеты он мне ссудил. Чтоб ты снялся с мели. Экономика» [3, с. 219]. Висміюється псевдофілософічність і пафосність їх дискусії, Дж. Джойс іронічно знижує їх роздуми до рівня дитячих. Після промови містера Супера (прототипом якого є Річард Бест), в якій він теоретизує щодо «Гамлета» як особистого щоденника В. Шекспіра, в епізоді іронізується щодо відповідей Дж. Еглінтон: «А ты это посыпь английской солью, малютка Джон...» [3, с. 198]. Іронічним є опис і Вільяма Магі: «И глаголет малютка Джон Эглинтон...» [3, с. 198]. (Малютка Джон – один из легендарных сподвижников Робин Гуда, здоровенный детина; щуплому Джону Эглинтону дал иронически это прозвище Дж. Мур) [3, с. 808]). Також висміюються дискусії діячів щодо давніх гельських видів спорту: «<...> состоялась интереснейшая дискуссия о возрождении старинных гэльских видов спорта <...> завязалась интереснейшая и содержательнейшая дискуссия о желаемости возрождаемости древних игр и спортивных занятий наших древних панкельтских пращуров. Дискуссия проходила на высшем уровне учтивости, привычном в этом кругу» [3, с. 325–326], – і патріотичний пафос діячів Відродження «<...> заключил дискусию замечательным исполнением поистине неувядаемой песни «Да будет нация опять» на слова бессмертного Томаса Осборна Дэвиса, <...> Ирландский Карузо-Гарibaldi был в превосходной форме <...> и его вечнозеленый громовой голос (зеленый – колір ірландського флагоу – Є. В.), <...> пению, которое своим сверхвысоким уровнем подняло еще выше его и без того высочайшую репутацию <...>» [3, с. 326]. Щодо пісні «Хай живе знову нація» С. С. Хоружий каже, що її автор Томас О. Девіс (1814–1845) був видатним лідером національного руху, але посереднім поетом, тож його звеличення в «Уліссі»: «<...>

неувядаемая песня <...> безсмертного Томаса Осборна Дэвиса» [3, с. 326] – явно іронічне.

Дванадцятий епізод «Улісса»–«Циклопи»–цілком присвячено зображенню ура-патріотів Ірландії, пародіюванню їх образів, поглядів і дискусій. Гіперболізація тут досягає надзвичайних висот. Вона виражається в багаточисленних переліках і списках: 19 титулів Його королівської високоності, контр-адмірала вельмишановного сера Геркулеса Ганнібала Хабеаса Корпуса Андерсона, серед яких були: «Кавалер Ордена Бани, Мастер Лисьей Охоты, Доктор Музыки, Дублин» [3, с. 354], 86 святих, 90 героїв і героїнь Ірландії [3, с. 834]. Пародіюється сцена страти героя: «<...> раскаты грома и яркие вспышки молний <...> свидетельствовали о том, что небесная артиллерия решила явить всю свою сверхъестественную мощь ради в'язей грандиозности зрелища, <...> толп, в которых по самым скромным подсчетам, было не менее п'ятисот тысяч человек. <...> Детишки из Приюта Подкидышей Женского и Мужского Пола <...> были в восторге от неожиданого дополнения к обычным забавам, и тут по праву стоит сказать слова похвалы в адрес монахинь-попечительниц за их превосходную идею доставить бедным малышам <...> повстинне поучительное зрелище» [3, с. 314]. Їх патріотизм, в основному, виявляється у вираженні ними свого обурення: «Все без исключения делегаты в энергичнейших и разноязычнейших выражениях заклеили неслыханное варварство, свидетелями котрого предстояло им стать. В дальнейшем среди ДИО (Друзья Изумрудного Острова – живописная иностранная делегация [3, с. 315]) завязался оживленный диспут о том, какова истинная дата рождения святого покровителя Ирландии <...>» [3, с. 316], який завершився баталією.

Пародіюється снобізм ірландців: «И мы смо-трим на Европу. <...> Когда еще эти дворяжки были щенками, мы уже торговали с Испанией и с французами и с голландцами» [3, с. 336]. Роздуми і висновки діячів Гельського Відродження щодо трагедії «Гамлет» і близькості до В. Шекспіра не образу Гамлета, а образу Привида, батька Гамлета, у цьому епізоді роману також зображені з іронією: «<...> философствовал Джон Эглингтон» [3, с. 197], «<...> сделал открытие Джон Эглингтон» [3, с. 199].

Так само представлений ірландський театр в «Уліссі» «<...> зашли как-то в этот их театришко, в дом слесарей. <...> наши актеры творять новое искусство для Европы. Театр Аббатства! Мне так и чудось, как разит монашьим потом» [3, с. 221].

На відміну від Дж. Джойса, Ф. О'Брайєн досягає комізму через нарочиту, підкреслену гіперболізацію. Наприклад, забобонність сільських мешканців Ірландії: «Мартіне, хіба це не поганий знак, що качки зайшли в кропиву? Сьогодні ввечері настане жах і прийдуть нещастя у цей світ» (тут і далі за текстом переклад – наш, Є. В.) [11, с. 413].

У романі Ф. О'Брайєна пародія теж сконцентрована на сферах, значущих для Ірландії: кельтський епос, Ірландське Відродження, католицька церква. У «Ті, хто оспівують Лазаря...» діячам Гельського Відродження присвячений четвертий розділ, він називається «Нашестя ірландськомовних. Ірландський коледж. Ірландське свято у нашій місцевості. Шляхетні пани з Дубліну. Після танців приходять біди» [11, с. 434].

Починається четвертий розділ розповіддю діда головному герою про появу в ірландському селі ірландськомовної людини. Опис цієї ситуації містить значне перебільшення значущості цієї події і представляє ставлення ірландців до своєї мови. Здивування від зустрічі з паном, який говорить ірландською, надзвичайне: «Він заговорив до мене ірландською!!! <...> Я подумав, що старий або розказує казки, або марить у білій гарячці... Є на світі речі, повірити в які неможливо» [11, с. 435].

Висміюється у цьому розділі і псевдопатріотичність шляхетних панів, які прибули на ірландське свято «На усіх них був пристойний, добре зшитий одяг; дехто був без будь-яких штанів, зате у коротких жіночих спідницях. Стверджували, що це на них ірландські костюми. <...> Люди у простих, не оздоблених одежах, я гадаю, не дуже були сильні в ірландській мові; у інших же по шляхетності, смаку і вишуканості їх жіночих суконь одразу було ясно, що ірландська у них вільна» [11, с. 438].

Їх прізвиська, які вони брали собі згідно давньому ірландському звичаю зовсім їм не відповідають «<...> чоловік тучний і грузний, із сірим і в'ялим обличчям, який неначе помирав від двох смертельних хвороб одночасно, назвався Ірландською Маргариткою» [11, с. 438]. Також у них були прізвиська Давальний відмінок, Вісім людей, Грішна ворона.

Промова голови святкування насичена безкінечними повторами епітету «ірландський»: «Я ірландець з голови до п'ят, ірландець з переду і з заду, з верху і з низу» [11, с. 440]. Діяльність представників Гельського Відродження зображена як пуста націоналістична промова. Побажання добробуту, процвітання, усілякого щастя і міцного здоров'я звучать дуже іронічно по від-

ношенню до сільських мешканців, у яких нічого з цього не може бути за їх умов проживання. Після восьми пафосних промов, які були виголошені діячами Гельського Відродження, «Багато ірландців втратили свідомість від голоду» [11, с. 441]. Свято перетворюється на виснажливе змагання на ірландськість: у мові («У змаганні брали участь п'ять претендентів. <...> Коли стемніло, один втратив свідомість, інший заснув (але не змовк!), а третього віднесли додому із запаленням мозку» [11, с. 441–442]) та в танці («Всім людей пішли з життя через надмірне танцювання» [4, с. 64]).

Висновки. Отже, в обох романах автори висміюють Гельське Відродження, яке виродилось у беззмістовний, марний рух. У час написання романів («Улісс» – 1914–1921 рр., «Ті, хто оспівують» – 1940–1941 рр.) Гельське Відродження вже було на спаді, не мало перспектив розвитку, його ідеї були відірвані від реальних проблем ірландської культури, а його діяльність перетворилась на пустопорожні розмови і безглузді заходи.

Однак у Дж. Джойса і Ф. О'Брайєна присутні і суттєві відмінності в зображенні діячів Гельського Відродження. Дж. Джойс гіперболізує певні риси діячів Гельського Відродження і іронічно їх представляє, а Ф. О'Брайєн висміює увесь рух без виокремлення когось, і діячі Відродження в його романі представлені як тип. Також комізм Дж. Джойса розрахований на ерудованого, освіченого читача, тоді як комізм у романі Ф. О'Брайєна «Ті, хто оспівують Лазаря...», навпаки, є загальнокарнавальним і доступним будь-кому. До того ж, провідним прийомом у Дж. Джойса є, в основному, іронія та пародіювання, і рідше – в дванадцятому епізоді роману – гіперболізація. Пародіювання Гельського Відродження в «Уліссі» найбільш яскраво представлено в епізоді «Циклопи», де пародіюються 33 високі стилі літератури (героїчне сказання, науковий трактат, судовий протокол). У Ф. О'Брайєна гіперболізація поруч з пародіюванням є основними засобами комічного.

Перспективними у сфері дослідження прийомів комічного у Дж. Джойса і Ф. О'Брайєна є визначення і порівняння їх також в інших їх романах.

Список літератури:

1. Бороненко А. В. Специфика юмора в ирландской литературе 30–40-х годов XX века: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (ирландская литература)» Екатеринбург, 2012. 23 с.
2. Диброва В. Г. Творчество Фленна О'Брайєна (традиции народной культуры и литературный контекст): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: 10. 01. 05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии». К., 1988. 17 с.
3. Джойс Дж. Улисс: Роман; [пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего]. М.: Иностранка; Азбука-Аттикус, 2013. 928 с.
4. Майлз на Гапалинь (Бриан О'Нуаллан). Поющие Лазаря, или На редкость бедные люди: Скверный рассказ о дурных временах. СПб.: Симпозиум, 2003. 176 с.
5. О'Брайєн Ф. Лучшее из Майлза; [пер. с англ. Ш. Мартынова, Ю. Андрейчук]. М.: Додо Пресс, 2016. 495 с.
6. Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. М.: Азбука, 2015. 384 с.
7. Booker M. K. Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire. N. Y. : Syracuse University Press, 1995. 163 p.
8. Gallagher M. "The Poor Mouth" : Flann O'Brien and the Gaeltacht / Studies: An Irish Quarterly Review. 1983. Vol. 72. № 287. P. 231–241.
9. Hopper K. Flann O'Brien. A Portrait of the Artist as a Young Postmodernist. N. Y.: Syracuse University Press, 1995. 292 p.
10. Mercier V. The Irish Comic Tradition . L. Souvenir Press, 1991. 258 p.
11. O'Brien F. The Complete Novels. L.: Everyman's Library, 2007. 787 p.

ХАРАКТЕР И СПЕЦИФИКА КОМИЧЕСКОГО В ИЗОБРАЖЕНИИ ГЕЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В «УЛИССЕ» ДЖ. ДЖОЙСА И «ПОЮЩИХ ЛАЗАРЯ, ИЛИ НА РЕДКОСТЬ БЕДНЫХ ЛЮДЯХ» Ф. О'БРАЙЕНА

В статье анализируется характер и специфика изображения Гельского Возрождения в романах «Улисс» Дж. Джойса и «Поющие Лазаря, или На редкость бедные люди» Ф. О'Брайена, выделяются использованные при этом приемы комического, исследуются различия джойсовского и о'брайеновского подходов в изображении национально-культурного движения. Тщательно изучается языковой юмор, представленный в романах во многих разнообразных формах. Ведущим приемом у Дж. Джойса является, в основном, ирония и пародирование, и реже гиперболизация, а у Ф. О'Брайена основными выступают гиперболизация и пародирование.

Ключевые слова: Гэльское Возрождение, гиперболизация, Дж. Джойс, ирония, карикатурность, комизм, пародия, Ф. О'Брайен.

CHARACTER AND SPECIFIC FEATURES IN COMIC REPRESENTATION OF GAELIC REVIVAL IN «ULYSSES» BY JAMES JOYCE AND «THE POOR MOUTH» BY FLANN O'BRIEN

The article deals with the character and specific features in representation of Gaelic Revival in «Ulysses» by James Joyce and «The Poor Mouth» by Flann O'Brien. The author distinguishes the techniques, used in the novels and, explores the differences of James Joyce's and Flann O'Brien's points of view on the national-cultural move. In particular the researcher closely studies the language humor, which is presented in the novels in many various ways. The main techniques in «Ulysses» include irony, parody, rarely hyperbole, whereas in «The Poor Mouth» the main techniques are hyperbole and parody. The object of James Joyce parody are the Irish theatre, patriots, figures of the Gaelic Revival, their views. The object of the author's irony is the pathetics of their discussions. The characters of writers and literary critics of that period are caricature. The object of Flann O'Brien parody are spheres important for the Irish cultural life, language, church, Celtic folklore. A special attention is given to the question of the specific of James Joyce «hermetic humor» intended for the sophisticated reader, requires certain knowledge and Flann O'Brien's comic is common carnival and intended for everyone.

Key words: caricature, comic, Flann O'Brien, Gaelic Revival, hyperbole, James Joyce, irony, parody, pseudopatriotism.

Ващенко Ю.А.

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

СМІХ ПРОТИ СТРАХУ (ПРО МАЛОВІДОМИЙ РОМАН Г. ШЕВАЛЬЄ «LA PEUR»)

Статтю присвячено проблемно-поетологічному аналізу маловивченого роману французького письменника Г. Шевальє «Страх» («La Peur», 1930). Роман розглянуто на тлі традиції французької антивоєнної прози (А. Барбюс, Ж.-Р. Блок, Ж. Жюно, М. Женева, Р. Роллана та ін.) і в контексті творчості самого Г. Шевальє. Аналіз продемонстрував, що антимілітаристська позиція персонажів роману «Страх» виявляється непевною: вона коливається між фаталістичною покірністю й марним протестом проти «організованого жаху» війни. Засобом заперечення знеособлюючої стратегії війни, що перетворює людину на «тіло-об'єкт», стає в романі сміх (як вияв «раціо»), який набуває сатирично-іронічного й гротескно-пародійного забарвлення. Особливим акцентом антивоєнної теми в Г. Шевальє є трактування ролі жінки як «пособниці» війни.

Ключові слова: Г. Шевальє, «Страх», антивоєнна проза, сатира, гротеск, пародія, «тіло-об'єкт».

Постановка проблеми. Роман Г. Шевальє «Страх» («La Peur», 1930) – один із маловідомих у нас художніх відголосів першої світової війни, що зафіксував певний суспільний настрій: «Після кровопролиття <...> зазвичай приходив час постапокаліптичної зневіри, відчаю, розчарування, депресії, втомленої самоіронії, навіть гротескного самоосміяння» [1, с. 90]. Час написання роману «Страх» симптоматично збігається з появою творів «втраченого покоління» («Прощавай, зброє!» (1929) Е. Хемінгуей, «Смерть героя» (1929) Р. Олдінгтона, «На Західному фронті без змін» (1929) Е. М. Ремарка), однак, не перекладений ні українською, ні російською мовами, у свідомості вітчизняного читача він залишився поза цим контекстом.

Постановка завдання. Французькі літературознавці зберігають традицію розглядати творчий доробок Г. Шевальє в межах так званої «регіональної» літератури й сприймають цього письменника як «автора однієї книги» (йдеться про роман «Клошмерль», 1934): поодинокі відгуки на роман «Страх» (такі, як стаття Л. Рассона [8] і згадка в монографії М. Рієно [9]) не претендують на його докладний аналіз. Між тим Л. Рассон називає роман «Страх» «справжнім підручником антигероїзму» й зазначає, що цей твір «не забезпечив Г. Шевальє місця в пацифістському пантеоні, який вже встигли зайняти Барбюс, Роллан і Жюно», однак дозволив про-

демонструвати рішуче заперечення війни, яка «відокремлює людину від її духовного виміру» [8, с. 235]. Мета цієї розвідки – дослідити проблемно-поетологічні особливості роману «Страх» як на тлі традиції французької антивоєнної прози першої половини ХХ століття, так і в контексті творчості самого Г. Шевальє.

Виклад основного матеріалу дослідження. Антивоєнні твори А. Барбюса («Вогонь», 1916), Р. Роллана («Над сутичкою», 1915, «Передвісники», 1919, П. Вайяна-Кутюр'є («У відпустці» («Une permission de detente», 1919), «Тринадцять танців смерті» («Treize danses macabres», 1920), Ж. Дюамеля («Життя мучеників» («Vie des martyres», 1917) та «Цивілізація» («Civilisation», 1918), Паньоля і Нівуа «Торговці славою» («Les Marchands de gloire», 1924)) стали важливою ознакою літературного процесу Франції воєнних та повоєнних років, визначивши проблематику й «тональність» художнього дослідження першої світової війни: опозиція фронту і тилу, пародіювання мілітаристського дискурсу й протиставлення йому неприкрашених картин окопного побуту. Художніми домінантами цих творів є різкі стилістичні контрасти, раптові переходи від гніву до іронії, від спародійованої пишномовної лексики до грубого солдатського арго, використання сатири, пародії, гротеску.

Не залишилися осторонь воєнної теми й «регіональні» письменники. Поєднання антивоєнної

і провінційної тематики властиве, зокрема, творчості М. Женева, який описав «кривавий жах, в який був втягнутий» [3, с.113] у трилогії «*Ceux de quatorze*» («Ті, з чотирнадцятого»), до якої увійшли романи «Під Верденом» («*Sous Verdun*», 1916); «Воєнна ніч» («*Nuit de guerre*», 1917); «Бруд» («*La Boue*», 1921).

Дослідники іноді протиставляють книги А. Барбюса, Р. Роллана, П.-Р. Блока, П. Вайяна-Кутюр'є, Ж. Дюамеля антивоєнним творам тих письменників, які не мають чітких ідейних орієнтирів, однак містять не менш потужне заперечення війни, – романами Ж. Жюно, М. Женева, П. Дріє ла Рошеля та ін. Існує думка, що в А. Барбюса «одягнуті в солдатські шинелі селяни здатні мислити, оцінювати обстановку, приходять до розумних рішень» [2, с. 461], натомість персонажі Ж. Жюно («Велике стадо», «*Le Grand troupeau*») «своїм внутрішнім станом і поведінкою нагадують пригнаних на бійню безсловесних тварин. Вони не здатні на жодні інші емоції, окрім страху й розгубленості» [2, с. 461]; «тваринна тупість» вирізняє солдатську масу й у романі П. Дріє ла Рошеля «Комедія війни» (Р. Drieu La Rochelle, «*La Comédie de Charleroi*», 1934) [2, с. 461].

Насправді ж кордон між двома типами воєнних творів не завжди такий виразний – і в Р. Роллана, наприклад, солдатська маса постає гідною співчуття, але вкрай безпорадною й одурманеною. Водночас А. Барбюс лише *post factum* «оточує» «щоденник одного взводу» ідеологічно насиченими розділами. «Ми не солдати, ми – люди», – промовляє барбюсівський Ламюз, «несвідомий» батрак, «людина-бик» у відповідь на захоплення товариша «справжніми солдатами», бравими мавританськими стрільцями. Зовсім не героїчно, не від ворожої кулі, а «від війни», в момент затишшя між боями гине капрал Бертран, інший персонаж роману «Вогонь».

Роман Г. Шевальє «Страх» можна було б віднести до другої групи: за відсутності будь-якого ідеологічного ґрунту, він має величезну викривальну силу. Написаний в автобіографічній манері, роман відтворює реальність війни, вже добре знайому з творів Барбюса, Дюамеля, Верта: нескінченні виснажливі марші, люди, перетворені на доісторичних істот, смертоносні наступи, кошмар медичних пунктів.

У «Вогні» А. Барбюс висміював журналістів, цих «туристів траншей», котрі приховують під пишномовними і брехливими фразами повсякденні жахи фронту. У «Клерамбо» Р. Роллана містилося безжальне викриття політичної, історичної,

літературної фразеології, яка узаконює різанину. Г. Шевальє також гостро реагує на зло, породжене словом, особливо, якщо це слово офіційне, санкціоноване тими, хто уособлює законність і владу. Слова журналістів, які звеличують «виховне значення війни» і повідомляють про «веселість, що панує в траншеях». Слова, що перетворюються на абсурдні вислови на кшталт «О, мертві, які ви живі!» («*O, morts, que vous êtes vivants!*» [7, с. 104]). Слова духовних осіб, котрі освячують зброю, і виправдовують масові вбивства. Слова генералів, що пишануться «доблестю покоління й мужністю бійців» («*les vertus de la race et la valeur de nos combattants*» [7, с. 345]).

Ці слова мають по-справжньому «вбивчу силу»: тому в романі Г. Шевальє стрекіт друкарських машинок, що долинає зі штабу, розташованого на відчутній відстані від передової, «у непристойний і смішний спосіб» («*d'une façon inconvenante et ridicule*» [7, с. 334]) імітує звук кулеметної черги. Накази, які вистукують на машинках відгодовані «чистьохи», що окопалися в тилу, перетворюються на смертні вироки тим, хто перебуває на передовій. Щоб «відмінити» ці вбивчі слова, письменник застосовує єдину доступну йому зброю – безжальну іронію. Функцію іронічного відтворення й «очуження» офіційного дискурсу виконує в романі персонаж на ім'я Негр. Під маскою уявного генерала Покюлота (типове для поезики Г. Шевальє «промовисте» ім'я: *culotte* – старий вояка, але й «короткі чоловічі штани», а також – «поразка»; водночас *culote* – зухвалість, нахабство), зберігаючи іронічну дистанцію, він імітує патріотичну й мілітаристську фразеологію, викриває властиві їй софізми: «*La lutte exalte les forces vives de la nation, elle porte notre pays au premier rang de l'humanité, nous ne devons pas souhaiter sa fin trop prompte*» [7, с.132] («Війна збуджує життєві сили нації, вона виводить нашу країну в передню шеренгу людства, і ми не повинні бажати якнайшвидшого її закінчення») (Тут і далі цитати з роману «Страх» подаємо у власному перекладі. – Ю. В.). Сміх у романі виникає як реакція на страх, як зброя проти страху, він «вмикає» розум, руйнуючи страх і небезпеку.

Про хибність толерантної позиції щодо брехливих слів неодноразово говорить і персонажований оповідач, Дармон. «*Les hommes sont des moutons <...>. Ils meurent victimes de leur stupide docilité*» («Люди – це барани <...>. Вони – жертви своєї тупої покірності» [7, с. 21]). «Безглузді й неосвічені», слухняні, легковірні, засліплені тим, чому їх вчить держава і церква, вони добровіль-

но йдуть на бойню й не намагаються задіяти критичну силу розуму. Г. Шевальє (через оповідача) перекладає частину відповідальності на кожного з «завербованих». Зло, на його думку, коріниться не тільки в словах, які, прикрашаючи війну, узаконюють її, а й у цілковитій відсутності критичної позиції в жертв. Зрештою сам оповідач стає причетним до цієї колективної несамовитості: «*j'étais un peu victime de l'état d'esprit général*» («і я певною мірою був жертвою загального настрою» [7, с. 33]), – зізнається він, пояснюючи свою власну покірність обов'язку: «*J'y suis allé contre mes convictions, mais cependant de mon plein gré – non pour me battre, mais par curiosité: pour voir*» («Я прийшов сюди всупереч своїм переконанням, однак, за власною волею – не для того, щоб воювати, а з цікавості: щоб подивитися» [7, с. 23]). Така вихідна позиція визначає подвійність концепції персонажа-антимілітариста, який, однак, розчарований тим, що не витримав офіцерського екзамену [7, с. 38], який розуміє необхідність військової ієрархії, але не здатен підкорятися жодним правилам [7, с. 41].

На думку Г. Шевальє і його персонажа, щоб воювати, треба позбутися влади розуму, «позбавитися розуму» (неминуче виникають аналогії з романом Я. Гашека, а також із «Пунктом 22» Дж. Хеллера). Напередодні атаки головний герой, Жан Дармон, умовляє себе: «*Surtout, je ne dois pas penser*» («Головне, я не повинен думати» [7, с. 102]). Під час наступу оповідач знов змушує замовкнути голос розуму: «*Ai-je peur? Ma raison a peur. Mais je ne la consulte pas*» («Я боюся? Мій розум боїться. Але я не маю наміру з ним радитися» [7, с. 108]). Думка про необхідність примусити розум мовчати пронизує роман: «*<...> il est terrible de penser. C'est pourquoi les hommes les plus frustes, les plus illogiques sont les plus forts*» («<...> думати – жахливо. Тому найстійкішими виявляються найпримітивніші, ті, що позбавлені логіки» [7, с. 309]). Той, хто думає менше за інших, «тримає удар».

Війну сприйнято в романі «Страх» як механізм, що повертає людину до її «первісного», фізичного стану. З'явившись оголеним перед медичною комісією, Дармон усвідомлює всю безглуздість спроб оцінювати людину виключно за фізичними параметрами. Відчуття наготи, повної незахищеності він відчує знов, коли опиниться під обстрілом ворожих снарядів [7, с. 285]. Це перетворення людини на «тіло» вписується в знеособлюючу стратегію війни, яка віднімає у людей «*l'usage de leur cerveau, en les courbant sous*

des tâches qui épuisent» («можливість керуватися розумом, згинаючи їх під тягарем виснажливих зусиль» [7, с. 244]). Так відбувається долучення до «стада», і протистояти цьому складно навіть героєві, озброєному інтелектом і самосвідомістю (пор: «воєнний» роман Ж. Жіоно має назву «Велике стадо» («*Le Grand troupeau*»). Існування «тіла-машини», «тіла-об'єкта» (в картезіанському сенсі), виключеного з царини мислячого «я», передбачає цілковиту відсутність свідомості, розуму. Перехід від тіла-об'єкта до типу тілесності, що поєднує в собі тіло і дух, можливий за посередництва рефлексії, наповнення свого «порожнього» тіла.

У романі «Страх» на зміну колективному героєві творів барбюсівського типу приходять герой-індивідуаліст, що усвідомлює себе центром світобудови: «*Je suis le centre du monde, et chacun de nous, pour soi-même, l'est aussi*» («Я – центр світу, так само як кожний є для себе таким центром» [7, с. 339]), прагне абсолютної внутрішньої свободи й всупереч спробам офіційного дискурсу звести нанівець значення розуму прагне зберегти раціональний спосіб мислення, що й дозволяє йому аналізувати навколишнє безумство.

Однак тільки у другій частині роману Дармон, який намагається подолати страх силою розуму, досягне здатності протистояти зовнішнім обставинам: «*La logique me dicte: être volontaire, c'est accepter tous les risques de la guerre, accepter de mourir J'ai besoin de ce consentement pour poursuivre, besoin de cet accord entre ma volonté et mon action*» («Логіка свідчить: бути вільним – це прийняти увесь ризик війни, прийняти смерть <...>. Мені необхідна ця угода, щоб продовжувати, необхідна ця згода між моєю свободою і моїми діями» [7, с. 318]). Ця ситуація моделює екзистенціальний за своєю суттю дискурс (у романі він постає як позиція автора, яку той виголошує вустами Дармона, або, ще рішучіше – вустами цинічного Негра). Для Дармона важливо узгодити зовнішній тиск і внутрішню свободу – єдиний спосіб нести відповідальність за своє життя до кінця, єдиний спосіб продемонструвати перевагу духу: «*L'esprit s'est rendu maître du corps*» («Дух здолав тіло» [7, с. 319]). Дармон отримує перемогу не над ворогом, а над собою – він поступово навчається приборкувати страх владою розуму й внутрішньої свободи.

Як і в більшості творів, присвячених першій світовій війні, у «Страху» експлуатується тема відсутності порозуміння між фронтом і тилом. Відпустка – обов'язковий у цьому випадку епізод

– дозволяє виміряти глибину прірви, що їх розділяє. Щоб скоротити дистанцію, Дармон визнає тільки один засіб – говорити правду: «*Consulté sur les événements, j'ai l'habitude funeste, insociable, de les montrer tels qu'ils me sont apparus*» («Описуючи події, я маю згубну, незручну звичку показувати їх такими, якими вони мені явилися» [7, с. 185]). Старому, який зручно влаштувавшись у кав'ярні, «методично» жує швейцарський сир, запиваючи його пивом і запитує в Дармона: «*Vous avez de bons moments là-haut?*» («Ну й як, там були непогані моменти?») [7, с. 179]), той відповідає: «*Oh! Oui, monsieur... on s'amuse bien: tous les soirs nous enterrons nos copains!*» («Так, мсьє, ми добре розважаємось: кожного вечора ми ховаємо своїх товаришів» [7, с. 179]) (підкреслено в тексті – Ю. В.). Батько ж, проводжаючи сина на вокзалі, кидає замість прощання: «*Tâche donc d'attraper un bout de galon!*» («Постарайся отримати нашивки!» [7, с. 187]). Кричуще нерозуміння, яке розділяє Дармона і батька, примушує усвідомити, що відтепер люди поділені на дві категорії: «*Un père et un fils? Oui, sans doute. Mais surtout: un homme de l'avant et un homme de l'arrière <...>*» («Батько й син? Так, без сумніву. Але передусім: фронтовик і тиловик <...>» [7, с. 186]).

Однак правда про війну нічого не змінює в поведінці людей. У цьому сенс фінального діалогу між Дармоном і Негром. Ідеалізований Дармон, який вірить, що «*la génération qui vient nous écouterà*» («майбутні покоління почують голос тих, хто воював» [7, с. 373]), Негр протиставляє свій скептицизм: ні до чого описувати жахи війни майбутнім поколінням, бо вони дістануть із цього тільки смак забороненого плоду. Пацифісти, вважає Негр, у цьому сенсі схожі на «*ces mères qui comptent sur leurs recommandations pour éloigner de l'amour leur fille brûlante*» («тих матерів, які покладаються на власні поради, намагаючись уберегти від любові своїх палких дочок» [7, с. 373]). Інакше кажучи, нова війна неминуха, – переконаний Негр. «*Est-ce que tu peux croire à quelque chose après ce que tu as vu? La bêtise humaine est incurable*» («Хіба ти можеш у що-небудь вірити після того, що бачив? Людська дурість невикорінна» [7, с. 374]). Тема людської дурості, яку підіймає тут Негр, демонструє, що він менше віддалений від авторської позиції, ніж можна було припустити: відповідальність «*bêtes et ignorants*» («безглузких і неосвічених» [7, с. 21]) людей, що беруть участь у бойні, – мотив, який наскрізно пронизує роман. Скептицизм автора стосується й самого Дармона. Адже намагатися викорінити

війну й продовжувати воювати – це досить сумнівна позиція.

У листі до сестри Дармон зображує «мальовничий» бік війни, розказує про чудову погоду, красу пейзажу, героїзм солдат і боягузтво «бошів». Цей хибний тон, загалом не властивий оповіді, нав'язний, напевно, «загальними місцями» непорозуміння, що панує в стосунках між фронтом і тилом: «*Nous leur racontons leur guerre, celle qui leur donnera satisfaction, et nous gardons la nôtre secrète*» («Ми розповімо їм про їхню війну, про ту, яка їх влаштує, а нашу ми збережемо в таємниці» [7, с. 314]). Отже, сам оповідач, ніби відданий правді, не відмовляється від легенди про війну.

Г. Шевальє (як і його персонаж) вважає, що жахи війни неможливо адекватно, без спотворення утілити художніми засобами. Питання про складні стосунки війни і мистецтва – ще один із аспектів проблематики роману «Страх». Оглядаючи підвал зруйнованого будинку, Жан Дармон наштовхується на заляклі трупи двох німців. Ці трупи, що викликають не відразу, а «*une sorte de pitié fraternelle*» («щось на зразок братерської жалості» [7, с. 66]), змальовані як живописне полотно: «*De ses ossements épars ne subsistait vraiment qu'une demi-tête, une masque, mais d'une horreur magnifique. Sur ce masque, les chairs s'étaient desséchées et verdies en prenant les tons sombres d'un bronze patiné par le temps*» («Від цих розпорошених скелетів насправді залишилася тільки половина голови, маска захоплого жаху. Шкіра на цій масці висохла й позеленіла, набувши відтінків бронзи, потемнілої від дії часу» [7, с. 66]). Дармон навіть робить замальовку цієї сцени, ескіз, який, однак, не виражає того священного жаху, який нав'язала йому «модель» [7, с. 66]. Художнє відображення, малюнок, на його думку, не має права на існування, якщо воно менш переконливе, ніж оригінал. Персонаж жалкує, що не може забрати сам труп, «*ce masque que la mort avait modelé*» («цю маску, виліплену смертю»), що втілює справжній «*synthèse de la guerre*» («синтез війни»). Мистецтво не здатне передати глибинну сутність війни, бо справжнім художником виступає смерть, яка створює маски «*у похмурому світлі руїн*». Письменник або живописець повинен відмовитися від створення посередніх художніх репродукцій довшеного життєвого витвору. Щонайменше, пропонує оповідач, від створення «муляжу» цієї вражаючої маски, яку він хотів використати, щоб пояснити «*aux femmes et aux enthousiastes*» («жінкам та ентузіастам»), що робить війна з людьми.

Стверджуючи безсилля мистецтва перед безжалючим обличчям смерті, роман констатує кінець будь-якої поезії. У шпиталі Жан Дармон зустрічає свого старого друга Андре Шарле, який до війни публікував «*des sonnets brillants, qui représentaient la vie comme un immense champ de conquêtes, une forêt divine et surprenante*» («блискучі сонети, що зображували життя безбережним полем звершень, чудовим і захопливим лісом» [7, с. 160]). Призваний на війну одним із перших, він був тяжко поранений і опинився – «*affaissé, sans ressort et sale*» («осілий, спустошений і брудний») – прикомандированим до транспорту з нечистотами лежачих поранених (звідси й дивне прізвисько поета – Кака). Точніше, колишнього поета, бо війна знищила того, хто мав стати стати «*chef de sa génération*» («керманічем свого покоління» [7, с. 162]). Коли Дармон питає в Андре, чи той ще пише, Кака «*hausse les épaules, avec un geste vague: «La poésie, c'est comme la gloire!» et s'en va parce qu'on l'appelle. Un instant après il repasse avec un bassin fumant, détourne son visage bouleversé de dégoût, et ricane: «Tiens, la poésie!»*» («із невизначеним жестом знижує плечами: «Поезія, – це як слава!» – і йде на чийсь поклик. За хвилину він повертається зі смердючою ємкістю, обертає спотворене огидою обличчя й усміхається: «Ось вона, поезія!» [7, с. 161]).

Ще один аспект викривного пафосу роману «Страх» реалізується в зображенні несподіваного «спільництва» війни і жінки (уже йшлося про знайдений у подвалі труп німця, з якого Дармон пропонує зробити муляж, щоб представити його «жінкам та ентузіастам»). Протиставлення жінки, яка залишається в тилу, і чоловіка, який іде на війну, є для Г. Шевальє принципівим. Показовим видається епізод у шпиталі, коли Дармон намагається заспокоїти пораненого солдата, «*qui n'est plus un homme*» (який «більше не є чоловіком») розповіддю про євнухів, «*du plaisir qu'ils peuvent procurer aux pensionnaires*» («про задоволення, яке ті вміли доставляти мешканкам гаремів»), і навіть наводить «*des cas d'ablation volontaire*» («приклад добровільного оскоплення» [7, с. 135]). Дармон вражений зневажливою й надто незалежною позицією медсестер щодо «позбавленого чоловічої основи», «неповноцінного» («*incomplet*») солдата, яка означає: «*celui-ci n'est pas dangereux, la pire injure qu'une femme puisse nous adresser*» (««цей – безпечний» – найгірша образа, яку жінка може нам адресувати») [7, с. 136]. Тобто звинувачення висувається вже не проти війни, а проти умовної «корпорації» жінок. На думку Дармона,

частина агресії, яку війна пробуджує в чоловіках, розповсюджується й на жінок, які з цікавістю та зверхністю зустрічають «оскоплених на війні чоловіків». Характерним є подив медсестер, які дізнаються, що Дармон ніколи не бачив німців, і їхнє обурення, що він «*la seul qui compte : J'AI EU PEUR*» («єдиний, хто зізнається: я боявся» [7, с. 146]). Зізнання, яке ніби містить щось непристойне: «*je vois la répulsion sur leurs visages*» («Я бачив огиду на їхніх обличчях» [7, с. 146]) і спонукає одну з медсестер запитати: «*Vous êtes peureux, Dartemont*» («ви боягуз, Дармон?» [7, с. 146]). «Неприємне» слово дозволяє оповідачеві сформулювати тезу про щільний зв'язок між війною і жінкою: «*Depuis que le monde existe, des milliers et des milliers d'hommes se sont fait tuer à cause de ce mot prononcé par des femmes*» («Відтоді як існує світ, тисячі й тисячі чоловіків винищили один одного через це слово, вимовлене жінкою» [7, с. 146]). Упродовж подальшої розмови з медсестрою Дармон намагається безжалісно викрити цінності, які вона йому протиставляє: обов'язок, батьківщина, ідеали. Головна зброя, якою він користується – це «раціональна» перевага: «*Au moyen de questions, je fais tomber mes interlocutrices dans les pièges de la logique, et je les laisse empêtrées dans des syllogismes qui ruinent leurs principes. Elles s'y débattent comme des mouches dans la toile de l'araignée, mais refusent de se rendre à la rigueur mathématique du raisonnement*» («Питаннями я загнав своїх співбесідниць у логічну пастку й примусив їх заплутатися в силогізмах, що зводять нанівець їхні принципи. Вони борсалися там, як мухи в павутинні, але відмовлялися підкоритися математичній суворості розуму» [7, с. 153]). На думку оповідача, жінки керовані лише «*par les sentiments qu'une longue suite de générations, soumises aux dogmes, a incorporés à leur substance*» («почуттями, які довга низка поколінь, підпорядкованих догмі, закарбувала в їхній сутності» [7, с. 153]).

Думка про несумісність жінки і розуму сформульована в романі «Страх» і в менш елегантних виразах, ніж Дармонові. Різко й гнівно висловлюється Негр (але ж він ні в чому не суперечить оповідачеві): «*Les femmes <...> sont en définitive des femelles, stupides et cruelles. Derrière leurs grimaces, elles ne sont que des ventres*» («Жінки, зрештою, самиці, безглузді й жорстокі. За їхніми гримасами – тільки животи» [7, с. 154]). До речі, цей різкий антифеміністський випад дещо пом'якшується в «Клошмерлі» (тональність висловлювання сільського поліцейського Босолея

іронічно-гумористична, а не саркастична: «*Les femmes, c'est pas fait pour travailler de la tête, voilà mon avis <...>*» («Як на мене, жінки не придатні до того, щоб працювати головою. А якщо вони починають нею працювати, так працюють вкрай погано, і від цього в них виходить з ладу й усе інше. Якщо в жінки є якась вада, так це тому, що вона погано розпорядилася своїм розумом, можете мені повірити» [4, с. 238]). У романі «Клошмерль-водолікарня» акценти також розставлені інакше: «Жінки Клошмерля були, головним чином, «формочками для дітей», які з успіхом їх виробляли годували й доглядали. Ці турботи робили їх реалістичними й практичними; і оскільки вони завжди тією або іншою мірою опікувалися своїми *животами* (курсив наш – Ю. В.), то їхні думки не злітали надто високо» [5, с. 49].

Жорстокий сарказм Г. Шевальє в потрактуванні «жіночої» теми в романі «Страх» викликаний, імовірно, усвідомленням того, що війна трагічно спотворює обличчя охопленого нею світу, порушує природну гармонію у відносинах між поколіннями й статями, розводить по ворогуючих таборах батьків і дітей, чоловіків і жінок. І все ж пацифізм Г. Шевальє видається незвичним: він викриває в романі війну тією мірою, якою викриває жінку, з війською ототожнену. Жінка, якщо вона на боці війни, постає в ролі оскопительниці – несподівана, начебто несумісна з традиціями арістофанівської «Лісістрати» символіка. Можливо, такий поворот теми «жінка, чоловік, війна» є також своєрідним віддзеркаленням певних міфопоетичних уявлень, актуалізацією архетипної ситуації, відбитої в деяких народних казках. Водночас мотив оскоплення в контексті антивоєнного роману не є цілком несподіваним – він досить відчутний, приміром, у романі Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлей», у «Фієсті» Е. Хемінгуей. Споконвічна ворожість війни людині символічно втілена тут у трагічній ситуації головного героя, фізично позбавленого можливості продовжити себе в дітях, бути щасливим у любові: безперервну низку поколінь насильницькі розірвано, однак рахунок пред'явлено саме війні: жінка, як і чоловік, – тільки її жертва.

Пацифізм роману «Страх», що відбиває безмежну огиду до війни, не є цілком послідовним, роздвоєною є й позиція головного персонажа. Потрапивши разом зі своїми товаришами під обстріл, Дармон зауважує: «*Nous hésitions entre une inutile révolte et une résignation de bêtes à l'abattoir*» («Ми коливаємося між марним протестом і покірливістю тварин на бойні» [7, с. 88]). Фаталі-

тично приймаючи жахливі випробування, в яких історична випадковість виконує роль провидіння, персонажі роману демонструють короткий вибух обурення, спрямований на заперечення організованого кошмару, але усвідомлюють, що це поривання є марним. Зрештою, «опору» Жан Дармон знаходить передусім у необхідності пристосуватися до війни. Персонаж зумів повністю оволодіти собою тільки тоді, коли раціонально погодився з тим, що робить, коли остаточно усвідомив роль, яку його примусили зіграти. Такий підсумок дозволив М. Рієно стверджувати, що «весь комплекс історичного оптимізму відсутній у романі «Страх» [9, с. 207].

Дійсно, важливим чинником етико-філософської позиції Г. Шевальє є заперечення просвітницької віри в історичний поступ і розум людства. Переконавання в «людській дурості» висловлює оповідач у «Клошмерлі»: «Люди нашого світу <...> виліплені за безглузким зразком. Їхніми дурними головами хочеться бити об стінку з відчаю. Коли в них є все, щоб бути щасливими <...> вони не можуть утриматися, щоб усе не зіпсувати своїми суто людськими дуростями» [4, с. 127]. Навіть краса природи «примушує людей посилено безумствувати, тому що вони страшаються зникнути з цього світу, не залишивши по собі жодного сліду. А найяскравішими й найдовговічнішими слідами здаються їм руйнування. І чим вони значніші, тим краще» [4, с. 202]. Можна припустити, такі песимістичні ноти живописної клошмерльської фрески пов'язані саме з потрясіннями, спровокованими першою світовою війною – один із персонажів «Клошмерля» зауважує: «*c'est cette guerre, probable qui a tout changé le mond <...>*» («Напевне, це війна так змінила світ» [4, с. 271]). Так само як і в романі «Страх», роман 1934 року пародіює доведений до абсурду патріотичний дискурс. Як і «Страх», «Клошмерль» зачіпає вищих офіцерів, переконаних, що «війна, по суті, гарна річ, вона одна тільки й здатна навчити штатських життю» [4, с. 337]. Нарешті, примітно, що саме в антимілітаристських епізодах «Клошмерля» розповідач втрачає ту стилістичну дистанцію, якої він дотримується протягом всього роману стосовно свого «легковажного» сюжету. Це відчутно, наприклад, у зображенні військової кар'єри капітана Гардіво, коли оповідач говорить про «відверте бажання кинутися навтіки з поля бою», що поселяється в солдатів, якого відправили на бійню «великі капітани», «сволоти, зайняті тим, щоб наїдатися досхочу смачною їжею, жирними добірними повіями», ті, що затіяли «це мерзотне свинство про-

клятого апокаліпсису, щоб витягнути бариші» [4, с. 345] – торкаючись питання війни, Г. Шевальє стає публіцистично різким.

Висновки. Отже, роман «Страх», в якому зброєю проти страху, породжуваного війною, проти перетворення людини на «тіло-об'єкт» постає руйнівний сміх у його іронічній, гротескно-сатиричній, пародійній іпостасі, розширює уявлення про контекстуальне коло творчості Г. Шевальє й засвідчує, що художня сфера «регіонального роману» не вичерпує творчої палітри письменника.

Водночас саме проблематика й пафос «Страху» висвітлюють ті сторони «божолейського циклу», які нібито містяться на периферії проблемного ладу трилогії, «не вписуються» в її «магістральний сюжет». Йдеться про антивоєнну тему, трактування якої значною мірою визначає іронічно-сатиричний пафос трилогії, а також про екзистенціальний шар клошмерльського циклу.

Перспективу дослідження вбачаємо у вивченні особливого місця творів Г. Шевальє в контексті літератури «втраченого покоління».

Список літератури:

1. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 256 с.
2. История французской литературы / М.Н. Черневич, А.Л. Штейн, М.А. Яхонтова. М.: Просвещение, 1965. 640 с.
3. Bourin A., Rousselot J. Dictionnaire de la littérature française contemporaine. Nouv. éd. Rev. et cors. P.: Larousse, 1968. 255 p.
4. Chevallier G. Clochemerle. P.: Presses univ. de France, 1966. 434 p.
5. Chevallier G. Clochemerle Babylone. Roman. 130-e éd. P.: Le Quadrige de l'Apollon, presses universitaires de France, 1954. 320 p.
6. Chevallier G. Clochemerle-les-bains. Roman. P.: Flammarion, 1963. 439 p.
7. Chevallier G. La Peur / Gabriel Chevallier. Livre de poche № 2385. 356 p.
8. Rasson L. Un héros mécontent. La Peur de Gabriel Chevallier // Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX siècle. № 19. Juin 1995. P. 235–246.
9. Rieuneau M. Guerre et Révolution dans le roman français. P., 1983. 353 p.

СМЕХ ПРОТИВ СТРАХА (О МАЛОИЗВЕСТНОМ РОМАНЕ Г. ШЕВАЛЬЕ «LA PEUR»)

Статья посвящена проблемно-поэтологическому анализу малоизученного романа французского писателя Г. Шевалье «Страх» («La Peur», 1930). Роман рассмотрен на фоне традиции французской антивоенной прозы (А. Барбюс, Ж.-Р. Блок, Ж. Жионо, М. Женева, Р. Роллан и др.) и в контексте творчества самого Г. Шевалье. Анализ продемонстрировал, что антимилитаристская позиция персонажей романа «Страх» оказывается двойственной: она колеблется между фаталистической покорностью и тщетным протестом против «организованного кошмара» войны. Средством отрицания деперсонализирующей стратегии войны, превращающей человека в «тело-объект», выступает в романе сатирико-ироничный и гротескно-пародийный смех (как проявление «рацио»). Отличительным акцентом антивоенной темы у Г. Шевалье является трактовка роли женщины как «пособницы» войны.

Ключевые слова: Г. Шевалье, «Страх», антивоенная проза, сатира, гротеск, пародия, «тело-объект».

LAUGHTER AGAINST FEAR (ABOUT UNRENOINED NOVEL BY G. CHEVALLIER «FEAR» («LA PEUR»))

The article deals with problem and poetological analysis of the understudied novel by French writer G. Chevallier «Fear», («La Peur», 1930). The novel is studied against a background of French antiwar prose (H. Barbusse, J.-R. Bloch, J. Giono, M. Genevoix, R. Rolland and others) and it is so in the context of creative works by G. Chevallier himself as well. The analysis demonstrated that the antimilitary position of characters of the novel «Fear» turns out to be ambivalent: it hesitates between fatalistic obedience and a vain protest against the «organised nightmare» of the war. The means of denying the depersonalizing strategy of war, which turns a person into a «body-object», is a satirical-ironic and grotesque-parodic laughter (as a manifestation of «ratio») in the novel. A distinctive accent of the anti-war theme by G. Chevallier is the interpretation of the woman's role as an «accomplice of war».

Key words: G. Chevallier, «Fear», antiwar prose, satire, grotesque, parody, «body-object».

Пшенична М.С.

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У статті розглядається творчість англомовного південноафриканського письменника Дж. М. Кутзее в сучасних літературознавчих студіях. Виокремлюються основні тенденції та підходи в зарубіжній та вітчизняній літературній критиці, і визначаються головні праці та дослідження романної прози Дж. М. Кутзее. Найчастіше творчість Дж. М. Кутзее розглядають із точки зору постколоніальної критики, проте літературний доробок письменника виходить за межі звичного соціально-політичного дискурсу й має розглядатись у більш широкому контексті англомовного літературного дискурсу. У роботі також окреслюється низка питань, які потребують більш детального вивчення (жанрова природа, нарративна структура, мотивний устрій тощо).

Ключові слова: Дж. М. Кутзее, літературний контекст, дискурс, методологія, постколоніальний підхід, метапроза, саморефлексія.

Постановка проблеми. Дж. М. Кутзее (J. M. Coetzee (прізвище африканерське, тому при перекладі на українську мову використовуємо правила практичної транскрипції з голландської мови, від якої і походить африкаанс – рідна мова африканерів) (1940 р. н., м. Кейптаун, ПАР)) – один з найвидатніших та почесних сучасних англомовних письменників, про що свідчить значна кількість престижних міжнародних нагород з літератури (дві Букерівські премії, південноафриканська нагорода «CAN Literary Award», французька премія «Prix Étranger Femina» тощо), а також Нобелівська премія, яку письменник отримав у 2003 році за вагомий внесок у світову літературу.

У західному англомовному літературознавстві існує чимала кількість критичних робіт, присвячених вивченню творчості письменника Дж. М. Кутзее та декілька дисертацій, написаних російськими дослідниками. У вітчизняній критиці виокремлюється лише ряд статей, в яких аналізуються певні аспекти окремих романів письменника. Однак, незважаючи на значний інтерес вчених-філологів до творів Дж. М. Кутзее та чималу кількість літературознавчих студій, комплексного дослідження, яке б систематизувало тенденції та напрями вивчення його творчості, досі немає, що і зумовлює актуальність нашого аналізу.

Постановка завдання. Мета нашої розвідки – вивчити рецепцію творчості Дж. М. Кутзее в сучасному літературознавстві, виокремити

основні тенденції та підходи, а також виявити певні аспекти творів письменника, які потребують більш детального аналізу або які ще не ставали предметом окремого дослідження.

Доробок Дж. М. Кутзее на сьогодні складають 12 романів, збірки критичних і публіцистичних есе, автобіографічна трилогія, переклади, вступні статті, численні рецензії та відкриті лекції. Романи перекладено російською мовою: «Dusklands» («Присмеркова земля» (1974)), «In the Heart of the Country» («У серці країни» (1977)), «Waiting for the Barbarians» («В очікуванні варварів» (1980)), «Life & Times of Michael K» («Життя та час Міхаеля К.» 1983)), «Foe» («Фо», у російському перекладі – «Містер Фо» (1986)), «Age of Iron» («Залізний вік» (1990)), «The Master of Petersburg» («Митець Петербурга», у російському перекладі – «Осінь у Петербурзі» (1994)), «Disgrace» («Безчестя» (1999)), «Elizabeth Costello» («Елізабет Костелло» (2003)), «Slow Man» («Повільна людина» (2005)), «Diary of a Bad Year» («Щоденник поганого року» (2007)), «The Childhood of Jesus» («Дитинство Ісуса» (2013)); художню автобіографію-трилогію також перекладено російською мовою: «Boyhood: Scenes from Provincial Life» («Дитинство: сцени провінційного життя» (1997)), «Youth: Scenes from Provincial Life II» («Юність: сцени провінційного життя II» (2002)), «Summertime» («Літня пора» (2009)). А от есеїстика досі не перекладена ні російською, ні українською мовами: «White Writing: On the Culture of Letters in South Africa»

(«Біле письмо: культурні листи в Південній Африці» (1988)), «Doubling the Point: Essays and Interviews» («Подвійна думка: есе та інтерв'ю» (1992)), «Giving Offense: Essays on Censorship» («Ображаючи: есе про цензуру» (1996)), «Stranger Shores: Literary Essays, 1986–1999» («Чужі землі: літературні есе, 1986-1999» (2002)), «Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005» («Приховане опрацювання: літературні есе, 2000-2005» (2007)).

Виклад основного матеріалу дослідження. Початок творчого шляху Дж. М. Кутзее припадає на першу половину 1970-х рр., тому ранні романи письменника знаходяться під впливом провідних літературних тенденцій ПАР (антирасизму та антиколоніалізму). Саме тому найчастіше творчість Дж. М. Кутзее розглядають з позиції постколоніальної критики. Письменник засвоює історичну і культурну пам'ять декількох народів (африканців, бурів, британців, американців), переймається міжрасовими та національними проблемами, расовими й етнічними конфліктами, проблемами глобалізму, регіоналізму, еміграції та асиміляції, проблемами взаємодії культури домініону і метрополії тощо. В основі багатьох романів Дж. М. Кутзее – досвід дитинства та юності, які він провів у Південній Африці під час панування режиму апартеїду (апартеїд – (з африкаансу «роздільне проживання») політика расової сегрегації, яку проводила Національна партія з 1948 р. до 1994 р.), через що майже в усіх творах письменника чітко простежується соціально-політичний дискурс ПАР (расова дискримінація, класова нерівність), що дає змогу вважати його представником постколоніальної літератури, яку створюють вихідці з колишніх колоній Британської імперії (С. Рушді, В. С. Найпол, Ч. Ачебе, Х. Курейши, З. Сміт). Так, романи Дж. М. Кутзее вписано у контекст постколоніалізму і проаналізовано у працях Д. Атвелла [12], Дж. Пойнер [27], А. Р. Пеннера [26], Л. Бейлі [14], статтях В. Карбіді [15], О.Ю. Анциферової [2], дисертаціях О.О. Павлової [8], К.О. Струкової [10], у яких дослідження точиться навколо проблематики творів, а от поетика майже не вивчається.

Проте, російська літературознавиця К.О. Григор'єва вважає, що проза Дж. М. Кутзее тяжіє до європейської культурної і літературної традиції, адже «майже всі [критики], хто пише про нього відзначають вплив авторів, за його власним визнанням, найбільш для нього значущих: С. Беккета, К. Кавафіса, Д. Дефо, Ф.М. Достоевського, Т. С. Еліота, Дж. Джойса, Ф. Кафки, Дж. Кітса,

В. Набокова, Е. Павнда, Р. М. Рільке, А. Роб-Грійє. Спираючись на їхні художні пошуки і відкриття, Дж. М. Кутзее вписує локальну історію Південної Африки в історію цивілізації Заходу, перетворює провінційні проблеми в універсальні» [4, с. 10]. К.О. Григор'єва влучно підмічає, що проблематика творчості південноафриканського письменника універсальна й охоплює проблеми актуальні для усього світу, а не лише для Південної Африки. Предметом літературознавчої рефлексії неодноразово ставали проблеми взаємин між людиною і твариною, проблеми тілесності, а саме деформації людського тіла внаслідок насилля та хвороби [22; 25; 29; 33].

Літературно-критична дискусія точилась не лише навколо проблематики та контексту творчості Дж. М. Кутзее, але й навколо питань жанрової природи творів письменника. Дослідники Т. Довей [20], П. Річ [28], А.Р. Пеннер [26] аналізували жанрові модифікації традиційних романних форм у творчості Дж. М. Кутзее: історичний роман, просвітницький роман, роман-подорож, пасторальний роман, південноафриканський фермерський роман. Так, наприклад, А.Р. Пеннер пише про різноманітність типів літературних дискурсів у творчості письменника: психологічний реалізм у романах «У серці країни» і «Присмеркова земля», реалістичний алегоризм в «В очікуванні варварів», поєднання реалізму і натуралізму в «Життя та час Міхаеля К.», елементи абсурдизму в романі «Фо». У російському літературознавстві до проблеми жанру творів Дж. М. Кутзее звертались такі дослідники: К.О. Григор'єва (розглядаючи автобіографічну трилогію), О.Є. Беззубцев-Кондаков [3] (у романах «Безчестя», «Митець Петербурга»), А.С. Алехнович [1] (у романі «В очікуванні варварів»), О.Ю. Анциферова [2] (у «Безчесті»), В.Б. Пригодич [9] (у «Безчесті» та «Митець Петербурга»), Я. Г. Гудкова [5] (у романах «Присмеркова земля», «Елізабет Костелло», «Щоденник поганого року»). Однак думки дослідників щодо жанрового визначення творів є досить суперечливими. Наприклад, роман «Безчестя» називають і «психосексуальною драмою» (О.Є. Беззубцев-Кондаков), і різновидом південноафриканського фермерського роману – *Plaatsroman* (О.Ю. Анциферова). Роман «Митець Петербурга» визначали як авантюрну повість, антикварно-фантастичний роман, любовний, реалістичний та навіть постмодерністський роман. Вітчизняний літературознавець О.В. Кеба вважає роман «Митець Петербурга» фікційною біографією, особливостями якої є «поєднання факту-

ального і фікційного, при якому фактуальне може бути як власне документальним, так і «підробкою» під документ, його імітацією» [6]. Я.Г. Гудкова розглядає три романи письменника як різні етапи кристалізації жанру роману-есе, через наявність у них «есеїстичних конструктів», що переплітаються з основною оповіддю і створюють багаторівневу конструкцію твору [5]. Російська літературознавиця О.О. Павлова вважає, що більшість романів письменника («В очікуванні варварів», «Життя та час Міхаеля К.», «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло», «Щоденник поганого року» та «Літня пора») можна віднести до жанру «історіографічної метапрози» (термін Л. Хатчеон), основною характеристикою якої є поєднання дійсно історичних фактів з художньою вигадкою [8]. Проте дослідниця в один ланцюжок вибудовує різні за своєю жанровою природою і поетиакальними особливостями твори, про що свідчить досить розмите визначення поняття «історіографічної метапрози». Питання жанрової своєрідності творів письменника наразі залишається відкритим, адже існуючі визначення є дискусійними.

Окрему групу робіт становлять праці, в яких досліджується проблема художнього методу творів Дж. М. Кутзее. Деякі критики, як, наприклад, Ж.-Ф. Уейд [32], Г. Бредшоу [23, с. 1], вважають Дж. М. Кутзее модерністом, наголошуючи на його «етичному раціоналізмі». Літературознавець Д. Атвелл розглядає творчість письменника як постмодерністську, роблячи акцент на «оповідному експериментуванні» і стверджує, що «етичний раціоналізм залежить від специфічного контексту» постмодерністського проекту [13, с. 91]. Сам же письменник дуже критично ставиться до спроб вписати його творчість у будь-який однозначний контекст. У 1983 році в інтерв'ю з Т. Морфетом Дж. М. Кутзее заявляє: «Інколи я гадаю, що, можливо, це всеохоплююча і наскрізь ідеологічна суперструктура, яка включає видавців, рецензентів і критиків, нав'язує мені славу «південноафриканського романіста» [24, с. 460]. Д. Атвелл у своїй роботі «Подвійний зміст: есе та інтерв'ю» зазначає: «хоча і можна стверджувати, що Дж. М. Кутзее пише в межах культури постмодернізму, йому вочевидь не притаманний дух відстороненості, який сприймається як характерна властивість постмодернізму. Рефлексивність в його випадку – це, скоріше, спосіб самосвідомості, який, у поєднанні з освіченістю Дж. М. Кутзее, спрямований на пізнання чинників (лінгвістичних, формальних, історичних і полі-

тичних), що визначають літературну творчість у сучасній Південній Африці» [19 с. 3].

Існує чимала кількість літературознавців, які застосовували методологію постструктуралізму для дослідження творчості Дж. М. Кутзее. У першій монографії, написаній ще у 1988 році, присвяченій вивченню творчості Дж. М. Кутзее, «Романи Дж. М. Кутзее: Лаканіанські алегорії» Т. Довей розглядала романи письменника як алегорії теорії французького психоаналітика Ж. Лакана, ілюстрації дискусії про власне «я» людини і її відображення у мові. На думку літературознавиці, кожен роман Дж. М. Кутзее «створює психоаналітичну алегорію акту нарації; дискурс кожного наратора намагається створити ідентичність, але ця ідентичність є химерою, адже, оскільки вона є конструкцією мови, вона завжди є умовною (залежною від обставин)» [20]. Так, аналізуючи особливості наративів в романній прозі письменника, Т. Довей задає напрям наступним дослідженням. С. Галлахер у роботі «Історія південної Африки: Проза Дж. М. Кутзее у контексті» вивчає перші шість романів Дж. М. Кутзее, в яких простежується «щільна співучасть думки і мови» у Південній Африці. Аналіз літературознавиці виявляє, що романи письменника є певними відповідями на місце і час, в яких вони створювались, а найголовніше, що кожен роман наділений специфічним наративом.

Існує збірка критичних есе під редакцією С. Косью [17], автори якої, спираючись на працю Г. Співак «Чи можуть підкорені говорити?» [30], досліджують наративи в романах письменника крізь призму феміністичної критики. Вивченням дискурсивних практик також займалися автори збірки «Критика Дж. М. Кутзее» (1996 р.) Г. Хаган і С. Уотсон, які виявили вплив філософії мови на творчість Дж. М. Кутзее. Дослідники звернули увагу на його «радикальну критику мови, форм влади, які стали можливими завдяки мові, не лише ставлячи під питання останню, але і кидаючи виклик нашим правам на такі речі, як гносеологічна впевненість» [18, с. 5]. Вітчизняний літературознавець О.В. Кеба на прикладі роману «Безчестя» досліджує статус мови як у соціумі, так і в особистій екзистенції героя. На думку дослідника, така проблематика актуалізується майже у всіх романах письменника («В очікуванні варварів», «Життя і часи Міхаеля К.», «Фо»), а в «Безчесті» Дж. М. Кутзее «здійснює своєрідну деконструкцію мови» [7]. Д. Атвелл, аналізуючи естетичний рівень творів Дж. М. Кутзее, намагається дослідити межі авторської влади, її репре-

зентативності, легітимності та авторитету, які проявляються у мові [12, с. 3].

До вивчення проблеми влади письменника (literary authority), її репрезентативності, легітимності та авторитету, які проявляються в мові, звертались Д. Атвелл [12], Ч. Данта [31], С. Косью [31], Дж. Мьорфет [31]. Автори досліджень підтримують концепцію авторської влади і стверджують, що ухилення від цієї влади для самого Дж. М. Кутзее знаходиться в самій природі письма: «Як письменник він являє собою рід геніїв, які не бажають стати авторитетом ні для кого і ніколи» [31, с. 12].

Комплексний підхід до вивчення романної прози Дж. М. Кутзее міститься в роботі Д. Хеда «Кембриджський вступ до творчості Дж. М. Кутзее» (2009 р.) [21]. На думку критика, починаючи з роману «Залізний вік», у творчості Дж. М. Кутзее переважає сповідальний характер, що змушує замислитись над самою формою оповіді, над авторськими установками на виправдання, спотворення фактів, суб'єктивізацію зображення. Д. Хед вважає, що в останніх романах «Повільна людина» і «Щоденник поганого року» письменник актуалізує питання меж художньої літератури, завдяки чому твори «набувають все більше рис саморефлексії і метапрози» [21, с. 85]. Схожу думку висловлює А. Р. Пеннер, який відзначає, що останні романи Дж. М. Кутзее насичені «саморефлексивним коментарем з приводу природи художньої літератури і художньої творчості» [26, с. 13]. Так, дослідники підмічають тенденцію до саморефлексивного письма у творах письменника, проте, даний аспект залишається без подальшого вивчення.

Д. Аттрідж у роботі «Дж. М. Кутзее і етика читання» [11] здійснює аналіз, який проникає глибше проблематики жорстокості та страждань, що лежить на поверхні, і точиться навколо питань «відносин між етичними вимогами і політичними рішеннями, ціни художньої творчості, точності і невизначеності сповідального письма, складності відплати [письменником] людям належного в суспільстві, яке засноване на насиллі» (курсив – наш, М. П) [11, с. 10]. Услід за Д. Аттріджем, Г. Бредшоу і М. Неїлл звертають увагу на зображення творчого процесу в романах письменника. Дослідники стверджують, що в останніх романах Дж. М. Кутзее прагне «зобразити практику мистецтва, як з точки зору створення художнього твору, так і з точки зору його [твору] подальшої ролі у світі» [23, с. 28]. Однак літературознавці більш концентрувались на останній складовій і досліджували тематику цих романів, спираючись на концепцію

відповідальності письменника за свою творчість, яка була викладена самим Дж. М. Кутзее у збірці есе «Ображаючи» [16].

До вивчення теми мистецтва та творчості звернулась у своїй дисертації «Образ творчої особистості у творах англомовних постколоніальних письменників Дж. М. Кутзее і С. Рушді» російська літературознавиця К.О. Струкова [10]. Дослідниця аналізує низку тем, притаманних романам Дж. М. Кутзее «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» та романам С. Рушді «Земля під її ногами», «Опівнічні діти»: роль творчої особистості в сучасному світі, співвіднесеність творчості і історії, сприйняття «іншого» (термін Е. Саїда) і його культурних цінностей, проблему національної ідентифікації. Вона приходить до висновку, що в розумінні постколоніальних і мультикультурних письменників саме творчість стає виходом із історичного глухого кута, а місія митця полягає в здібності переосмислювати історичні події. На думку К.О. Струкової, постколоніальні письменники звертаються до сюжетів і мотивів саме англійської літературної традиції (до сюжету про Робінзона Крузо у романі «Фо»), щоб спростувати колоніальну точку зору й підірвати стереотипи попередніх епох. Однак К.О. Струкова в роботі концентрується тільки на тематичі та на специфіці героя-митця, які розглядає лише з позиції постколоніальної критики. Поза увагою дослідниці залишились наративна структура романів, поетикальні особливості, зрушення всередині жанру роману, які є важливими компонентами для цілісного розуміння цих творів.

Висновки. Отже, можна констатувати, що творчість Дж. М. Кутзее неодноразово ставала предметом літературознавчої рефлексії, в якій виокремлюються декілька підходів. Найбільш численними дослідженнями творчості південноафриканського письменника є постколоніальні розвідки, адже більшість романів Дж. М. Кутзее висвітлюють соціально-політичний дискурс ПАР та апелюють до проблематики, притаманній постколоніальним творах (расові й етнічні конфлікти, проблеми еміграції та асиміляції, соціальної нерівності, взаємодії культури домініону і метрополії). Існує чимала кількість праць (А. Р. Пеннер, К.О. Григор'єва, Я.Г. Гудкова та ін.), в яких дослідники вивчали досить складну жанрову природу творів Дж. М. Кутзее. Жанрові визначення є досить суперечливими, а отже, питання жанру залишається відкритим. Окрему групу складають дослідження (Т. Довей, С. Галлахер, Д. Атвелл, Г. Хагган й ін.), присвячені вивченню художнього

методу Дж. М. Кутзее (модерністського, постмодерністського, постструктуралістського), в яких вивчалась мовна картина, специфіка наративів, концепція авторської влади тощо. Літературознавці (Д. Хед, А. Р. Пеннер) помічають сповідальний характер письма і наявність коментарю відносно природи художньої творчості, завдяки чому твори набувають рис саморефлексії та метапрози. У творчості Дж. М. Кутзее виокремлюється низка романів («Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло»), в яких підіймаються проблеми мистецтва, творчої особистості, загадки творчості. І хоча дослідники вже звертали увагу на репрезентацію процесу творчості в цих романах, основним об'єктом їх вивчення стала концепція Дж. М. Кутзее про відповідальність письмен-

ника за свою творчість. Тема мистецтва і специфіка зображення творчої особистості, які наявні в деяких романах, були досліджені в російському літературознавстві в контексті комплексу проблем постколоніальної критики. Наша гіпотеза полягає в тому, що романи Дж. М. Кутзее («Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло»), в яких актуалізується тема творчості і мистецтва, мають бути виведені з контексту постколоніальної тематики і проблематики і введені в більш широкий контекст англomовного літературного дискурсу, де жанровий різновид «роман про митця» стає дедалі частішим явищем. Отже, жанрова природа, специфіка наративу і хронотопу, а також система мотивів потребують детального вивчення, що і є перспективою наших подальших досліджень.

Список літератури:

1. Алехнович А.С. Жанровое своеобразие романа Дж. М. Кутзее «В ожидании варваров». Знание. Понимание. Умение. 2010. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhnovich/>.
2. Анцыферова О.Ю. Университетский роман Дж. М. Кутзее: постколониальная модификация жанра. Вестник Пермского университета. Серия «Филология». 2009. № 1. С. 72–78.
3. Беззубцев-Кондаков А.Е. Двусмысленность пустыни. Про творчество Дж. М. Кутзее. Топос. 2009. URL: <http://www.topos.ru/article/6548>.
4. Григорьева К.А. Автобиографическая трилогия Дж. М. Кутзее: жанровое своеобразие: дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья». Саратов, 2012. 194 с.
5. Гудкова Я.Г. Трансформация романа-эссе в творчестве Дж. М. Кутзее // Метаморфозы жанра в современной литературе: сборн. науч. статей [под ред. Соколовой Е. В., Пахсарьян Н. Т.]. М.: ИНИОН РАН, 2015. С. 161–168.
6. Кеба О.В. Роман Дж. М. Кутсі «Володар Петербурга» як фікційна біографія // Питання літературознавства / Pytannia literaturoznavstva / Problems of Literary Criticism. № 96. 2017. С. 71–93.
7. Кеба О.В. Проблематизація вербального спілкування як ключовий концепт художньої системи роману Дж. М. Кутсі «Безчестя» // Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 8–9 грудня 2017 р. Київ: Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, 2017. С. 131.
8. Павлова О.О. Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья». М., 2012. 20 с.
9. Пригодич В.Б. «Бесчестье» «Осени в Петербурге», или «Безнравственное безволие». Лебедь. 2004. № 396. URL: <http://www.lebed.com/2004/art3927.htm>.
10. Струкова Е. А. Образ творческой личности в творчестве постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди: дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья». М., 2016. 215 с.
11. Attridge D. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 240 p.
12. Attwell D. J. M. Coetzee : South Africa and the Politics of Writing. California: University of California Press, 1993. 160 p.
13. Attwell D. The Naked Truth: A Response to Jean-Philippe Wade // English in Africa. Grahamstown: ISEA, 1995. Vol. 22. № 2. P. 89–97.
14. Bailey L. Altering a Legacy: Rewriting Defoe in J.M. Coetzee's *Foe* / Leigha Bailey. Hamilton: McMaster University MASTER OF ARTS, 2012. 108 p.
15. Carchidi V. At Sea on a Desert Island: Defoe, Tournier and Coetzee (with review of *Foe* by D. Donoghue "Her man Friday") // Literature and Quest [edited by Ch. Arkinstall]. Amsterdam: Rodopi, 1993. P. 77–88.
16. Coetzee J. M. Giving Offence: Essays of Censorship. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 297 p.
17. Critical Essays on J. M. Coetzee / [Ed. by Sue Kossew] // Critical Essays on World Literature Series. New York: Twayne Publishers, 1998. 256 p.

18. Critical Perspectives on J. M. Coetzee / [Ed. by G. Huggan, S. Watson (preface by Nadine Gordimer). New York : Basingstoke, 1996. 231 p.
19. Doubling the Point: Essays and Interviews // [Ed. By Attwell D.]. – Harvard: Harvard University Press, 1992. 438 p.
20. Dovey T. The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian allegories. Johannesburg: Ad Donker, 1988. 434 p.
21. Head D. The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 160 p.
22. J. M. Coetzee and Ethics: Philosophical Perspectives on Literature [collected articles] / [Ed. by A. Leist and P. Singer]. New York: Columbia University Press, 2010. 389 p.
23. Late Modernist. J.M. Coetzee's Austerities / [Ed. by G. Bradshaw and M. Neill]. Burlington: Routledge, 2010. 288 p.
24. Morphet T. Two Interviews with J. M. Coetzee, 1983 and 1987 // In From South Africa: New Writing, Photographs & Art. / Triquarterly [Ed. By Bunn D., Taylor J.] / T. Morphet. 1987. Vol. 69. P. 454-464.
25. Mulhall S. The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy. Princeton: Princeton University Press, 2009. 272 p.
26. Penner A.R. Countries of the Mind. New York: Greenwood Press, 1989. 150 p.
27. Poyner J. J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship. UK: Ashgate, 2009. 204 p.
28. Rich P. Apartheid and the Decline of Civilization Idea: An Essay on Nadine Gordimer's, July's People and J. M. Coetzee's Waiting for Barbarians. Research in African Literature. 1984. № 3. P. 365–393
29. Silvani R. Political Bodies and the Body Politic in J. M. Coetzee's Novels. Saarbrücken: Saarland University, 2012. 171 p.
30. Spivak G. Can the subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture (G. Nelson, L. Grossberg eds.). Chicago: Illinois University Press, 1988. P. 271–313.
31. Strong opinions: J.M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction / [ed. by Ch. Danta, S. Kossew, J. Murphet]. New York: Bloomsbury Academic, 2001. 192 p.
32. Wade J.-P. Doubling back on J. M. Coetzee / Jaen Philippe. English in Africa. 1994. Vol. 21. № 1,2. P. 191–219.
33. Wright L. Writing «Out of all the Camps»: J.M. Coetzee's Narratives of Displacement. New York: Routledge, 2006. 225 p.

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ДЖ. М. КУТЗЕЕ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В статье рассматривается творчество англоязычного южноафриканского писателя Дж. М. Кутзее в современных литературоведческих студиях. Выделяются основные тенденции и подходы в зарубежной и отечественной литературной критике, и определяются главные труды и исследования романной прозы Дж. М. Кутзее. Чаще всего творчество Дж. М. Кутзее рассматривают с позиции постколониальной критики, однако литературное достояние писателя выходит за рамки привычного социально-политического дискурса и должно рассматриваться в более широком контексте англоязычного литературного дискурса. В работе также очерчивается ряд вопросов, которые нуждаются в более детальном изучении (жанровая природа, нарративная структура, мотивный строй и т. д.).

Ключевые слова: Дж. М. Кутзее, литературный контекст, дискурс, методология, постколониальный подход, метапроза, саморефлексия.

RECEPTION OF CREATIVITY J.M. COETZEE IN MODERN LITERARY CRITICISM

The article deals with the review of the oeuvre by Anglophone South-African writer J. M. Coetzee in present-day literary studies. The main tendencies and approaches in foreign and native literary critics are defined and principal work and explorer of novel prose by J. M. Coetzee are determined. Most often Coetzee's oeuvre is analyzed in the view of post-colonial critique; however, literary heritage of writer thanks to its problematic and poetics overflows the bounds of social and political discourse and should be investigated in wider context of Anglophone literary discourse. The chain of questions which are needed to be examined in detail (nature of genre, narrative structure, motive system etc.) is outlined in this research.

Key words: J. M. Coetzee, literary context, discourse, methodology, post-colonial approach, metafiction, self-reflexivity.

Сатановська Г.С.

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПНОЇ СТРУКТУРИ ЗБІРКИ «СХІДНІ НОВЕЛИ» М. ЮРСЕНАР

Статтю присвячено дослідженню часопросторової структури збірки «Східні новели» М. Юрсенар. Виявлено, що часопросторова модель оповідань демонструє виразні поетикальні характеристики спаціуму, який превалює над темпоральним виміром. У спаціальній моделі твору домінує пейзаж і просторові образи природного довкілля, де центральне місце віддано просторовому образу гір, котрий на міфопоетичному рівні відіграє роль сакрального центру. Семантика перехідності художньо втілюється за допомогою міфопоетичних образів природних стихій (насамперед акватичних). Трансформація персонажа також локалізується в екстремальному закритому просторі (грот, печера, мури будівлі). Невід'ємною рисою простору «Східних новел» є простір тілесності.

Ключові слова: М. Юрсенар, хронотопна структура, просторовий образ, сакральний центр, трансформація персонажа, тілесність.

Постановка проблеми. Маргеріт Юрсенар (1903–1987) – володарка французької літературної премії «Феміна» (1968) і перша жінка, яка увійшла до синкліту «безсмертних» за 350 років існування Французької Академії (1980). Письменницю вирізняє в літературному просторі ХХ століття особливе сприйняття культурно-історичної традиції, феноменальна ерудиція, довершена стилістика, орієнтована на французьку традицію з її ясністю, логікою, шляхетною стриманістю.

Збірка «Східні новели» вперше побачила світ 1938 року, утім надалі цей твір зазнав чимало авторських корегувань, й остаточну його редакцію було опубліковано 1978 року. Твір уміщує десять історій: «Як було врятовано Вань Фу», «Посмішка Марка», «Молоко смерті», «Останнє кохання принца Гендзі», «Закоханий у нерейд», «Каплиця ластівок», «Удова Афродисія», «Обезголовлена Калі», «Смерть Марка Королевича» і «Смуток Корнеліуса Берга». Сюжети цих новел охоплюють широкий просторовий спектр від далекого Сходу («Як було врятовано Вань Фу» і «Останнє кохання принца Гендзі») через Балкани і Грецію («Посмішка Марка», «Молоко смерті», «Закоханий в нерейд», «Каплиця ластівок», «Удова Афродисія» і «Смерть Марка Королевича») до Нідерландів («Смуток Корнеліуса Берга»). Окреме місце займає новела «Обезголовлена Калі», сюжет якої розгортається в Індії, і яку було повністю змінено в остаточній редакції збірки.

Французькі дослідники П.-Л. Фор і А. Верле, які зосереджують увагу на вивченні жанрових і стилістичних особливостей цього твору, підкреслюють фантастичний аспект деяких новел, актуалізуючи проблему їхньої жанрової ідентифікації [8, с. 95]. Американські вчені Ф. С. Фаррелл і Е. Р. Фаррелл порівнюють «Східні новели» зі збіркою ліричних есеїв «Вогні» й підкреслюють провідне місце теми кохання й спільність деяких гендерних аспектів в обох творах [7, с. 63]. Румунська науковиця М.-І. Александреску розглядає новелу «Смуток Корнеліуса Берга» в лінгвістичному аспекті ізотопії семантичних елементів простору. Авторка вирізняє ізотопію води й ізотопію погляду як основні типи ізотопії в новелі [6, с. 100]. До вивчення просторової структури «Східних новел» звертається тайська дослідниця В. Удомсілла, підкреслюючи наявність у ній амбівалентних елементів, притаманних філософії буддизму, таких як «динамічний – статичний», «інь – ян», «активний – пасивний» та ін. [9, с. 259].

Постановка завдання. Погоджуючись із напрямком дослідження й висновками В. Удомсілла, підкреслимо, що, з одного боку, «хронотопічність» (насамперед, просторовість), а з іншого – дуалістичність є виразними характеристиками структури збірки. Утім маловивченими досі залишаються темпоральний та міфопоетичний виміри хронотопу твору, а також аспект тілесності, що зумовлює мету цієї статті – комп-

лексний аналіз специфіки часопросторової моделі «Східних новел».

Виклад основного матеріалу дослідження. У просторовій структурі «Східних новел» домінують роль відіграє міфологізований хронотоп природи. Оскільки йдеться про східні й південні пейзажі, невід'ємною їхньою частиною є гори (семантизовані як сакральний центр світу). Так, у новелі «Як було врятовано Ван Фу» в уяві Ліня, учня художника Ван Фу, мішок з ескізами «уміщував і засніжені гори, і весняні ріки і лик літньої луни» [10, с. 11]. Сам Лінь ніс цей мішок з такою повагою, неначе «тримав на спині небесне склепіння» [10, с. 11]. За сюжетом новели художника і його учня затримують і доставляють у палац імператора, де владика пояснює Ван Фу причини, з яких його стратять. Художній світ Ван Фу, за словами імператора, є набагато яскравішим, ніж реальне життя. У світі митця «гори підтримують небо», а в «морі народжуються чудовиська». Як стверджує М. Еліаде, на міфопоетичному рівні гори є своєрідним Центром світу й дорівнюють *Axis Mundi*, а їхнім прототипом є Свята гора, або Світова гора – місце, де Земля зустрічається з Небом [1, с. 32]. В. М. Топоров [4] вказує на різноманітні міфологічні функції гори, уточнюючи, що вона є трансформацією Світового дерева, а відтак бразом світу, моделлю універсуму, де відображені всі основні елементи космічного порядку [4, с. 307].

В «Останньому коханні принца Гендзі» герой, якому виповнилося п'ятдесят років, вирушає доживати свій вік у хатині, схованій на схилі гір біля підніжжя сторічного дуба, – поєднання міфопоетичних просторових образів дерева і гори підкреслює «сакральність» цього періоду життя принца Гендзі (просторові образи слугують засобами характеристики темпоральних аспектів). Відтепер хід життя протагоніста набуває циклічності, пори року послідовно змінюються – за осінню настає зима, а «золоте листя на схилі гори вкривається снігом». «При слабкому світлі вогнища, що ледь теплилося, Гендзі зі світанку до заходу читав священні книги <...>» [10, с. 62]. Візуально-оптичний просторовий образ слабкого світла підкреслює душевний смуток протагоніста, його бажання самотності й певної загадковості.

Образ гір як сакрального місця, центру всесвіту, де відбувається трансформація героїв, акцентований в новелі «Каплиця ластівок». Грецький монах Феровонт, відомий своєю суворою релігійністю, оголошує полювання на німф, які бентежать спокій мешканців маленького села. Після тривалих переслідувань жертви Феровонта ховаються від

нього в гірському гроті: «Схований в схилі гори грот здавався Феровонту раковою пухлиною, що роз'їдає йому груди <...>» [10, с. 95]. (Прикметним є соматичний акцент (ракова пухлина) в просторовому образі краєвиду). Одного вечора, після Великодня (це референція до циклічних ознак часу) монах вирішує збудувати каплицю на місці входу в грот, замурувавши німф. У фіналі відбувається визначальна трансформація персонажів: до замурованих німф приходить Діва Марія й обертає їх на ластівок, які відтепер повертатимуться до каплиці щороку. Сутність Феровонта також трансформується, адже з ластівками він поводить ніжно й доброзичливо. У спаціумі цієї новели образ гір як аналог міфопоетичного центру всесвіту й просторовий маркер внутрішнього сходження персонажів до своєї суті займає домінують позицію.

У новелі «Удова Афродиссія» міфопоетичний образ гір також відіграє важливу роль, адже саме в горах Костас, підступний коханець Афродиссії, має схованку, там його знаходять і вбивають селяни. Наприкінці цієї історії в горах гине й сама Афродиссія, не спроможна пережити втрату коханця й пробачити це своїм односельцям: «Схил ставав все крутіше, стежка ковзала все більше, неначе сонце перед заходом зросило камені своєю липкою кров'ю <...> і вдова зрозуміла лише одне: їй потрібно <...> бігти з села <...>. Насамкінець з-під її ноги вискотився камінь і впав до прірви <...>. І тоді вдова Афродиссія кинулась до безодні і ночі <...>» [10, с. 116]. Тілеснісний акцент в образі «кривавого сонця» на міфопоетичному рівні провіщає трагічну трансформацію героїні, а візуально-просторові образи безодні й темряви символізують «результат» цієї трансформації: від центру світу (гір) героїня перейшла до хаосу і небуття.

Функцію міфологічного центру світу також виконує просторовий образ будівлі. У новелі «Як було врятовано Вань Фу» у ролі сакрального центру постає імператорський палац. Високі фіолетові мури будівлі «<...> нагадують полог сутінок, які настали серед білого дня» [10, с. 17]. Прикметно, що темпоральний образ сутінок слугує засобом колористичної характеристики просторового образу стін палацу. Затриманого художника Вань Фу солдати ведуть безкінечними залами, які «<...> символізують своєю квадратною та круглою формою пори року, сторони світу, чоловіче та жіноче начала <...>» [10, с. 17]. М. Еліаде зазначає, що «будь-яка будівнича діяльність має прототипом космогонію <...>. За образом Усесвіту,

що розширюється від Центру та простягається на всі чотири сторони світу, село закладається на перехресті» [2, с. 36]. Дослідник також вказує на повторення космологічної схеми в розташванні храмів, церков [2, с. 45]. Двері кожної зали обертаються навколо своєї вісі й видають ту чи іншу музичну ноту, а їхня послідовність дозволяє прослухати всю гаму, якщо пройти зі сходу на захід через увесь палац. Саме там, у просторі, образ якого вбирає всі основоположні риси універсуму, відбувається внутрішня трансформація героїв – художника Вань Фу і його учня. Ліня вбивають слуги імператора, а Вань Фу отримує наказ закінчити одну зі своїх картин. Митець відтворює водну гладь моря, і нефритова підлога палацу починає наповнюватись водою. Вань Фу зображає човен, який теж матеріалізується, а човнярем постає воскреслий Лінь, який забирає митця з собою: «<...> художник Вань Фу разом зі своїм учнем Лінем назавжди зникли в блакитно-нефритовому морі, тільки-но створеному Майстром» [10, с. 27]. Трансформація героїв, їхній перехід в інший екзистенціальний стан маркується міфопоетичним просторовим образом води. Символіка води, на думку М. Еліаде, «<...> включає в себе і смерть, і відродження. Торкання до води завжди тягне за собою регенерацію, <...> занурення у води рівноцінне не кінцевому зникненню, а тимчасовому злиттю з тим, що позбавлене відмінностей, за яким слідує нове Творіння, нове життя або нова людина <...>» [1, с. 228].

У новелі «Посмішка Марка» сербський герой Марко Королевич, рятуючись від турецьких воїнів, стрибає в море: «Марко кинувся на балкон, який піднімався високо над морем: хвилі, що накочували, розбивалися об скелі зі звуком грому в небесах. Марко зірвав із себе сорочку й занурився першим у цю бурю» [10, с. 36]. Акустичний просторовий акцент цієї сцени – шум води, уподібнений грому небесному, посилює її «сакральність» – і це пояснює метаморфозу, яка відбувається з Марком: «<...> блідий молодик, якого Турки витягли на пляж, був окам'янілим і холодним, неначе труп, що пролежав три дні; його волосся, забруднене піною, прилипало до його запалих скронь; його застигли очі більше не відображали синяву неба й вечора; його солоні від моря губи були стиснуті на його нерухомих щелепах; його руки безпорадно звисали; і широчина його грудей заважала чути його серце» [10, с. 37]. Тож після занурення протагоніста в море він опиняється на березі вже в зовсім іншому стані – він «напівживий-напівмертвий», що свідчить про лімінальну стадію

його трансформації. Ця межовість стану Марка втілюється за посередництва по-карнавалістично анатомізованих тілеснісних характеристик-переліків (на зразок раблезіанських): «труп, що пролежав три дні», ніби розчленовується і «збирається» наново: волосся-скроні-очі-губи-щелепи-руки-груди-серце (у карнавальній парадигмі цей амбівалентний процес символізує «не остаточну» смерть і подальше відродження героя).

Узагалі простір тілесності є невід'ємною рисою простору «Східних новел». М. Еліаде, який розглядає тілеснісний аспект у праці «Священне та мирське», наголошує, що в міфологічному світосприйнятті наявне ототожнення тіла людини з Космосом та домом як ««воріт» вищого порядку, які роблять можливим перехід до іншого світу» [2, с. 109]. Особливо виразно тілеснісно-просторова міфологічна модель проглядає в історії молодої матері з новели «Молоко смерті». За сюжетом твору, який розгортається в сербському селищі, три брати будують вежу, яка б їх охороняла від турецьких набігів. Оскільки їм ніяк не вдається завершити справу (вежа щораз падає), вони, згідно з народним повір'ям, вирішують замурувати людину в фундаменті споруди. Жертвою задуму стає дружина молодшого брата: «Гарячі сльози потекли по її щоках, змішуючись із цементом, який будівельні лопатки старанно розмазували по цеглі» [10, с. 54]. Жінка просить залишити отвори для її грудей, щоб вона могла ще якийсь час годувати своє немовля, і для очей, щоб його бачити. Навіть після її смерті впродовж двох років на світанку, у полудень і в сутінках із грудей тече молоко. Міфопоетичним є просторово-тілеснісне отожднення будівлі і материнських грудей (а також – будівельного матеріалу (цементу) і людських сліз) і темпоральний акцент, який підкреслює циклічність сакрального часу (повторюваність подій у визначену годину доби). До тілеснісних характеристик у цьому контексті можна віднести й образи вбрання: «Кладка з цегли і каменю вже досягла її колін, прикритих золотавою спідницею <...> вона здавалась статуєю Діви Марії, що стоїть за вітарем» [10, с. 54]. Алюзія до християнського образу в тілеснісній характеристичності героїні семантизує замурування як перехід у сакральний простір.

Про віддзеркалення навколишнього світу в тілесному образі говорить імператор у новелі «Як було врятовано Вань-Фу»: «Удень, сидячи на килимі, усі візерунки якого я знав напам'ять, склавши мої порожні долоні на колінах, вкритих жовтим шовком, я мріяв про ті радощі, які мені

заготувало майбутнє. Я уявляв світ із країною Хан усередині, схожим на долоню <...>» [10, с. 20]. Тут темпоральний аспект – майбутнє – схарактеризовано через виразно отілеснені просторові ознаки. Підкреслено міфопоетичною є просторова картина світу імператора, який свою рідну країну бачить як сакральний центр (країна Хан усередині всесвіту). У цій же картині світу перехідний простір також є простором тілесності, адже правитель, дорікаючи Вань Фу створенням власного царства в його картинах, називає очі митця чарівними дверима, а руки – двома дорогами до того самого царства.

Як вже зазначалося, темпоральні аспекти в «Східних новелах» також можуть наділятися тілеснісними характеристиками. Так, тіло коханки, яка прийшла до всамітненого в горах героя новели «Останнє кохання принца Гендзі», дозволяє йому повертатися в минуле в ретроспекціях. Він згадує про «<...> створіння з тонкими зап'ястями, конусоподібними видовженими грудями <...>» [10, с. 68]. Тілесністю обарвлено й проспекції принца Гендзі: «Я незабаром помру <...>. Але я не нарікаю долі, яка заготована не тільки мені, а й квітам, комахам, світилам <...>. Інші жінки квітнутимуть у цьому світі й посміхатимуться, як і ті, кого я кохав, але їхні посмішки будуть іншими, і родимки, які я обожнював, трохи змістяться на їхніх щоках, вкритих найтоншим золотавим пушком» [10, с. 72–73]. Тут очевидним є ототожнення людського ества з усесвітом, адже герой включає себе в природний універсум світил, квітів, комах, образи яких на міфопоетичному рівні символізують природну циклічність життя. Міфопоетичну семантику життя-смерті проявлено і в тілесному образі посмішки. О. Фрейденберг наводить приклад розуміння «образу сміху як космогонії» в одному заклінальному папірусові: «Квітнути стала земля від світла твого, і плоди понесла рослинність від усмішки твоєї». Тут прямий зв'язок сонячного світла, цвітіння і плодоносіння землі й сміху <...>» [5, с. 105].

У новелі «Удова Афродиссія» ретроспекції героїні також обарвлені тілеснісно – вона згадує першу зустріч із коханцем Костасом, яка сталася уночі, на дорозі, що спускається в балку. Тут просторова метафора низу, а також темпоральний аспект ночі символізують моральне падіння жінки, яка зраджує свого чоловіка із злочинцем. Афродиссія знову бачить «<...> зігнуту спину Костаса <...> його шрам <...> на потилиці <...> міцне тіло <...>» [10, с. 108]. Натомість згадуючи про свого чоловіка, якого за сюжетом новели Кос-

тас убиває, героїня думає про його «<...> жирне пузо <...>» [10, с. 112]. Теперішнє Афродиссії також наповнене тілеснісними й густативними акцентами: запросивши на вечерю чоловіків, які щойно вбили Костаса і його банду, вона драгується від огидного запаху їхніх спітнілих тіл і непомітно плює в їхні хліб і сир.

Тілесність є семантичною домінантою простору новели «Обезголовлена Калі», що проявлено вже на рівні назви. Героїня твору, занепаала богиня Калі, стає жертвою зговору богів, які відрубують їй голову, але згодом воскрешають її, помилково з'єднавши голову з тілом блудниці: «Чорна Калі жахлива й прекрасна. Її талія така тонка, <...> плечі округлі, як лінія сходу осінньої луни, пружні груди подібні до розбухлих пуп'янок <...>» [10, с. 121]. Тут важливим аспектом є міфопоетичне ототожнення тіла богині з образами темпорально-циклічними. Саме тіло й верховодить діями богині: вона вештається брудними кварталами, розбещує, убиває і навіть з'їдає своїх жертв. Попри це людей вона вабить і втішає перед тим, як убити. Образ Калі є узагальненим образом людини як істоти з божественним і профанним початками, а на міфопоетичному рівні тіло Калі є моделлю всесвіту. Калі всюдисуща – вона може з'являтися одночасно у святих місцях і на базарах, «<...> її рот гарячий, як саме життя, очі бездонні, як смерть» [10, с. 121]. У цьому виразному образі оприявнюється карнавальна амбівалентність створюваного М. Юрсенар поетичного світу (гротескний образ тіла і бінарні опозиції сакральне / профанне, дух \ тіло).

У просторовій структурі «Східних новел» важливу роль відіграють акустичні образи. Уже йшлося про музичні двері імператорського палацу в новелі «Як було врятовано Вань-Фу», але сама ця будівля наповнена тишею – жодному птаху й навіть бджолам не дозволяють залітати до саду імператора. У фінальній сцені трансформації Вань Фу після матеріалізації човна чути шум весел, який поступово наповнює залу й нагадує серцебиття – тут тілесний образ формується за допомогою образу акустичного. Цей шум припиняється і знову розпочинається, наповнюючи весь простір, коли герої зникають у створеній протагоністом картині.

У «Каплиці ластівок» німфи спочатку дряжнять монаха Феровонта звуками, які нагадують цокіт копит молодих кізочок. Згодом німфи ховаються від його переслідувань у гроті: «У густій напівтемряві було чути бурмотіння струмочків. Слабкі ніжні звуки пурхали в повітрі, неначе віте-

рець у сосновому борі – це дихали німфи уві сні» [10, с. 96]. Коли селяни за наказом Феровонта будують каплицю на місці входу в грот, зсередини чуто кашель, хрипи й стони полонених богинь. Сам монах увесь час читає молитви, утім скрипучий звук їхніх голосів стає все сильнішим. У фіналі з'являється Діва Марія з голосом, чистим як мелодія флейти чи арфи, а ластівки, на яких було обернено німф, пронизливо пищать (М. Маковський відзначає міфопоетичний «зв'язок інвокацій із Божоявленням <...> і оживленням померлих» [4, с. 62]). Аудіальні акценти дублюються візуальним образом напівтемряви, який символізує втрату ємничності і самотності німф.

В «Останньому коханні принца Гендзі» протаркуватому й підсліпуватому протагоністу приємно прислухатись до шурхоту шовкових спідниць його коханки по траві й згадувати про сміх свої колишніх жінок, який його зачаровував у минулому.

Спогади героїні новели «Удова Афродиссія» зосереджуються на тілеснісному образі коханця з підкресленими акустичними характеристиками. Вона згадує про: «<...> сміх, який її заспокоював, і про те, як неповторно звучало в його вустах її ім'я в момент любовної пристрасті» [10, с. 108]. Натомість образ законного чоловіка пов'язаний для неї з хропінням і огидною звичкою прочищати горло. Один із ключових моментів новели також обарвлюється акустичним акцентом, адже чоловік Афродиссії викриває її з коханцем, саме почувши щебет закоханих під чинарою.

Простір новели «Смерть Марка Королевича» також марковано акустичними образами. На самому початку твору звук похоронного церковного дзвону заповнює простір, підносячись до небес і спускаючись униз. Утім унизу він змішується з «<...> криками, вигуками, беканням овець, іржанням коней і ревом ослів; іноді їх заглушав гомін птахів або молитви жінок за душею, що нещодавно відійшла, або навіть регіт юродивого, байдужого до загальної жалоби» [10, с. 131]. Тут яскраво вирізняється не тільки просторова опозиція *верх \ низ*, а й карнавальне зниження сакрального, адже на семантичному рівні високе (дзвін, молитви) змішується з низьким (крики тварин, регіт юродивого). Отже, просторова структура новели реалізує її смислову складову за посередництва просторових опозицій і карнавальних мезальянсів.

Окремим аспектом просторової структури «Східних новел» є образ екстремального закритого простору, замурування (в печер-гроті, у фун-

даменті вежі), який знаходимо в двох новелах – «Молоко смерті» й «Каплиця ластівок». В обох випадках замурування має екзистенціальну семантику, адже в «Молоці смерті» воно тягне за собою фантастичне поєднання людського тіла і будівлі, а також продовження материнського буття (функціонування молочних залоз) навіть після смерті героїні. У «Каплиці ластівок» унаслідок замурування відбувається зовнішня трансформація героїнь – замуровані німфи обертаються на ластівок, і внутрішня – їхнього переслідувача монаха Феровонта, який перетворюється на спокійну й лагідну людину.

Темпоральна структура «Східних новел» має ретроспективну неоднорідну структуру, сповнену анахронії. Найбільш показовою в цьому сенсі є новела «Удова Афродиссія», сюжет якої розпочинається з опису життєвого укладу злочинця Костаса: його схарактеризовано за посередництва циклічного побутового часу, який переривається фіксованою в часі подією – убивством самого Котаса та його співників. Костаса оплакує Афродиссія, чії спогади втілені в чисельних багатопланових ретроспекціях: «<...> вдова старого попа, шість років тому вбитого Костасом на безлюдному шляху, плакала на кухні, ополіскуючи стакани, які незадовго до того наповняла горілкою <...>» [10, с. 106]. Подумки жінка повертається на три дні тому, коли прийшла звістка про вбивство Костаса: «<...> це була середа, а вона нічого не їла з неділі. Вона також не спала ці три дні» [10, с. 106]. Темпоральні шари спогадів Афродиссії асоційовано з густативними образами. Із цього часового плану ретроспекції героїні переносяться на десять років назад, коли розгортався її роман зі злочинцем Костасом. Чи то повертаючись в теперішній час, чи то спрямовуючись у майбутнє, ці антиципації завжди асоціюються з тілесними образами: «Увечері <...> почнуть збиратися жінки й розглядатимуть бородавку поміж лопаток на спині Костаса. Чоловіки, штовхаючи тіло ногами, перевернуть його і обіллють бензином шматки одягу <...>» [10, с. 111–112].

Циклічний час у «Східних новелах» структурується святами християнського календаря. Так, Костаса вбивають у ніч свята Святого Георгія, а Афродиссія згадує, що вона дарувала коханцю сорочку до Великодня. У новелі «Каплиця ластівок» саме після Великодня монах Феровонт збирає своїх послідовників, щоб знищити німф.

Висновки. Отже, часопросторова структура збірки «Східні новели» демонструє виразні поетикальні характеристики спаціуму, який превалює

над темпоральним виміром. У спадіальній моделі твору домінує пейзаж і просторові образи природного довкілля. Центральне місце віддано просторовому образу гір, який на міфопоетичному рівні відіграє роль сакрального центру, де відбувається метаморфоза персонажів, і в контексті новел набуває символічного значення як знак внутрішнього «сходження» персонажів. Роль центру світу також виконує просторовий образ будівлі. Семантика перехідності художньо втілюється за допомогою міфопоетичних образів природних стихій, насамперед, акватичних. Трансформація персонажа також може локалізуватися в екстремальному закритому просторі – гроті, печері, мурах будівлі.

Невід’ємною рисою простору «Східних новел» є *простір тілесності*. Тілесність обарвлює як просторові аспекти, так і темпоральні. Тілесність є семантичною домінантою новели «Обезголовлена Калі» (тут наявне міфопоетичне ототожнення тіла богині з образами темпорально-цикліч-

ними, а також концептуалізація людського тіла як первісної моделі всесвіту). Образ Калі постає як узагальнений образ людини з амбівалентністю сакрального і профанного начал, де проявлено елементи карнавального хронотопу.

У просторовій структурі «Східних новел» важливу роль відіграють *акустичні образи й візуальні характеристики*. Темпоральний вимір «Східних новел» має ретроспективну неоднорідну структуру, сповнену анахронії. Хронотоп релігійних свят структурує міфологічну циклічність і фіксує в часі сюжетні події. Екзистенціальний часопростір «Східних новел» структурується переважно міфологією ініціаційного шляху за посередництва численних сюжетних і образних варіантів, із залученням образів античної і біблійної міфології.

Перспективою цього дослідження є подальше комплексне дослідження поетикальної специфіки творів М. Юрсенар, зокрема аспектів часопростору та тілесності.

Список літератури:

1. Элиаде М. Избранные сочинения: в 3 т. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьоран, В. Сахно. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.
3. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуман. издат. центр Владос, 1996. 415 с.
4. Топоров В.Н. Мировое Дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 495 с.
5. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
6. Alexandrescu M.-I. L'incipit dans «La Tristesse de Cornélius Berg» / La poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Clermont-Ferrand: SIEY, 2013. P. 97–105.
7. Farrell F. C. Farrell E. R. Marguerite Yourcenar in Counterpoint. New York: University Press of America, 1983. 126 p.
8. Fort P-L., Verlet A. Marguerite Yourcenar. Comment Wang-Fô fut sauvé et autres nouvelles. P.: Folioplus Classiques, 2007. 131 p.
9. Udomsilpa W. L'espace ambivalent dans «Nouvelles orientales» de Marguerite Yourcenar / La poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Clermont-Ferrand: SIEY, 2013. P. 259–265.
10. Yourcenar M. Nouvelles orientales. P.: Editions Gallimard, 2001. 149 p.

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПНОЙ СТРУКТУРЫ СБОРНИКА «ВОСТОЧНЫЕ НОВЕЛЛЫ» М. ЮРСЕНАР

Статья посвящена исследованию хронотопной структуры сборника «Восточные новеллы» М. Юрсенар. Выявлено, что модель пространства в рассказах сборника демонстрирует выразительные поэтикальные характеристики пространства, который превалирует над временным аспектом. В пространственной модели произведения доминирует пейзаж и образы природной среды, где центральное место отведено спадіальному образу гор, который на мифопоетическом уровне играет роль сакрального центра. Семантика переходности художественно воплощается посредством мифопоетических образов природных стихий (прежде всего акватических). Трансформация персонажа также локализуется в экстремальном закрытом пространстве (грот, пещера, стены здания и др.). Характерной чертой пространства «Восточных новелл» является пространство телесности.

Ключевые слова: М. Юрсенар, хронотопная структура, пространственный образ, сакральный центр, трансформация персонажа, телесность.

**SPECIFICITY OF CHRONOTOPE STRUCTURE OF COLLECTION
“ORIENTAL TALES” BY MARGUERITE YOURCENAR**

The article deals with research of the chronotope structure of the collection “Oriental Tales” by Marguerite Yourcenar. It is found out that the spatial structure of the collection demonstrates expressive artistic features of the space, which dominates the temporal aspect. In the spatial structure of the work images of landscape and nature play the main role. The spatial image of mountains occupies a central position as it plays the role of the sacred centre on the mythopoetic level. The semantics of transition is artistically incarnated with the mythopoetic image of force of nature (aquatic in the first place). Character’s transformation may also be located in extremely enclosed space (grotto, cave, walls of building, etc.). The main feature of the space of “Oriental Tales” is the corporeality.

Key words: *M. Yourcenar; structure of chronotope, spatial image, sacred centre, character’s transformation, corporeality.*

УДК 821.161.1(091)

Свенцицкая Э.М.

Учебно-научный институт филологии и журналистики
Таврического национального университета имени В.И. Вернадского

ПРОБЛЕМА ДЕЙСТВЕННОГО СЛОВА В ДРАМЕ «БАЛАГАНЧИК» А. БЛОКА

Статья посвящена анализу драмы А. Блока «Балаганчик» как художественного целого. Ценностный центр этого произведения – проблема слова, которое тяготеет к античному Логосу и несет в себе интенцию преобразования действительности. Мир искусства осмысливается в драме как множественность преобразований. Но эти преобразования являются имитацией, поскольку происходят в мире неопределенности. Таким образом, выявляется трагедийность существования действенного слова в пределах литературной реальности.

Ключевые слова: художественное целое, автор, театральность, карнавал, теургия.

Постановка проблемы. Драматургическую драму «Балаганчик» современники восприняли как пародию на теургические чаяния символистов и на себя-символиста. Примерно в этом ключе ее воспринимают и литературоведы. Так, Д. Магомедова пишет: «Кошунственное осмеяние и пародирование важнейших мотивов «Стихов и Прекрасной Дамы» происходит и в стихах «Нечаянной радости», и в драме «Балаганчик». Ожидаемая мистиками «Дева далекой страны» оказывается сначала «Коломбиной, невестой Пьеро, а затем мертвой картонной куклой. Мир «далей», «весны», плывущей в вышине, о котором поет Арлекин, просто нарисован на бумаге, кровь паяца оказывается клюквенным соком, рыцарский шлем сделан из картона, меч деревянный. Все атрибуты Рыцаря и Дамы из ранних стихов Блока на глазах мертвеют, обнаруживают свою призрачность, «кукольность», искусственность. Подлинной оказывается грустная песенка Пьеро, горюющего над гибелью призраков» [1, с. 28]. Ироническое начало в произведении подчеркивает Н.И. Фадеева-Ищук в статье «Театр ближайшего будущего» А. Блока». Выявляя в «Балаганчике» различные типы театральности (мелодраму, народный театр, символический театр), различные сюжетные планы (мистики, Пьеро и Арлекин, Автор), исследовательница констатирует противоречивость блоковской эстетики театра. Ирония становится всеобъемлющей благодаря столкновению этих различных планов, а также романтического несоответствия замысла его осуществлению: «Ориентированная на традиционный русский театр – балаган – она заключает

в себе, начиная с речевого уровня и заканчивая неопределенным жанровым, глубокую иронию» [2, с. 97]; «Выступая в защиту традиционного театра, Блок тем не менее оказывается в классической ситуации драматической иронии, когда желаемое и достигнутое разительно не совпадает...» [2, с. 99].

Постановка задания. Цель данной статьи – проанализировать драму «Балаганчик» как художественное целое, выявить смысловое наполнение многослойности пьесы, представив ценностным центром переживание действенного слова – слова, призванного к преобразованию бытия, – внутри поэтического универсума.

Изложение основного материала. Уже само название драмы, так же как список действующих лиц и ее первая ремарка, подчеркивают, что действие происходит не на самом деле – все здесь театр, искусство: «Мистики обоюбого пола в сюртуках и модных платьях, а потом в масках и маскарадных костюмах...» «Обыкновенная театральная комната с тремя стенами, окном и дверью». Эта отрефлектированная, подчеркнутая театральность, по-видимому, четко очерчивает пределы происходящего: мир искусства в целом (даже даль в окне комнаты в конце пьесы оказывается нарисованной, – то есть герои буквально живут в искусстве).

В этой реальности вполне естественно сосуществование в одном пространстве и времени узнаваемых жизненных персонажей и героев произведений искусства, о чем заявлено сразу в первой ремарке, где соседствуют Мистики и

Пьеро (персонаж комедии дель-арте): «У освещенного стола с сосредоточенным видом сидят мистики обоюга пола – в сюртуках и модных платьях. Несколько поодаль, у окна, сидит Пьеро в белом балахоне...». Парадоксально, что герои «из жизни» и герои «из искусства» здесь совершенно равноправны, а Автор, по идее, творец этого мира, всячески третируется. (Пьеро «не обратил внимание на автора. Сидит и мечтательно вздыхает», «Высунувшаяся из-за занавеса рука хватает автора за шиворот. Он с криком исчезает за кулисой»). Ему отказано даже в праве на понимание происходящего на сцене, что явно развенчивает авторские претензии на то, чтобы действительно главенствовать в этом мире, он действительно в нем живет – и только.

Еще одна черта этой жизни в искусстве – временная пластичность: в начале, как мы видели, соединены современность и барокко, затем, при появлении третьей пары влюбленных, появляется средневековье: «В среде танцующих обнаружилась третья пара влюбленных. Они сидят посреди сцены. Средневековье. Задумчиво склонившись, она следит за его движениями». Затем действие переходит в современность. Точно также пластично и пространство: в начале пьесы перед нами обыкновенная комната, затем в этой же комнате происходит бал, и она наполняется масками, рыцарями, дамами, паяцами, в ней появляется «скамья, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер». В одной из финальных ремарок действие происходит в комнате и за ее окном одновременно: «Ночь истекает, копошится утро. На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, – Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным лицом... Все бросились в ужасе в разные стороны. Рыцарь споткнулся о деревянный меч. Дамы разроняли цветы по всей сцене».

Превращения происходят в пьесе не только на пространственно-временном уровне. Мир искусства осмысливается именно как стихия превращений: «Дева из дальней страны» – Смерть – превращается в Коломбину, Коломбина становится картонной куклой. На этой триаде превращений, собственно, строится фабула пьесы. Превращения эти выглядят как перетекания друг в друга различных ипостасей какой-то одной женственной сущности, при этом демонстрируется внутренняя связь этих ипостасей между собой: Смерть оживает, становясь Коломбиной, живая девушка оказывается куклой. Тут действует карнавальная амбивалентность, и в принципе здесь, возможно,

присутствует рефлексия над карнавальностью эпохи, потому что здесь есть, пожалуй, главная из составляющих карнавального мироощущения – игра со смертью, притом серьезная игра. Смерть куклы, кукольность смерти – этот оборотный мотив пронизывает драму, начиная от картонной Коломбины, упавшей в снег, и до паяца, истекающего клюквенным соком. И то, что Смерть превращается в куклу, и Коломбина превращается в куклу, не снимает страха смерти, но ведет к пониманию, что есть вещи страшнее смерти. Кукольность – сущность происходящего в мире искусства. И проблема не в том, что «все это у нас ненастоящее», а в том, что это действительно ненастоящее, иллюзорное, кукольное и есть самое настоящее, самая суть мира, из которого выход один – как Арлекин, «вверх ногами в пустоту». И еще один момент, который в пьесе А. Блоком не педалируется, но прочитывается достаточно четко: картонная кукла в конце концов забыта на заснеженной улице, забыта настолько прочно, что о ней даже речи нет в финале, Пьеро горюет о живой невесте, превратившейся в куклу, сама же кукла оказывается никому не нужной. Это и есть нечто более страшное, чем смерть, потому что смерть – все-таки хоть какая-то определенность. Судьба куклы – и, если вспомнить логику пьесы, мира искусства – столь же тяжела, как смерть, но при этом именно неопределенна, это и существование, и несуществование одновременно, при жуткой и абсурдной реакции любящих Пьеро и Арлекина:

«И под пляску морозных иголок,
Вкруг подруги картонной моей –
Он звенел и высоко прыгал,
Я за ним плясал вкруг саней!».

Тут, собственно, начинается изнаночный, действительно потусторонний мир, где все реакции противоположны обычным: «Не могла удержаться сидя!.. Я не мог сдержать свой смех»; «И мы пели на улице сонной: «Ах какая стряслась беда!». В сущности, это еще мир жестокого смеха – иронии, когда смеются именно тогда, когда больно (статья «Ирония»: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним» [3, т. 5, с. 348]).

Начало пьесы (что, возможно, и дало основание говорить о пародийности) прочитывается в контексте теургических ожиданий символизма. Мистики, ожидающие Ее, – ожидают с Ее приходом «нового неба и новой земли». Для Пьеро, ожидающего невесту, тоже с ее приходом должно начаться преображение, но в более конкретном, жизненном масштабе (не говоря о том, что «неве-

ста» – одно из наименований Вечной Женственности у А. Блока и В. Соловьева). Характерно, что и реакции на ее появление сопоставимые и в чем-то родственные: «Восторженный Пьеро молитвенно опускается на колени. Заметно, что слезы душат его. Все для него – неизреченно»; «Мистики в ужасе откликнулись на спинки стульев. У одного беспомощно болтается нога. Другой производит странные движения рукой. Третий выкатил глаза». И тот, и другие ведут себя как люди, извлеченные из обыденного порядка вещей в совершенно иной порядок. Но преобразования не совершаются не только потому, что теургическая ситуация накладывается на фабулу комедии дель-арте: то ли Она выбирает своих рыцарей, то ли Арлекин уводит у Пьеро Коломбину.

Кроме того, преобразование ведь все-таки есть реальное изменение сущности, а здесь происходит нечто совершенно иное. Сущность – едина и неопределенна, в явившемся каждый видит свое. Объективно это: «Необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечами лежит заплетенная коса» (ремарка). Но мистики говорят: «Прибыла... Это смерть», а Пьеро: «Это – Коломбина! Это – моя невеста!». И понять, что есть явившееся на самом деле, нет никакой возможности, как говорит Пьеро: «Или вы правы, и я – несчастный сумасшедший! Или вы сошли с ума – и я одинокий, непонятый вздыхатель». То есть, все зависит от того, кто смотрит, а не от того, на что смотрят, и именно потому объект ожиданий в конце концов оказывается куклой, забытой на заснеженной улице, а сцену заполняют маски, факельное шествие – карнавал, торжество жизненного хаоса. Проблема именно в том, что в мире неопределенности, в мире, где неотличимы «ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» (3, т. 5, с. 346), где одно превращается в другое, нет возможности совершить преобразование, когда объект преобразования текуч и изменчив.

Ситуация несвершающегося преобразования повторяется в финале драмы, но в несколько измененном виде. Прежде всего, становится ясно, что за пределами мира, в котором дали нарисованы на бумаге, то есть мира, существующего по законам искусства, – ничего нет, «пустота». Именно из этой пустоты и возникает та, которую ожидали в начале: «На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, – Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным лицом и с косой на плече». Обратим внима-

ние на сходство данного описания с описанием девушки в начале пьесы: матовость лица, белый цвет одежд и т.д. То есть перед нами действительно являются две ипостаси чего-то единого, как едины Смерть и Красота (характерно, что Мистики воспринимают явившуюся им Смерть прежде всего эстетически: «О, как мрамор – черты»... «О, какой чистоты и какой белизны!...»).

Второе явление Смерти происходит объективно, здесь нет той зависящей от взгляда неопределенности, которая была в начале пьесы. Однако явление ее никому не нужно, никто ее не ждет, мистики давно растворились среди масок. Единственный, кто ее встречает, – это Пьеро: «Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти. По мере его приближения черты Ее начинают оживать. Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на красивом лице красивая девушка – Коломбина».

Действительно, произошло преобразование. Произошло оно потому, что Пьеро добровольно пошел навстречу смерти, хотя, возможно, он пошел навстречу Коломбине, ведь для Пьеро явившаяся – именно Коломбина. И тогда превращение можно воспринимать как торжество истинной творческой воли: именно она претворяет самое мертвое – Смерть – в живое. То, что реально для личности, в конце концов становится объективной реальностью.

Но торжество это, по сути дела, мгновенно. Уничтожает, сводит на нет только что совершившееся преобразование, так же как и разрушает мир пьесы, вмешательство Автора: «Автор хочет соединить руки Коломбины и Пьеро. Но внезапно все декорации взвиваются и улетают вверх. Маски разбегаются». Отсюда следует, что автор – это лишь порождающий импульс, он не властен влиять ни на процесс созидания мира произведения, ему не дано даже адекватного понимания происходящего, и уж во всяком случае он не властен завершить этот мир по собственному намерению, тем более, что подлинный финал происходит уже при полном отсутствии Автора, после того, как «автор убегает стремительно». Заметим, что в пьесе наименование этого персонажа пишется и с большой буквы (как Пьеро, Коломбина – как имя героя), и с ма-ленькой, причем написание с маленькой – в авторском, то есть в блоковском тексте – как будто бы поэт имеет в виду самого себя. И тогда здесь действительно очень мрачный юмор, очень злая насмешка над самим собой: мир

произведения творится сам из себя, противится авторскому вмешательству, всячески претендует на самостоятельное существование и существование безальтернативное – для чего и необходим этот разрыв связей с автором и всяческое его третиrowание вплоть до отрицания его существования.

Отсюда в принципе очень недалеко до постмодернистской «смерти автора», но разница в том, что здесь автор сам воссоздает процесс собственного уничтожения, сам описывает свою смерть. Его присутствие в произведении обнаруживается через описание его собственного уничтожения. Данная ситуация вполне закономерна, так как все действие драмы с самого начала разворачивается под знаком теургии. Магическое же слово, которое ее может осуществить и которое является нереализуемой перспективой данного поэтического слова, предполагает растворение индивидуальности в коллективной творческой воле, почему и возникает такая множественность авторов уже внутри эстетической реальности, которая как будто бы сама изгоняет из себя автора.

В финале драмы нет ни Смерти, ни Коломбины. От совершившегося только что преобразования не остается и следа. Вне декораций, которые «разлетелись», значит, вне «театра», остается один Пьеро, поющий о своей картонной невесте. Получается, что и Пьеро не заметил совершенного им же преобразования Коломбины, которая мгновение назад была живой. Ведь его монолог начинается обращением к Арлекину и отсылает к тому моменту, когда они вместе блуждали по улицам:

«Куда ты завел? Как угадать?

Ты предал меня коварной судьбе».

Получается, что с окончания монолога Пьеро об этих блужданиях и до его финального монолога для него продолжались эти блуждания (на что косвенно указывает фраза:

«И всю ночь по улицам снежным

Мы брели, Арлекин и Пьеро», –

а также ремарка: «Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену...»), и все происходящее между этими монологами накладывалось на эти ночные блуждания. То, что происходит на сцене, можно охарактеризовать как кульминацию карнавальности (маски, факельное шествие) и одновременно ощущения непрочности всего этого театрального мира (выпадение Арлекина в окно, Паяц, истекающий клюквенным соком). Общее в этих параллельных ситуациях – потеря себя, потеря границ собственной личности (не зря в третьей паре возлюбленная – по сути

дела, эхо своего любимого, а перед уходом Пьеро «кажется, что на стульях висят пустые сюртуки» вместо людей).

Именно поэтому Пьеро и не замечает оживления Коломбины: потеряв себя, он продолжает блуждать по снежным улицам. И главное, почему происшедшее преобразование оказалось нестойким, незамеченным и никому ненужным: оно произошло в космосе искусства, то есть не на самом деле, а как бы разыграно в театре (ведь не только здесь кукольная смерть, но и живая девушка – тоже кукла). Но кроме театра, кроме искусства, этому преобразению происходит негде – а здесь оно не может происходить в силу неопределенности, подвижности и текучести феноменов этого мира.

И даже когда разлетаются декорации, сцена все-таки остается, следовательно, и то, о чем говорится в этот момент, является альтернативой театральности мира, а точнее, это единственное, что остается в этом мире человеку – перед лицом всеобщей кукольности. В финальном монологе Пьеро говорит о Коломбине, с одной стороны, как о живой девушке, как о невесте, ушедшей с другим:

«Бедняжка Пьеро, довольно лежать,

Пойди, поищи невесту себе.

Ах, как светла – та, что ушла

(Звонящий товарищ ее увел)...».

Но с другой стороны, она для него – картонная кукла, и момент ее превращения в куклу он продолжает переживать в этом монологе:

«Упала она (из картона была),

А я над ней смеяться пришел»;

«А встать она уж никак не могла

Она картонной невестой была».

Что следует из этой двойственности? Пьеро жалеет картонную куклу так, как будто она живая девушка. Эта живая человеческая жалость направлена не просто на куклу – на персонаж комедии дель арте, то есть на нечто изначально не живое, а сотворенное и разыгранное в чужом слове, и так и не ставшее живым в поэтическом слове вновь создаваемом. Собственно, такова главная проблема пьесы: сохранить живые чувства, сохранить переживание жизни в направленности его на то, что есть заведомо не жизнь, а лишь поэтическое слово, которое никогда не станет жизнью. И важно, осознав, что поэтическое слово – лишь тень подлинного преобразования, теургии, творцу этого слова не стать тенью личности, направить жизненный импульс на творчество эстетической реальности.

Выводы. Проведенное исследование дало возможность сделать следующие выводы. Если у А. Белого балаганом оборачивалась мистерия, то у А. Блока им становится именно жажда теургии в пределах искусства и в той ситуации, когда она связана с символическим словом, и является, скорее, интуицией поэтической филологии. А. Блоком переживается промежуточный характер поэтического слова, которое на

фоне слова теурга выглядит как нечто недостаточное, творящее не феномены, а фантомы, призраки (образ, создавший в поэтическом слове, таким представляется на фоне феномена, творимого словом теурга). И А. Блок эту суть поэтического слова осознает как трагедию, из которой «исхода нет», кроме создания поэтического слова, воссоздающего переживание этой трагедии.

Список литературы:

1. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 221 с.
2. Фадеева-Ищук Н.И. «Театр ближайшего будущего» А. Блока // Александр Блок и мировая культура: Материалы научной конференции, 14-17 марта 2000 г. / Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого; Отв. ред. В.В. Мусатов; Сост. Т.В. Игошева. Великий Новгород, 2000. С. 94–101.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Л.: Гос. издательство художественной литературы, 1960–1963.

ПРОБЛЕМА ДІЄВОГО СЛОВА В ДРАМІ «БАЛАГАНЧИК» О. БЛОКА

Стаття присвячена аналізу драми О. Блока «Балаганчик» як художнього цілого. Ціннісний центр цього твору – проблема слова, яке тяжіє до античного Логосу, яке несе в собі інтенцію перетворення дійсності. Світ мистецтва осмислюється в драмі як множинність перетворень. Але ці перетворення є імітацією, оскільки відбуваються в світі невизначеності. Таким чином, виявляється трагедійність існування дієвого слова в межах літературної реальності.

Ключові слова: *художнє ціле, автор, театральність, карнавал, теургія.*

THE PROBLEM OF THE ACTIVE WORD IN A. BLOCK'S PLAY "LITTLE SHOW-BOOTH"

The article is devoted to the analysis of A. Block's play "Little Show-Booth" as an artistic whole. The value center of this work is the problem of the word that tends to the ancient Logos, which carries the intention of transforming reality. The world of art is interpreted in the drama as the multiplicity of transformations. But these transformations are a simulation, since there are uncertainties in the world. The author reveals the tragic nature of the existence of the active world within the literary reality.

Key words: *artistic whole, author, theatricality, carnival, theurgy.*

Семенець О.С.

Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського

СОЦІАЛЬНА І ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ Ж. ЖЕНЕ В АСПЕКТІ ФЕНОМЕНА МАРГІНАЛЬНОСТІ

У статті розглядається життєвий і творчий шлях французького письменника середини ХХ ст. Жана Жене в аспекті феномену маргінальності. Спираючись на роботи провідних дослідників соціальної, культурної, психологічної і творчої маргінальності, обґрунтовується теза про те, що вимушена соціальна і культурна маргінальність обумовили особистісну і творчу маргіналізацію письменника. Маргінальна свідомість відбилася на всій творчості Ж. Жене (пошук нових способів творчої реалізації, вибір табуйованих тем та героїв-маргіналів, своєрідна етико-естетична концепція, ліміналізація жанрових форм тощо).

Ключові слова: Жан Жене, біографія, романи, соціальна і творча маргінальність, маргінальна свідомість.

Постановка проблеми. Творчість французького письменника Жана Жене (1910–1986) посідає особливе місце в культурному просторі ХХ століття. Скандальна біографія, гранично відверта тематика творів Ж. Жене сприяли тому, що в суспільній свідомості він став символом епатажу та співцем маргінальної (кримінальної і гомосексуальної) субкультури.

У західному літературознавчому просторі творчості Ж. Жене присвячено надзвичайно велику кількість монографій і статей (Р. Барт, Ж. Батай, К. Бонефуа, П. Бугон, Е. Вайт, А. Діші, Ж.-Б. Моралі, Ю. Місіма, Ж.-П. Сартр, Н. Фредетт та інші). Для російських літературознавців найперспективнішим напрямком дослідження виявився театральний період творчості Ж. Жене (праці І. Дюшена, Л. Долініної, С. Зенкіна, С. Ісаєва, В. Кондратовича, М. Клімової, В. Максимова, Д. Ращупкіної). Серед вітчизняних розвідок знаходимо лічені аспекти статті (К. Майстренка, Ю. Покальчука тощо). Загалом це свідчить про те, що для українського читача, принаймні на рівні осмислення створеного письменником художнього світу, творчість Ж. Жене дотепер залишається майже невідомою, що і обумовлює актуальність нашого дослідження.

Ж. Жене, без сумніву, був маргіналом в усьому, від способу життя до тематики літературних творів, і на цьому наголошують усі дослідники творчості письменника. У радянському літературознавчому просторі це визначення, що супроводжувало будь-яку згадку про автора «Дива троянди», мало відверто негативне забарвлення. «Декаданський

аморальний письменник» [9, с. 927] не вписувався у загальноприйняті літературні й естетичні норми. Епатажність, скандальність і маргінальність стали «візитівкою» Ж. Жене. Упорядники книги «Чотири кроки в маренні: Французька маргінальна проза першої половини ХХ століття», В. Кондратович і М. Клімова, помістили до збірки роман Ж. Жене «Керель із Бресту» поряд із творами Л. Арагона, Ж. Батай і П. Луїса, мотивуючи свій вибір тим, що «прагнення митця за межі соціуму, потяг до маргінальності, життєвого і творчого ризику цілком зрозумілий і природний, бо, переступаючи ці межі, він наче здійснює своєрідний обряд ініціації, посвячення в ... генії» [8, с. 23]. Таким чином, мотивація маргінальної спрямованості творчого доробку Ж. Жене у дослідників різна, втім у вихідній тезі твердження вони сходяться одностайно.

Постановка завдання. Мета роботи – виявити роль маргінальної свідомості у формуванні естетики та художнього світу Ж. Жене, розглянувши творчість письменника в аспекті феномену маргінальності,

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття маргінальності (від лат. *margo* – край, межа) традиційно використовується в соціальній філософії та соціології для аналізу межового стану особистості по відношенню до певної соціальної спільноти, що накладає відбиток на психіку й спосіб життя індивідуума. Хоча феномен маргінальності має достатньо тривалу історію, його активне осмислення почалося в модерністську й постмодерністську епоху. Категорія мар-

гінальності вперше була введена американським соціологом Р. Парком. Він називав маргіналами так званих «культурних гібридів, що балансували між домінуючою в соціумі спільнотою, що ніколи повністю їх не приймала, і групою, з якої вони виділились. Тобто під таке визначення підпадали люди, що існували «на межі двох культур, двох середовищ, двох систем цінностей» [1, с. 58], одночасно знаходилися на межі панівної соціокультурної системи й свідомо брали участь у житті обох світів, що ніколи не збігатимуться. Така позиція породжувала відчуття соціальної й психологічної відірваності, утвердження сприйняття себе як вигнанця, вічно самотньої особистості. Чикагська школа (Е. Дюркгейм, Р. Парк, Е. Стоунквіст та інші) у своїх дослідженнях здебільшого зверталася до проблеми культурної маргінальності. Соціальний же аспект цього явища розробляв Г. Зіммель, який уперше розглянув соціальний тип «чужинця» як соціальну універсалью. Однак подальші дослідження в галузях соціології, психології, культурології, політології, філософії, антропології і надзвичайний інтерес до проблеми маргінальності у сьогоденні довели, що культурна й соціальна маргінальність – лише окремі види маргінальності, поряд із особистісною, структурною, рольовою, творчою та іншими. Це дає змогу Л.М. Банніковій говорити про ширше розуміння маргінальності як «універсального культурного феномену, що коріниться в групових умовах людського існування» [2]. Цієї точки зору дотримується й А. І. Атоян, який виділяє весь комплекс знань стосовно маргінальності в окрему галузь знань – соціомаргіналістику, зауважуючи, що «як явище багатоаспектне і за своїм визначенням межове, маргінальність як предмет гуманітарного дослідження виходить за чіткі межі окремо взятої дисципліни» [1, с. 29].

Більшість визначень терміна маргінальності в галузях соціології, культурології, психології носять дещо негативний характер, проте в сучасних розвідках є точка зору, яка акцентує соціальну, евристичну та онтологічну цінність маргінальності. Так, В. Тернер у роботі «Символ і ритуал» [14, с. 188] звертає увагу на те, що нові соціальні структури і відносини виникають лише на периферії старих структур, а їх становлення відбувається при переході через хаотичний стан, у час, коли змінюються норми й цінності, а отже, формуються нові сталі системи. М. Еліаде, у свою чергу, підкреслює, що лімінальне положення супроводжує людину протягом всього життя і є запорукою її розвитку, а «саме існування розриву

й переходу лежить в основі релігійного життя» [5, с. 176].

Загостренню інтересу до феномену маргінальності у ХХ столітті сприяли роботи представників французького структуралізму, що широко послуговувалися термінами «маргінальний суб'єкт», «маргінальний простір», «маргінальне існування», що виникло «у проміжку між структурами». Представники сучасної філософської думки протиставляли знесобленню свідомості, здатності оперувати тільки загальноприйнятими поняттями, наслідуванню лише культурних стандартів, стереотипів і норм сферу інтуїтивного і несвідомого, що стає вмістилищем «іншого» – нерозкритої субстанції, яка перебуває за межами свідомості і робить людину «не тотожною самій собі» [12, с. 216].

Інтерес до проблеми «іншого», що простежується від традиції М. Бахтіна до робіт Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Лакана, М. Фуко визначив специфіку сприйняття маргінальності як гарантії внутрішньої і творчої свободи, естетичної самоідентифікації художника. Спираючись на дослідження Г. Тульчинського [13], можемо окреслити основні риси, притаманні маргінальній ментальності, що знаходить своє відбиття у творчості. Це тотальне пародіювання і травестування, привернення уваги до теми смерті і її значення, загострення інтересу до різних соціальних девіацій, маргіналів, сексуальної свободи, гомосексуальності, транссексуальності та інших форм їх вияву. У літературі головною рисою художньої маргінальної свідомості можна вважати різноплановість обдарування, ускладнення в самоідентифікації творчого суб'єкта, наявність масиву різнопланових починань.

При дослідженні постаті Ж. Жене у просторі маргінальності та його свідомої маргіналізації (під цим визначенням розуміємо «об'єктивний чи суб'єктивний рух людини чи соціальної групи до стану маргінальності» [11, с. 6]) ми спираємось на роботи таких західних дослідників, як М. Еліаде, Р. Парк, В. Тернер, М. Фуко, А. Фарж, російських – А. Атоян, Л. Баннікова, І. Биховська, М. Дедюліна, В. Горбачова, С. Гурін, І. Ільїн, А. Оганов, С. Скоринін, Є. Старіков, Г. Тульчинський, А. Усманова та інші, вітчизняних – Л. Бевзенко, М. Новикова, А. Свящук, Т. Шеховцова, М. Шульга.

Маргінальна свідомість формується за наявності як зовнішнього конфлікту (реального чи вигаданого зіткнення з навколишнім світом), так і внутрішнього протиріччя, що спричинене неможливістю самореалізації у даному варіанті. Цінність такого явища для філософії полягає в розвитку

нового типу мислення, відмінного від домінуючих у ту чи іншу епоху правил раціональності, що нерідко викривали суперечності і парадокси магистрального напрямку розвитку культури. До представників культурної маргінальності, що стала запорукою оригінальності для творчої особистості, прийнято зараховувати таких мислителів, як А. Арто, Ж. Батай, Ф. Ніцше, Л. фон Захер-Мазох, С. Малларме, маркіз де Сад. В. Тернер зазначав: «Пророки і художники мають нахил до лімінальності і маргінальності, це «обміжні люди», котрі із пристрасною відвертістю намагаються звільнитися від кліше, пов'язаних із статусом і виконанням відповідної ролі. <...> Лімінальність, маргінальність і найнижче положення в структурі – умови, в яких часто народжуються міфи, символи, ритуали, філософські системи і витвори мистецтва» [14, с. 198].

Соціальна і психологічна маргінальність, усвідомлення Ж. Жене себе як людини зайвої і абсолютно самотньої почалися вже в ранньому дитинстві. Майбутній письменник народився 19 грудня 1910 року в Парижі. Ніяких відомостей про батька не збереглося. Матір же, 22-річна гувернантка Каміла Габріель Жене, залишила семимісячного сина у сиротинці. У 1919 році, встигнувши народити ще одну дитину, вона померла від «іспанки». Ж. Жене ніколи не зустрічався з матір'ю, проте, як свідчать його прозові твори, йому завжди не вистачало саме материнського тепла («Якась пронизлива мрія, що жевріла в глибині мого «я», а не десь на узбіччі мого розуму, розродилася думкою, що жінка, яку я щойно зустрів, моя мати» [7, с. 22]).

Одразу після оформлення необхідних паперів майбутнього письменника віддали на виховання в селянську родину Реньс у Морвані, де він і прожив до 13 років і отримав досить суворе католицьке виховання. 1916 року Ж. Жене віддали до сільської школи, початковий курс якої він на відмінно закінчив у 1923 році. Більше до навчання він не повернувся, а шкільний сертифікат був єдиним документом про освіту за все життя талановитого письменника. Пізніше, за свідченнями А. Діші, у жовтні 1924 року, Жана влаштували учнем до друкарні в Еколь д'Аламбер неподалік Парижу. Та вже за 10 днів хлопець утік. Його знайшли в Ніцці і переправили до Дитячого опікунського притулку в столицю. Так у підлітка починаються постійні проблеми із законом і поневір'яння.

У квітні 1925 року Жана Жене віддають в учні і прислужники в будинок сліпого композитора Рене де Бюкселя, звідки за розтрату певної

суми грошей і повторну втечу його переводять до Центру догляду за дітьми для психомедичного обстеження. Діагноз психіатра «певний ступінь дебільності і розумової нестабільності» надовго вкарбувався у пам'ять письменника, а набагато пізніше, у 1948 році, у статті «Малолітній злочинець» Ж. Жене так пояснить вирок лікаря: «Якщо у вас не виходить завоювати дітей, то ви можете їх лікувати, адже у вас є психіатри. Їм достатньо поставити кілька простих питань, що ставилися вже сто разів. Якщо завданням психіатра є змінення моральності дитини, до якої моральності вони повинні її привести?.. я знаю, мова йде про загальноприйнятну моральність, і психіатри виплутуються з цієї ситуації, називаючи дитину неповноцінною» [6, с. 44].

За А. Фаржем [15], маргінальність не може виникнути без різкого реального чи вигаданого зіткнення з оточуючим світом. Як ми бачимо з короткої біографічної довідки, із самого дитинства Ж. Жене опинився на периферії суспільства. Виховуючись на пригодницьких романах, відчуваючи себе зайвим у родині й суспільстві, хлопчик прагне подорожувати і починає красти, аби втілити свої наміри у життя. Романтичність підлітка, його прагнення свободи були витлумачені психологами Ради з нагляду за неблагополучними дітьми як прояв істинної природи байстрюка, і після декількох втеч із Центру й кількох арештів у 1926 році суд вирішує віддати злісного правопорушника до виправної сільськогосподарської колонії для малолітніх злочинців Метре. Отже, маргіналізація Ж. Жене відбулася шляхом насильницького витіснення за межі законності.

Сам письменник пізніше в численних інтерв'ю, статті «Малолітній злочинець» і в романі «Диво про троянду» зізнається, що саме ця в'язниця зробила з нього переконаного злочинця і гомосексуаліста: «<...> тому що ця в'язниця є у мені самому і складається із клітин моїх тканин» [18, с. 33].

У Метре Ж. Жене пристосовувався до нового оточення, заглиблювався у життя прошарку, що перебував за межами цивілізованого суспільства, яке зреклося його. Живучи за законами підліткового кримінального світу, майбутній письменник починає заперечувати той світ, який його не зрозумів і відмовився від нього. У романі «Щоденник злодія» знаходимо: «Мені, покинутому напризволяще своєю родиною, здавалося цілком природним поглибити все це любов'ю до хлопчиків, а цю любов посилити злодійством, а злодійство – злочинном або ж співучастю у злочині. Себто, я рішуче відкидав світ, що відкинув мене» [7, с. 97],

або у «Поховальній церемонії»: «<...> піднісши себе до рівня чесноти, що годиться для мого власного вжитку і була сподом чеснот суспільних, я, як мені здається, домігся тієї моральної самотності, де до мене ніхто не приєднається. Я намагався бути зрадником, злодієм, мародером, запродавцем, повним ненависті, руйнівником, що зневажає всіх і вся, боягузом. Ударами сокири і власними криками я розсікав канати, що зв'язували мене зі світом звичної моралі, іноді методично розв'язував їх вузли. Як справжнє чудовисько, я тікав від вас, від вашого світу, від ваших міст, від ваших інституцій» [20, с. 203]. Ця цитата є своєрідною ілюстрацією до визначення із книги «50/50: Досвід словника нового мислення», за яким «маргіналами стали називати тих, хто або сам відкидав суспільство, або опинився відкинутим ним» [15, с. 143]. Так, із долученням до андеркласу, прийняттям його норм і звичаїв, усвідомленням ставлення суспільства до найнижчого прошарку населення в період становлення своєї особистості, Ж. Жене починає ідентифікувати себе як маргінала (під особистісною ідентифікацією ми розуміємо ідентифікацію з ідеями, поглядами, світоглядами).

Перебуваючи в лімінальному становищі в ранньому дитинстві не з власної волі, Ж. Жене прийняв його й нарешті відчув себе комфортно серед інших маргіналів-злодіїв, шахраїв, повій, сутенерів, убивць. Лише в такому оточенні він міг відчувати себе вільним, не стримуватися заборонами й обмеженнями, що їх накладало суспільство. Ось чому протягом всього життя Ж. Жене прагнув не залишати свого маргінального середовища. Майже материнська, жіноча любов до чоловіків назавжди зробила письменника маргіналом для представників своєї статі.

Соціальна маргінальність як знаходження на периферії правлячого соціуму призводить до того, що людина повинна адаптуватися до умов обох середовищ, у яких перебуває, тим паче, що Ж. Жене не з самого народження опинився в кримінальному світі, а отже, повністю не приймався жодною із соціальних структур. На рівні індивідуальної психіки це спричиняє своєрідну роздвоєність особистості, що проявляється у «трансконтекстуальному синдромі» (Г. Бейтсон), який пов'язаний з одночасною втратою стабільного інтерсуб'єктивного контексту при переході із старого соціального оточення в нове й укоріненням у двох різних контекстах, а це означає для маргінального індивідууму або емоційну відстороненість, або двояке сприйняття світу. У випадку

Ж. Жене маємо лише часткове вирішення проблем взаємодії індивіда з іншими, що призводить до внутрішнього розколу особистості. Він проявляється у гомосексуалізмі й періодичному трансвестизмі (прагненні бути і чоловіком, і жінкою), почутті самотності, психологічному відчуженні, іноді неприхованій агресії, постійному бунті, у внутрішній суперечливості і непослідовності вчинків, схильності до девіацій (грабунків, проституції) і творчості (за В. Г. Ніколаєвим). Ж. Жене наче конструює свій власний (ширший і змішаний) контекст. Отже, внутрішня роздвоєність і творчий потенціал Ж. Жене сприяють «створенню ідіосинкретичної моделі більш широкого загалу, яка «вбирає» ті часткові загали, поміж якими він опинився» [10, с. 159]. Творчість же забезпечує реалізацію і структурування особистої моделі світосприймання і природний вихід із лімінального положення.

Так, вже у в'язниці Ж. Жене починає писати свою «поезію в прозі», «*chant d'amour*», романи, де возвеличує насилля, зло, зраду, оспівує красу кримінального дна й привабливість пороку у властивій і зрозумілій лише йому манері. Так, у Фресні в 1942 році він починає писати роман «Богоматір квітів», п'єсу «Висока варта» й поему «Приречений на смерть». У перервах між «відсидками», письменник-початківець знайомиться з Ж. Кокто, який першим звернув увагу на молодого літератора і оцінив талант нової зірки. Саме він познайомив Ж. Жене з С. де Бовуар, М. Жуандо, Ж.-П. Сартром. Але знов арешт (за крадіжку збірки П. Верлена «Вишукані свята»), знов тюрма. 19 серпня 1944 року в боях за визволення Парижу гине Жан Декарнен, молодий комуніст і коханець письменника. Місяць потому Ж. Жене починає роботу над романом «Поховальна церемонія», який присвячує пам'яті загиблого. У березні 1945 року письменник уже працює над новим романом «Керель із Бресту».

Виклик суспільству, провокаційна відвертість автобіографічних романів автора, що один за одним виходили у світ, привертає увагу культурного бомонду до персони Ж. Жене. Це і не дивно, адже, як показує надзвичайний інтерес до феномену маргінальності в домінуючому соціумі та величезне державне замовлення на дослідження специфіки андеркласу, найнижчі верстви суспільства завжди цікавили й турбували своєю непередбачуваністю і всеохопною свободою. Цілком погоджуємося із С. Гуріним у тому, що «маргінальність, як свідомо установка на «периферійність» по відношенню до суспільства в цілому

і його соціальних і етичних цінностей, тобто по відношенню до його моралі, завжди породжувала пильний інтерес до «суміжної моральності» [4, с. 34]. Ж. Жене, намагаючись повернути до себе якомога більше уваги, спровокувати скандал, створює навколо своєрідний ареол таємничості, і це також демонструє його особистісну маргінальність. З одного боку, в автобіографічних творах письменник оголює себе, викриває перед публікою свої найбільші вади й ніці думки, а з іншого – постійно тримає оточуючих у напрузі, іноді натякаючи, а подекуди і без сорому сповіщаючи про вигаданість багатьох фактів власної біографії з метою прославитися епатажністю. На думку Д. Бортнікова, створювати легенду зі свого минулого є привілеєм маргінального індивіда, адже для маргінала-«чужинця» характерна певна свобода завдяки відсутності спільного минулого з тими людьми й тим місцем, у яке він потрапляє. І розумний маргінал починає «творити своє минуле» [3].

Твори виходять один за одним, Луї Жуве ставить у театрі п'єсу Ж. Жене «Покоївки», а трупа Р. Петі у Театрі Єлисейських полів – балет «Адам-Дзеркало» на його лібрето, К. Моріак присвячує йому статтю. Л.-Ф. Селін заявляє, що у Франції живуть лише два геніальні письменники: він сам і Ж. Жене. В. Берроуз вважає Ж. Жене й С. Беккета двома видатними новелістами. Учорашній ізгой, волоцюга й злочинець стає відомим. Видавництво «Галлімар» розпочинає публікацію повного зібрання творів письменника, тим самим проголошуючи його «класиком» уже за життя. Вступну статтю замовляють Ж.-П. Сартру, для якого це стало чудовим досвідом застосування екзистенціалізму до біографічного жанру, спробою аналізу особистості за допомогою онтологічних категорій книги «Буття і ніщо».

Прийнятий домінуючим континуумом, який нещодавно заперечував його існування, як цікаве, проте чуже явище, Ж. Жене знов опиняється на межі двох культурних світів, поступово відтісняючись у суспільне середовище, залишаючись за межами кримінального осередку. Він не був готовий до такого виру подій, до публічності, до занадто прискіпливого інтересу до свого життя, якого був позбавлений раніше. Новоспечена зірка відверто глузувала із суспільства з його показною моральністю, хизувався своїм гомосексуалізмом і продовжував красти дрібниці в домах, куди його запрошували. Уже сформована маргінальна ментальність змушує його шукати нові шляхи до лімінального стану. Залишаючи прозову творчість, на

довгі шість років Ж. Жене зникає з літературного обрію, мотивуючи своє творче мовчання тим, що Ж.-П. Сартр і Ж. Кокто вже все про нього сказали і йому нічого додати.

Подолати особистісну кризу письменникові допомагає звернення до драматургії. Між 1955 і 1961 роками він пише п'єси «Балкон» (1955), «Вона» (1955), «Негри» (1956), «Ширми» (1957), де намагається виразити все, що не встиг сказати про світ у своїх романах. Публікація цих творів ставить письменника в один ряд з найкращими тогочасними драматургами. У цей період Ж. Жене пише й короткі, але змістовні есе про мистецтво. Звернення до театру, у теоретичному обґрунтуванні засад якого чітко простежується «інакомислення», прагнення відмежуватися від провідних театральних теорій того часу, призводить до поновлення пильного інтересу до особи письменника. Декілька років Ж. Жене працює над утіленням грандіозного задуму – циклу з семи театральних п'єс, – проте, дізнавшись у 1964 році про самогубство молодого акробата і свого коханця Абдали, якому присвятив «Канатохідця», оголошує найближчим друзям про намір назавжди полишити літературну діяльність, що вивела його з положення соціального маргінала.

Із 1968 року Ж. Жене починає активно займатися політикою, якою цікавився завжди. Прагнучи остаточної маргіналізації, він бере участь у численних мітингах, демонстраціях, акціях протесту, виступає на захист американських «Чорних пантер», палестинців, «Червоних бригад», французької соціалістичної партії, протестує проти арешту Анжели Девіс, війни в Алжирі й ізраїльської окупації палестинських земель. Ж. Жене оголошують антисемітом, проте відверто цькувати ніхто не наважується, адже серед його соратників С. де Бовуар, Д. Болдуїн, М. Дюрас, М. Фуко та інші «ліві» письменники і філософи зі світовим ім'ям. Цей бунт проти суспільства, підтримка «інакомислення» відкидає письменника за межі панівного континууму до кінця життя.

Помер письменник 15 квітня 1986 року. За заповітом його поховали в Марокко на скелі над морем. З одного боку розташована в'язниця, з іншого – будинок розпусти. Парадоксальним є те, що злодій, що стільки років провів у в'язницях, був офіційно «канонізований» саме міністром культури Франції Жаком Лангом, який відзначив, що Жан Жене був сама свобода.

Маргінальність особистості не лише визначає долю Ж. Жене, а й дозволяє багато чого пояснити в його творчості. По-перше, характерною рисою

художників маргінальної свідомості є різноплановість дарувань, що ускладнює самоідентифікацію творчого суб'єкту, і наявність цілого масиву творчих починань. Для Ж. Жене постійний пошук себе, намагання самовизначитися в літературі вилилися в цілком вдалі розвідки в жанрах прози, драматургії, поезії, кіно, журналістики. Навіть для свого прозового доробку письменник обрав своєрідний лімінальний жанр autofiction, який знаходиться на межі автобіографічних і художніх жанрів. На думку В. Ніколаєва, це пояснюється вже згаданим нами вище «трансконтекстуальним синдромом», що проявляється в специфічності продукованого маргіналом «творчого продукту». Для маргінальної культурної творчості характерна вільна комбінаторика, тобто довільне змішання елементів різних культур та етнічних стилів, поєднання класики з порнографією, високого і низького, елітарного і масового. Всі перелічені риси наявні у творчості Ж. Жене.

По-друге, маргінальній ментальності особистості властива іронія (у Ж. Жене проявляється в усіх його творах), що відображає конфлікт зі світом стандартизованих, нормативних форм («Відлучений через своє народження і свої нахили від укладу суспільного світу, я не бачив у ньому розмаїття. Я захоплювався бездоганною послідовністю, з якою він мене відкидав. <...> Нині я наважуюся долучитися до нього, показати, що торкаючись його, ображаю тих, із кого він складається» [7, с. 205]). Оповідач із його автобіографічних романів наче зверхньо дивиться на читача, який є представником іншого соціуму, інших моральних засад. Це один із наслідків маргіналізації як потужного джерела десакралізації, секуляризації, розвінчання світу, його формальної раціоналізації і тепер ворожих авторові моральних засад і псевдоцінностей. Перебуваючи в тенетах етичних норм, звичайна людина не може стати по-справжньому вільною, а він, ув'язнений, кинутий на дно суспільства, має право сам обирати свій шлях, керувати власним життям і смертю, або, навіть, життям інших. За підірванням канонів і сумнівами щодо загальноприйнятих законів і надбань морального й релігійного суспільства слідує конструювання свого, нового життєвого світу, із власною мораллю й релігією. У наступних розділах ми детальніше розглянемо специфіку маргінального світосприймання Ж. Жене.

Творча маргінальність Ж. Жене проявляється не лише в епатажності, складності самоідентифікації, специфічному стилі, жанрах, а й у тематиці й образній системі його творів. Усі

герої романів письменника опиняються в просторі маргінальності, точніше сказати, у творах зовсім не фігурує суспільне середовище. Перебуваючи на периферії суспільства, в тюрмі, колонії, кублі, вони обирають або позицію бунтівника, що іде проти системи (Аркамон, Керель, Сніговий Ком), або – пристосуванця, який маневрує на межі двох світів, готовий запродатися поліції чи нацистам, видавши їм своїх спільників і товаришів по ремеслу (Нотр-Дам, Рітон, Дівіна, Мін'йон). Остання ближча оповідачу, оскільки її вибирає і він сам, аби досягти ще більшої маргінальності. До того ж, всі герої Ж. Жене балансують на межі життя і смерті. Танатологічні мотиви домінують у прозі й драматургії письменника, що властиве маргінальній свідомості автора, який переживає стан такої лімінальності як явище повсякденне.

Наскрізним мотивом, що простежується в усій творчості Ж. Жене, є самотність. Головні герої його романів, прототипом яких є сам письменник, часто – маргінали в маргінальному світі, одинаки, що «будували своє життя день за днем, можна сказати, камінь за каменем, щоб вийшла фортеця, нечутлива до ударів людей» [18, с. 57]. Пасивні гомосексуалісти, повій-трансвестити, злодії-невдахи, яким не вистачило сміливості скоїти по-справжньому «гідний злочин» – убивство, усі вони знаходяться на узбіччі кримінального світу й ніколи не потраплять до кола обраних. Звідси й самотність, що є постійним супутником Кереля, Дівіни, Жана із «Щоденника злодія», «Дива про троянду» і «Поховальної церемонії».

Висновки. Отже, з огляду на все вищезазначене можемо зробити висновок про маргінальну ментальність, всебічну маргінальність і свідому маргіналізацію Ж. Жене, що наклала відбиток на його життєвий і творчий шлях. Саме маргінальна ментальність визначила особисту і художню біографію письменника, зумовила специфіку його художнього світу. Намагання утвердитися в обох континуумах, суспільному і маргінальному, призвело до своєрідного роздвоєння його особистості на «я» реальне і «я» вигадане, що породжувало величезну кількість міфів навколо персони Ж. Жене. Це пояснює і складність у визначенні місця Ж. Жене в тогочасному мистецькому просторі, бо його творчість поєднує в собі риси багатьох провідних течій літератури ХХ століття, суттєво відрізняючись від кожної.

Спочатку вимушена, а пізніше добровільна лімінальність, що домінує в усіх сферах діяльності письменника, постійне маневрування на

межі реального і вигаданого, правди і брехні, взаємозамінність святого і нищого, добра і зла, краси і потворності в його етико-естетичній концепції, зробили Ж. Жене однією з найзагадковіших постатей у французькій літературі першої половини ХХ століття.

Список літератури:

1. Атоян А.И. Социомаргиналистика. Луганск: Ред. изд. отдел ЛИВД МВД Украины, 1999. 456 с.
2. Банникова Л.М. Маргинальность как социально-патологическая форма адаптации населения к меняющимся условиям жизни (К постановке проблемы). Ползуновский альманах. 2000. № 2. URL: <http://elibr.altstu.ru:8080/Books/books-mode=1&source=11546103544671191.html>.
3. Бортников Д.С. Взаимопроникновение литературы и реальности в ХХ веке. Раздел 2. Революция в человеке и человек в революции. Лекция № 9. Постмодернизм, как попытка анонимного творчества. URL: <http://www.uic.ssu.samara.ru/~samvu/litera/le9-2.htm>.
4. Гурин С.П. Проблемы маргинальной антропологии. Саратов: Издательский центр Саратовского гос. социально-экономического ун-та, 1999. 182 с.
5. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.
6. Жене Ж. Малолетний преступник // Театр Жана Жене; [Сост. В. Максимова, коммент. Л. Долининой и В. Максимова]. СПб.: Гиперион; Гуманитарная Академия, 2001. С. 33–48.
7. Жене Ж. Щоденник злодія: Роман / [пер. з фр. О. Жупанського]. К.: Юніверс, 2004. 304 с.
8. Климова М. Степень риска // Четыре шага в бреду: Французская маргинальная проза первой половины ХХ века / [пер. с фр., сост. и пред. М. Климовой и В. Кондратовича]. СПб.: Гуманитарная Академия, 2000. С. 5–26.
9. Краткая литературная энциклопедия: Т. 2: Гаврилюк – Зюльфигар Ширвани / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1964. 1056 стб.
10. Николаев В.Г. Проблема маргинальности : ее структурный контекст и социально-психологические импликации // Социальные и гуманитарные науки. Серия 11: Социология. М.: ИНИОН РАН, 1998. № 2. С. 156–172.
11. Скорынин С.Л. Феномен маргинальности в современном российском обществе: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2009. 22 с.
12. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / [Коллект. автор ; науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова]. 2-е изд., исправ. и дополн. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. 319 с.
13. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы. Вопросы философии. 1999. № 10. С. 35–53.
14. Тэрнер В. Символ и ритуал: перевод с англ. М.: Наука, 1983. 278 с.
15. 50/50: Опыт словаря нового мышления / [под общ. ред. М. Ферро и Ю. Афанасьева]. М.: Прогресс; Париж: Пайо, 1989. 558 с.
16. Genet J. Haute surveillance: (Nouvelle version). Paris: Gallimard, 1993. 111 p.
17. Genet J. Journal du Voleur. Paris, Gallimard, 1949. 320 p.
18. Genet J. Miracle de la rose // Oeuvres complètes de Jean Genet. II. Paris, Gallimard, 1952. 223 p.
19. Genet J. Notre-Dame des Fleurs Lyon: Barbezat-L'Arbalète, 1948. 383 p.
20. Genet J. Pompes Funèbres. Paris, Gallimard, 1953. 307 p.
21. Genet J. Querelle de Brest. Paris, Gallimard, 1953. 247 p.
22. Moraly J.B. Jean Genet, la vie écrite. Paris: Editions de la difference, 1992. 352 p.

СОЦИАЛЬНАЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ Ж. ЖЕНЕ В АСПЕКТЕ ФЕНОМЕНА МАРГИНАЛЬНОСТИ

В статье рассматривается жизненный и творческий путь французского писателя середины XX века Жана Жене в аспекте феномена маргинальности. Опираясь на работы ведущих исследователей в области социальной, культурной, психологической и творческой маргинальности, доказывается тезис о том, что вынужденная социальная и культурная маргинальность обусловили личностную и творческую маргинализацию писателя. Маргинальное сознание определило творчество Ж. Жене (поиски новых способов творческой реализации, выбор табуированных тем и героев-маргиналов, своеобразная этико-эстетическая концепция, лиминализация жанровых форм и прочее).

Ключевые слова: Жан Жене, биография, романы, социальная и творческая маргинальность, маргинальная ментальность.

SOCIAL AND ARTISTIC NATURE OF JEAN GENET IN THE ASPECT OF THE PHENOMENON OF MARGINALITY

In the article we will describe life and artistic career of a French writer Jean Genet (mid 20th century) in the aspect of the phenomenon of marginality. Relying on the works of leading researchers in the field of social, cultural, psychological and creative marginality, we prove the thesis that forced social and cultural marginality shaped personal and artistic marginalisation of the writer. The marginal consciousness has had an imprint on all creative works of Jean Genet (search of new ways of creative realisation, choice of taboo topics and marginal characters, unique ethic and esthetic concepts, marginalisation of genre styles).

Key words: Jean Genet, biography, novels, social marginality, artistic marginality, marginal consciousness.

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

УДК 007:304:070

Досенко А.К.

Інститут філології і журналістики

Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського

СТАНОВЛЕННЯ ІНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛІСТИКИ В УКРАЇНІ: СПЕЦИФІКА, УМОВИ, РОЗВИТКУ

У статті зроблено спробу аналізу історичного розвитку сучасної інтернет-журналістики в Україні. Досліджено умови становлення та специфіку розвитку інтернет-журналістики в Україні за період 1990-х років до 2010 років. Проаналізовано низку сайтів з позиції її хронології, та децю систематизовано погляди сучасних науковців на процес зародження вітчизняної мережевої журналістики як провідного виду комунікації. Висвітлено існування мережевих ЗМІ з розподіленням їх на види, а саме: друковані, телевізійні та радіо з окресленням їх специфіки. Схарактеризовано специфіку мережевих сучасних засобів масової інформації, та висвітлили найпопулярніші сучасні он-лайніві ЗМІ.

***Ключові слова:** інтернет-видання, інтернетт портал, сайт, інтернет-журналістика, основні етапи розвитку.*

Постановка проблеми. Нині в наукових колах є дискусивним питанням щодо зародження та основних віхів розвитку української інтернет-журналістики. Доведено, що в більшості виникнення електронних ЗМІ сприяло необхідності задоволення інформаційного голоду та потреб українського суспільства. До найпоширеніших ЗМК нової ери була мережа. Інтернет-журналістика зарекомендувала себе як базову складову частину інформаційної сфери сучасного світу. Історія онлайн-журналістики розпочинає шлях свого становлення із сайтів новин, які спровокували народження інтернет-ЗМІ наприкінці 90-х рр. ХХ ст. Із часом вони почали перевищувати рейтинги традиційних ЗМІ.

Українська журналістика нині існує на етапі перехідного періоду тому, що виникає велика кількість мережевих комунікаційних платформ, що диктують динаміку розвитку інтернет-журналістики, а й через глобальне переформатування мас-медіа, що відбувається дуже швидко, і, подекуди, українські журналісти і споживачі не готові до них. Поява та розповсюдження мережі є однією з найважливіших подій у світовій комунікативістиці. Саме Інтернет володіє низку специфічних комунікаційних родзинок, що формує сучасний

комунікаційний процес: саме він свого часу спровокував появу принципово нового виду засобів масової інформації – мережевих ЗМІ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вбачаючи необхідність дослідження описаної вище проблематики, ми звернулись до низки наукових праць та позицій, що прямо чи опосередковано стали джерелом наукового дослідження. До аналізу останніх досліджень і публікацій відносимо праці вітчизняних та зарубіжних науковців, таких як: А. Акопов, І. Биков, Дж. Гол, Ф. Грозданов, О. Гусак, А. Данько-Сліпцова, А. Калмиков, Л. Коханова, М. Колесникова, Р. Крейг, Б. Потятин, М. Чабаненко та інші.

Питанням зародження та функціонування української он-лайн журналістики варто шукати серед праць наступних науковців: А. Данилюка, Т. Крайнікової, Ю. Сови тощо.

Дослідження Ф. Грозданова, О. Каплій, О. Колісник, Ю. Костигової, О. Коцарева, О. Самуляк присвячені типологізації онлайн-видань.

Постановка завдання. Проаналізувавши наукові точки зору, ми прийшли до висновку, що варто обґрунтувати невирішених раніше частин загальної проблеми розвитку інтернет-журналістики в Україні. Варто здійснити комплексний

теоретико-методологічний аналіз сучасних тенденцій розвитку інтернет-журналістики в Україні. Варто було б окреслити часово-просторові рамки. Але для того треба виокремити та класифікувати періоди розвитку, а наразі не існує єдиної уніфікованої класифікації, що також окреслює в наукових колах необхідні перспективи для розвідок.

Для реалізації окресленої мети, варто виконати низку поставлених завдань:

- 1) уніфікувати підхід до розвитку інтернет-журналістики в Україні;
- 2) схарактеризувати варіативність типологізації онлайн-засобів масової інформації;
- 3) окреслити специфіку української он-лайн-журналістики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відшукати детальну інформацію про перші українські он-лайн-ЗМІ надзвичайно непросто, а тим паче знайти їх реальні приклади. І не так часто з практичної точки зору науковці занурювались у вивчення саме в український аспект. Початок детального вивчення стартував відносно нещодавно, але й пояснюємо ми це тим, що вітчизняна мережева журналістика молода сфера діяльності порівняно зі світовими. У першу чергу, в Україні інтернет-журналістика як сфера діяльності довгий час не сприймалася всерйоз. По-друге, мережевий простір перенасичений інформативно, що обумовлює привернення уваги тільки на те, що відбувається нині, але занурюватись у минулі події. Тож варто наголосити на тому, що необхідно систематизувати матеріал для того, аби окреслити параметри розвитку саме української мережевої медіасфери.

Проблемним виявились пошуки історіографії української інтернет-журналістики, адже сама мережа як інформаційне сховище не реагує на нього, видаючи на первинних щаблях сайти з інформаційно порожнім контентом (на кшталт заснування у 1992 році першого виключно українського домену з кодом країни UA). Також не існує переліку вітчизняних веб-сайтів, що окреслювали б хронологію заснування сайтів у мережі. Переважна кількість сайтів наголошують точкою відліку свого існування називають етап свого старт-апу, а не загалом час виникнення UAнету. Подібної інформації ми не знаходимо сайті інтернет-асоціації України, який вважаємо практично першоджерелом інформування про розвиток мережі в Україні; сайт ТОВ «Хостмастер» не містить таких інформаційних ресурсів також. Звернувшись до цього сайту розрахунок робився на те, що саме він здійснює послуги щодо «адмі-

ністрування і супутнього супроводження домену UA та публічних доменів у ньому» [4, с. 23].

Щоправда, звернувшись до Національного реєстру електронних ресурсів, ми віднаходимо 274 найменування електронних варіантів друкованих видань станом на сьогоднішній день, 27 назв сайтів, що безпосередньо стосуються телебачення, 23 назв радіостанцій, що мають аналог і у традиційних ЗМІ, а також 97 назв мережевих видань, що є офіційно зареєстрованими. Та очевидним є те, що це не повний перелік і історичної хронології, він таки не дає для розуміння всіх сходинок розвитку української мережевої журналістики.

Історія українських онлайн-видань датується 1990-ми роками, і, як зазначалось вище, перший домен став важливим етапом. Станом на сьогоднішній день існує низка інтернет-видань, які уже мають і електронний, і паперовий аналог, тобто існують на межі синтезу мережевих та традиційних ЗМІ. Але існує перелік видань, що не мають друкованої традиційної версії, але мають домен і успішно функціонують на ньому, забезпечуючи українців необхідною інформацією.

Після заснування вітчизняний домен відкрив шлях мережевій журналістиці. У 1995 році засновано сайт Верховної Ради України (www.rada.kiev.ua), що відображає перелік українських інтернет-ресурсів за той період, надаючи хоч якусь хронологію. Мирослава Чабаненко описувала його переліком із «29-и київських сайтів, 5-и одеських, 3-х дніпровських, 13-и харківських, 2 миколаївських, 11 львівських, 4 сімферопольських, 3 вінницьких, по одному сайту мали Донецьк, Івано-Франківськ, Ужгород, Чернівці, Хмельницький, Луцьк, Вінниця, Херсон і Тернопіль. Наліжали вони, здебільшого, технічним, науковим організаціям, установам освіти або структурам державного управління. Викликає цікавість ProMedia Information & Press Center, який містив інформацію про український медіасектор. На одній зі сторінок сайту є п'ять розділів: інформаційні агентства, газети, журнали, телебачення і радіо. Всі вказані там ЗМІ не молодші 1995 року заснування, це дає підстави думати, що список саме того року і складався. Назви мережевих ЗМІ не позначаються взагалі, отже, їх іще й не було» [5].

Нині, звичайно, картина набагато більша і потужніша, скільки мережеві видання все частіше викликають довіру в українців, їх щільність та кількість зростає і потребує нових досліджень. Вагомим етапом у розвитку вітчизняної мережевої журналістики сучасні науковці вважають

виникнення сайту «Гала Радіо», що було одним із найпопулярніших наприкінці 90-х рр ХХ століття та початку 2000-х рр. ХХІ століття. Також кінець ХХ ст. та початок нашого ознаменувався потужним сплеском виникнення електронних аналогів у мережі усіх ЗМІ, що були прогресивними та розуміли, що це сприятиме збільшенню їх споживачької аудиторії. «Дзеркало тижня» (1994), «Сьогодні» (1998), «Інтерфакс-Україна» (1998), «1+1» (1998), «Люкс FM» (1999), «UAToday» (1999), «ProUA» (1999), «Магнолія-ТБ» (1999).

Але найбільший всплеск припав на початок 2000х-років: «Радіо Такт», «новий канал», «СТБ», «ICTV».

Сучасна картина так само демонструє широкий спектр функціонування в медійному інтернет-середовищі великої кількості ЗМІ: «UAрадіо», «ХітFM» та інші.

Як і в кожній країні, інтернет-видання нашої держави мають низку недоліків і переваг. Вони застосовують різні прийоми зацікавлення аудиторії, що діють як на психологічному, так і на емоційному фоні. «Інтернет-видання, що прагнуть демонструвати професійні підходи в роботі, можна впізнати за великою інформаційною насиченістю, частим оновленням матеріалів і певною побудовою сайту. У таких виданнях центральне місце займають новини та сторінки, що розбиті на блоки. Важливим аспектом є наявність останніх новин і, безперечно, архіву. Не обходиться електронне-видання, звичайно, й без реклами» [3].

Варто проаналізувати типологію вже традиційних мережевих ЗМІ в Україні.

Першочергово варто звернути увагу на інтернет-телебачення. Перша типологічна ознака таких сайтів – це рівень відвідуваності, що завжди є високим. Це диктує параметри ставлення до написання та виробництва контенту, інформаційної підтримки. До передач пишуться короткі рекламні анонси. А авторські передачі мають власний розділ, а найтипівіші міні-сайти. Практично всі сайти розподілені рубрично, де знайти можна практично все: від анонсів до відомостей про штатних журналістів. Яскравим на прикладом є сайти холдингу «1+1 медіа» (<http://www.1plus1.tv>), де висвітлено інформацію не лише про «зірок», але і про сірих кардиналі, які безпосередньо керують процесом. Веб-сайти телекомпаній проходять шлях становлення до самостійних інтернет-порталів. Нині сайти, чати, форуми забезпечують спілкування користувачів у режимі реального часу. Тут фактично подано підбірку новин, що містить не великий обсяг

інформації, яка може і не входити в перелік теле-новин каналу.

Уваги заслуговує сайт «5 каналу». Тут представлена пристойна кількість форумів, чатів, відео-архівів, але порівняно з тим наявна кількість і друкованих архівів. Інтернет-телебачення тут синтезується з аудіовізуальної інформацією та друкованою, тобто перевага віддана сучасному журналістському широкоформатному гіпертекстову. Така динаміка стимулює розвиток сайту та схильність користувача мережі саме до аудіовізуальної інформації, яка є найбільш зручною. До динаміки розвитку майбутнього інтернет-телебачення в нашій державі є те, що починає з'являтися і у мережах інших країн. «За повідомленням сайту «НТА» (www.nta.com.ua), етапного подією у функціонуванні інтернет-телебачення США став руйнівний ураган у серпні 2005 року. За тиждень 50 мільйонів відеосюжетів про цей ураган переглянули 4,6 мільйонів унікальних користувачів» [2, с. 322].

Другим важливим ЗМІ є Інтернет-радіо. Саме це вид ЗМІ ґрунтується на нетекстовій формі комунікації, а саме аудіальній комунікації, яка спроможна викликати враження та збуджувати увагу слухача. Центральною проблемою інтеграції радіо в мережу стала передача змісту повідомлень. На думку сучасних фахівців, «шлях передачі аудіоінформації через гіпертекст можна назвати радше створенням інтернет-бюлетеня радіостанції, ніж способом інтеграції радіо в Інтернет. Абсолютна більшість сайтів українських радіостанцій надають можливість слухати їхні передачі в режимі RealAudio» [1].

Аудіо-інформація в мережі нашої держави є так само доступна, як і в інших країнах. На думку дослідників, в Україні «першими масовими аудіо-матеріалами українського Інтернету можна вважати так звані «записи Мельниченка», що з'явилися восени 2000 року у вигляді звукових файлів на дуже багатьох сайтах» [1]. З історичної точки зору найвідомішими радіо сайтами були «Громадське радіо» та «Радіо Панорама», але наразі їх уже не має у медіа просторі. Це були не лише звукові файли передач, на кшталт аналогів друкованих версій, а файли що функціонували на як портал реального часу. Подібними були наприклад такі ЗМІ, як: «Радіо Ера», «Радіо 5», «Радіо Київ» тощо. «Суто мережевих інтернет-радіо, які не мають офлайн-аналогів, на відміну від сайтів інтернет-телебачення, нині досить багато. Переважно це музичні радіостанції як-от «Музон» (www.muzon.com), «Ненаше радіо» (www.nenashe.com).

te.ua), «Галактика» (www.galaktika.kiev.ua) тощо» [2, с. 323].

Третім, але не останнім ЗМІ за параметром важливості є *Інтернет-преса*. Основна перевага – широкодступність. Мережеву версію практично будь якої газети можна знайти там. Це про стимулювало створення великої кількості інтернет-видань. Але одна з основних проблем ґрунтується на тому, що інтернет-версія видання – це заміна паперового носія була принципово необхідна у ХХІ столітті на електронний. Створення сайту, безперспективний шлях лише тоді, коли самі медіа не простимульовані у розвитку ЗМІ та процесу комунікації. Варто зазначити, що саме український сектор мережі є прикладом інтернет-аналогів. Але разом із тим не варто списувати з рахунків паперові газети, які досить стабільні на ринку медіа.

Інтернет-пресу розподіляється на дві центральні групи – інтернет-газети й інтернет-журнали.

Інтернет-газети, або видання нині термін широкого ужитку. Наприклад, «Google» реагує на побідний запит «інтернет-газета», видає близько 7867 сайтів, що вживають таке словосполучення. До найуживаніших українських сайтів, що визначають себе як інтернет-газети, належать: «ForUm», «Дзеркало тижня», «Версии.com», «Мама.юа», «ТАК!», «Вголос», «Обозреватель. ua» тощо.

Інтернет-журнали – явище набагато рідкініше, яке реалізоване в нашому медіапросторі приблизно обсягом 830 посилань. До них можна віднести: «Новий український огляд (www.nuo.org.ua)», «Нового українського огляду», «Мій малюк», «Кроша», «Платформа», «MOLODI. IN.UA», «Наталі» тощо.

Суміжними рисами, але не повністю спільними можна назвати такі:

- 1) перевага аналітичних доводів;
- 2) наявність художньо-публіцистичних жанрів у новинній інформації;
- 3) системна періодичність.

Недійний простір України також окреслено низкою сайтів, що відрізняються потужною оперативністю. Наприклад, це «Кореспондент.net» (www.korespondent.net) або «Новини України» (www.novyny.org.ua) etc. Інформаційне оновлення тут відбувається подібно до інформаційних агентств – раз на годину мінімум. За аналогією

до їх функціонування вони більше відносяться до комунікаційного режиму офф-лайн, наприклад, крізь призму реалізації дайджестовість або орієнтування на широке коло споживачів, чи контент-наповнення сайтів інших редакцій.

На думку О. Коцарева, така група сайтів мусить бути визначена як «новинарні сайти, що в оперативному режимі (не менш одного поновлення на годину) збирають, препарують і поширюють масову соціально значущу здебільшого друковану інформацію про події та явища суспільно-політичного, економічного і культурного життя в матеріалах переважно інформаційних жанрів. Фактично такі сайти містять головно друковану інформацію, проте в перспективі О. Коцарев не вбачає жанрових перешкод для активного використання в них аудіо- й аудіовізуальної інформації, а відтак не відносить новинарні сайти до друкованих інтернет-ЗМІ [2, с. 323]. Як бачимо, сучасні науковці все більше вдаються до трактацій та класифікацій, Описів інтернет-сайтів як провідної комунікаційної платформи.

Висновки. Українська інтернет-журналістика як феномен починає етап свого становлення в період з 1994 року, беручи своє коріння від американських щоденних газет, які всередині 90-х років минулого століття почали підключатись до мережевих серверів та захоплювати електронну сферу комунікації.

Сьогодні інтернет-журналістика неупинно розрину свої обрії, формуючи нові категорії, новітні підходи до формування комунікаційно процесу та інформаційного поля, відшукуючи нові формати видання та підкорення електронної інформаційної площини. Варто наголосити, що підкорення вершин інтернет-журналістики за стандартами друкованих ЗМІ є принципово неможливим. Обумовлено це тим, що першочергово кількісно відрізняється аудиторія, по-друге, мережа потребує докорінно іншого стилю, тобто інформаційної адаптації для сприйняття крізь призму екрану.

Аналізуючи вищеописане, ми вбачаємо серйозну необхідність для подальших наукових розвідок у тому, що існує низка прогалин в історичному дослідженні розвитку саме української інтернет-журналістики. Дослідженню появи сайтів, мереж, порталів у єдиному хронологічному порядку, що допоможе структурувати процес появи та функціонування мережевої журналістики з позиції інформаційного народження та наповнення.

Список літератури:

1. Данилюк А. Інтернет як засіб інтеграції традиційних ЗМІ в Україні URL: <http://lnu.edu.ua/mediaeco/zurnal/N2/Mediaosvita/internet-zasib.htm>.
2. Коцарев О.О. Типологія Інтернет-ЗМІ. Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Сер. Филология. 2006. Т. 19. № 5. С. 321.
3. Питак Т. Тенденції розвитку електронних видань: історія, сучасність, перспектива // Культурологія в НаУОА. URL: <http://kulturolog.org.ua/i-conference/2013-/687-pytak.html>.
4. Чабаненко М.В. Інтернет-ЗМІ як складова частина системи засобів масової інформації України. Запоріжжя: ЗНУ, 2011. 183 с.
5. Чабаненко М. Що відомо і що невідомо про перші українські сайти. URL: <http://www.telekritika.ua/internet/2008-04-16/37855>.

**СТАНОВЛЕНИЕ ИНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛИСТИКИ В УКРАИНЕ:
СПЕЦИФИКА, УСЛОВИЯ, РАЗВИТИЕ**

В статье сделана попытка анализа исторического развития современной интернет-журналистики в Украине. Исследованы условия становления и специфика развития интернет-журналистики в Украине за период 1990-х годов до 2010 года. Проанализированы ряд сайтов с позиции и хронологии, систематизированы взгляды современных ученых на процесс зарождения отечественной сетевой журналистики как ведущего вида коммуникации. Освещено существование сетевых СМИ с распределением их на виды, а именно: печатные, телевизионные и радио с описанием их специфики. Дана характеристика специфике сетевых современных средств массовой информации, и освещены самые популярные современные онлайн-СМИ.

Ключевые слова: интернет-издание, интернет-портал, сайт, интернет-журналистика, основные этапы развития.

**THE FORMATION OF INTERNET JOURNALISM IN UKRAINE:
THE SPECIFICITY, CONDITIONS AND DEVELOPMENT**

The article attempts to analyze the historical development of modern Internet journalism in Ukraine. The conditions of formation and specificity of the development of Internet journalism in Ukraine for the period of 1990 till 2010 have been investigated. A number of sites have been analyzed from the standpoint of its chronology, and somewhat systematized the views of modern scholars on the process of the birth of domestic network journalism as a leading form of communication. The existence of network media with their distribution into types is highlighted, namely: printed, television and radio with a definition of their specifics. We characterized the specifics of the network of modern media, and highlighted the most popular contemporary online media.

Key words: Internet publication, Internet portal, site, Internet journalism, main stages of development.

Тур'ян О.В.

Інститут філології та журналістики

Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського;

Інститут журналістики Київського міжнародного університету

ПСИХОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СУТНОСТІ ТА ОЗНАК ДІЯЛЬНОСТІ ЖУРНАЛІСТА В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УМОВАХ

У статті подано теоретичний та психолого-методологічний аналіз сутності та ознак екстремальної діяльності. Показано, що діяльність журналіста належить до екстремальних видів діяльності. Подано характеристики екстремальної діяльності. Аналізуються психологічні підходи до класифікації складних ситуацій праці.

Ключові слова: екстремальна журналістика, загиблі журналісти, психологічні проблеми діяльності в особливих умовах, екстремальні впливи, готовність окремих людей до діяльності в екстремальних умовах, психологічна стійкість, вольова і фізична підготовка.

Постановка проблеми. Зміни в економічній та соціальній сферах розвитку суспільства зумовили високу значущість проблеми вивчення людини як суб'єкта діяльності. Від професійної, психологічної, правової підготовки особистості багато в чому залежить її особистий успіх та успіх підприємства зокрема та розвиток суспільства загалом.

Увагу дослідників різних галузей психології привертає проблема впливу професійної діяльності на особистісні особливості професіонала. Результати досліджень свідчать про те, що кожна професія ставить до індивідуальних психологічних якостей людини певні вимоги. Разом із тим сама професійна діяльність, будучи значущою для людини, має помітний вплив на мотиви її діяльності, установки, ціннісні орієнтації тощо (К.О. Абульханова-Славська, Б.Г. Ананьєв, Л.І. Анциферова, О.Г. Асмолов, А.В. Брушлінський, К.М. Гуревич, Ю.М. Забродін, Є.О. Климов, Є.О. Мілерян, В.І. Слободчиков, В.В. Столін, В.Д. Шадриков та ін.).

Серед видів діяльності особливе місце належить тим видам, які пов'язані із забезпеченням інформування населення про головні події, що відбуваються в суспільстві. Такою професією є професія журналіста, якому почасти доводиться працювати в екстремальних умовах. У ЗМІ наводиться інформація щодо того, що під час військового конфлікту в Чечні з 1993 по 2006 рік загинуло 39 російських журналістів. За роки незалежності в Україні загинуло 72 українських журналістів. Під час Євромайдану поранено 206 журналістів [18]. У ході коротких бойових дій під час остан-

нього військового конфлікту в Південній Осетії загинули четверо журналістів, десять були поранені. Тільки за 2017 рік у світі загинуло 65 журналістів [19]. Якщо порівняти співвідношення журналістів та військових, що загинули, то втрати більші, ніж в армії.

Постановка завдання. Мета нашого дослідження – теоретичний та методологічний аналіз сутності та ознак екстремальної діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Екстремальна журналістика – це один із напрямів журналістики, в якому збір та аналіз інформації для підготовки публікацій у засобах масової інформації ведеться безпосередньо в зонах бойових дій, етно-релігійних та інших збройних конфліктів, районах надзвичайних положень, природних та техногенних катастроф. При цьому робота журналіста ускладнена самою ситуацією, в якій він виконує свої професійні обов'язки, а також ризиком для його життя і здоров'я.

При аналізі екстремальних ситуацій в діяльності дослідники виокремлюють три головні аспекти:

- 1) особливості самої ситуації як сукупності умов діяльності;
- 2) особливості суб'єкта діяльності та його готовності в екстремальних ситуаціях;
- 3) особливості наслідків діяльності людини в складних умовах праці.

Перший напрямок визначає умови як екстремальні, якщо вони характеризують кардинальні зміни параметрів життєдіяльності, призводять до стану динамічного неузгодження, відзнача-

ються високою суб'єктивною складністю та відповідальністю, неочікуваністю, невизначеністю, ризиком та непередбачуваністю розвитку ситуації, суперечливістю, дефіцитом часу (Ю.М. Забродін, В.Г. Зазикін, П.П. Короленко, В.Д. Небиліцин, А.К. Маркова, І.Ю. Сундієв, А.Б. Леонова, В.Л. Медведєв, К.К. Платонов, К. Штайльманн та ін.).

Як зазначає А.Г. Кузнецов [за 7], поняття «екстремальні чинники навколишнього середовища» утвердилось у літературі в роки другої світової війни як результат природного прагнення представників наукової медицини виокремити руйнівні аспекти військового часу в особливу категорію чинників, вплив яких на організм викликає напругу і перенапругу нервових процесів. «Екстремальні чинники» небайдужі для організму, вони викликають зміни, які межують з допустимими.

На думку Л.Л. Китаєва-Смика, термін «екстремальні впливи» може використовуватися тільки як пов'язаний із поняттям «екстремальний стан», що часто отожднюється з поняттям «стрес» [9]. У цьому значенні екстремальна ситуація розглядається в численних дослідженнях.

П.П. Короленко вказує на те, що поняття «екстремальні умови» охоплює «надзвичайно сильні впливи зовнішнього середовища», які знаходяться на межі витривалості і можуть викликати порушення адаптації [за 7, с. 15]. Він розглядає фізичні, фізико-хімічні та соціально-психологічні екстремальні чинники. До останніх він відносить чинники, які відрізняються «гіпостимуляцією», і чинники, що діють як «гіперстимуляція». Він зазначає, що адаптація людини до екстремальних умов багато в чому визначається характерними для неї вищими адаптивними психофізіологічними рівнями. Використання тих чи інших адаптаційних стратегій зумовлено значною мірою особливостями психічного складу людини. Екстремальна діяльність – це діяльність, для здійснення якої людині доводиться максимально використовувати адаптивні ресурси в умовах, що наближають організм до межі адаптаційних можливостей.

На думку А.К. Маркова, екстремальні умови праці можна констатувати в предметному, фізичному середовищі (несприятливий вплив фізичних чинників, поломка техніки тощо) і соціальному середовищі (людина позбавляється звичного для неї суспільного положення, стикається з необхідністю засвоїти складні для неї дії, людина втрачає роботу, виявляється втягнутою до конфлікту тощо) [12].

В.І. Медведєв вважає, що поняття екстремальності не може бути абсолютним і має вірогіднісну природу. До екстремального чинника можна віднести ситуацію, коли з певною долею вірогідності виникає той чи інший стан. Величина заданої вірогідності визначається характеристикою заданого стану або умовами трудової діяльності [13]. Вслід за В.І. Медведєвим А.Б. Леонова називає екстремальними умови або чинники, вплив яких приводить до стану динамічної неузгодженості [11; 13].

Екстремальна діяльність має численні характеристики. Зокрема, Ю.А. Александровський вважає, що екстремальна діяльність включає в себе такі характеристики: інтенсивність, тривалість дії, готовність окремих людей до діяльності в екстремальних умовах, що визначається і особистісно-типологічними якостями, професійною, психологічною стійкістю, волевою і фізичною підготовкою; організованістю і узгодженістю, і виступає однією з причин виникнення психогенних розладів [1].

В.І. Лебедев досліджував екстремальність в діяльності пілотів, космонавтів, полярників і дійшов висновку, що екстремальність зумовлюється перебігом у незвичайних умовах, досить високою мірою ризику та небезпекою загинути в результаті аварій, катастроф і нещасних випадків, що супроводжується стеничними емоціями, психічною напруженістю, страхом, необхідністю проявити героїзм. Іншими словами, екстремальність провокує особливі аспекти діяльності людей [10].

К.К. Платонов визначає екстремальні умови як такі, що викликають реакції організму, які знаходяться на межі психологічних порушень [15].

Екстремальні, або надзвичайні умови як межові, крайні значення тих елементів ситуації, які у своїх середніх значеннях створюють оптимальне тло або щонайменше не відчуються як джерело дискомфорту, розглядає В.Д. Небиліцин [14].

У своєму дослідженні А.К.Маркова дійшла висновку, що в екстремальних умовах виникає психологічна екстремальна напруга всіх сил людини, мобілізуються «буферні» резерви людини. Патологічні зміни організму, повна неможливість продовжувати діяльність виявляється в надекстремальних умовах, що породжують надекстремальну напруженість і мобілізують «аварійні» резерви організму [12, с. 9].

Екстремальні ситуації нерідко пов'язують з виникненням криз. Цьому сприяють і суб'єктивні причини, які зумовлені психологічною дезадаптацією. На думку дослідників, криза виявляється

в таких формах: неготовність до нововведень, неадекватне відображення ситуації, відсутність особистісного, професійного зростання, домінування негативних установок і стереотипів, криза трудової мотивації, негативний морально-психологічний клімат, конфліктність. Якщо діагностується хоча б один з виокремлених компонентів, то констатується наявність кризи.

На думку І.Ю. Сундієва [17], «екстремальним» чинником може виступати кардинальна зміна параметрів життєдіяльності соціуму (групи, особистості), поява нового компонента в ансамблі чинників, що визначають життєдіяльність, а також ендогенні та екзогенні зміни поза діапазоном адаптивної норми. Екстремальний чинник може набувати на рівні соціуму форми соціокультурного, економічного, політичного «вибуху» (А. Тойнбі); на рівні особистості – форму зміни параметрів життєдіяльності (екзогенний екстремальний чинник), переживання зовнішніх впливів (ендогенний екстремальний чинник).

Несприятливі чинники в екстремальних ситуаціях можуть негативно впливати на психіку і здоров'я людини. Серед таких чинників А.К. Маркова виокремлює: невизначеність часу появи події, монотонію, дефіцит інформації, тривале позбавлення сну, тривале постійна дія екстремальних чинників, потенційна загроза життю, відсутність перспективи [12].

Несприятливим чинником у професійній діяльності є стан психічного напруження людини, викликаний складними умовами діяльності, конфліктами, передбаченням несприятливого розвитку подій і постійне відчуття дискомфорту, тривоги, фрустрації. Розрізняють два види станів: напруга, яка має позитивний, мобілізуючий ефект на діяльність, і напруження, яке характеризується зниженням стійкості психічних і рухових функцій аж до «дезінтеграції діяльності. Крім цього, напруження поділяється на перцептивне (що виникає, наприклад, у випадку значних утруднень при сприйманні необхідної інформації); інтелектуальне (при неможливості знайти адекватний спосіб розв'язання або вихід з критичної ситуації); емоційне (при виникненні емоцій, що дезорганізують діяльність); вольове (при нездатності людини проявити свідоме зусилля і оволодіти ситуацією); мотиваційне (пов'язане з боротьбою мотивів, наприклад, виконати обов'язок або ухилитися від небезпеки і ризику) [за 12].

Інші дослідники пропонують інші критерії для класифікації психічного напруження. Це, зокрема, характер порушень діяльності. Так, галь-

мівна форма напруження характеризується уповільненим виконанням інтелектуальних операцій, коли утруднюється переключення уваги, формування нових навичок і переробка старих, погіршується здатність виконувати звичні дії в нових умовах. Імпульсивна форма напруження виявляється у збільшенні кількості помилкових дій при збереженні або навіть збільшенні темпу роботи; спостерігається схильність до малоосмислених імпульсивних дій; забування інструкцій, поспішання, поспішність рухів, що характерно для осіб з недостатньо сформованими професійними навичками. При генералізованій формі напруження спостерігається сильне збудження, різке погіршення виконання, тривале порушення координації, одночасне зниження темпу роботи і зростання кількості помилок, що призводить іноді до зриву діяльності, до байдужості, приреченості, депресії. За ознакою сили та стійкості напруження може бути незначним, яке швидко зникає; тривалим, що помітно відбивається на процесах діяльності; тривале, різко виражене, яке практично не зникає, незважаючи на профілактичні заходи [3].

Причинами екстремальних ситуацій є: відповідальність за результат і наслідки діяльності; нестача інформації; дефіцит часу. При цьому значна увага приділяється стресостійкості, причому вважається, що в основі цієї якості лежать високий рівень саморегуляції і наявність професіоналізму, що дають змогу ефективно діяти в складній, непередбаченій ситуації. Л.Г. Дікає і Л.Л. Гримак [7] особливо відзначають важливу роль регуляції стану людини, що працює в екстремальних умовах, в яких не сформувалися необхідні функціональні стани і необхідний час для їх адаптації й реорганізації.

Складні ситуації професійної діяльності по-різному класифікуються різними дослідниками.

Якщо вживається термін «особливі», «утруднені», «незвичайні, то йдеться про умови, пов'язані з дією екстремальних чинників (А.А. Деркач, В.Х. Зазикін, П.А. Корчемний). До особливих умов праці та професійної діяльності А.К. Маркова відносить такі варіанти:

1) невизначена ситуація – невизначеним є сама поява оперативної події (стимул може з'явитися, а може і не з'явитися), відсутність повної інформації;

2) ситуація з ускладненими умовами – має місце у випадку монотонної праці, тривалого режиму праці, сенсорної ізоляції, зміни інформаційного середовища, інформаційного голоду,

тривалого позбавлення сну, шуму, вібрації тощо. Поведінка людини в цих ситуаціях може характеризуватися різким підвищенням збудження (зокрема, імпульсивності) або гальмування, припиненням, дезорганізацією діяльності. Разом із цим виникають і позитивні якості; складаються нові якості оперативного мислення в процесі пошуку існуючого в людини готового способу дій у нестандартній ситуації. Для своєчасного прийняття рішення в цих ситуаціях необхідно мати розвинене оперативне мислення, а також передбачення, антиципацію;

3) ситуації готовності до екстреної дії, в тому числі в умовах стресу. Бажаною для фахівця є здатність до дії в непередбачених ситуаціях, що виникають раптово, чітке усвідомлення послідовності дій, яку слід застосовувати в екстреній ситуації;

4) ситуація зі зміненими умовами – характерна для незвичайних умов нового середовища (космос) або природних катаклізмів (землетрус). У цій ситуації можуть виникнути гострі психічні реакції (страх, тривога), нестійкість психічної діяльності, неузгоджена робота мислення. Адаптація відбувається шляхом загальмування, депресії, а також емоційної мобільності, ейфорії;

5) ситуація ризику – інтерес до процесу праці може мати два наслідки: ризик і творчість; разом із тим пошук нового нерідко несе в собі ризик;

6) ситуація з екстремальними умовами констатується в тому випадку, коли мають місце тривалі впливи екстремальних чинників (часові обмеження, перевантаження складними завданнями, перенасиченість інформацією, високий рівень шуму тощо). Результатом є неадекватне психічне напруження, яке не контролюється людиною, мобілізація резервних психофізіологічних ресурсів людини. Це призводить до погіршення результатів трудової діяльності. Перевантаження гальмує пошукову діяльність, ускладнює самостійне прийняття рішення, знижує гнучкість мисленневих процесів, що може також провокуватися ще й попередньою надмірною автоматизацією навичок і стандартизацією мислення, що ускладнює інтелектуальну оцінку подій, розв'язання проблемних задач [12].

М.І. Дьяченко і Л.А. Кандилович [8] пропонують іншу класифікацію складних ситуацій праці і виокремлюють такі їх типи:

1) несприятлива ситуація, що швидко минає і протікає в умовах жорсткого дефіциту часу з максимальним психічним навантаженням;

2) тривала несприятлива ситуація;

3) напружена ситуація з елементом невизначеності;

4) напружена ситуація, що вимагає підготовки до екстрених дій;

5) ситуація, що поєднує неочікуваність і дефіцит часу;

6) напружена ситуація з надходженням неправдивої інформації (невизначеність).

Абсолютно по-іншому підходить до класифікації складних ситуацій Ф.С. Василюк [5]. Він розрізняє ситуації утруднення (фізіологічних реакцій, діяльності тощо) і критичні ситуації. Останні характеризуються наявністю двох протилежних тенденцій і мають чотири типи: стрес, фрустрація, конфлікт та криза. Стрес виникає в ситуації незадоволеності вітальних потреб організму. Фрустрація відображає ситуацію неможливості реалізації мотиву діяльності. Конфлікт є наслідком неузгодженості свідомих спонукань, він радше властивий внутрішньому світу людини. Криза виникає при нестачі сил реалізувати життєвий задум. Така класифікація вважається найбільш узагальненою.

Крім цього, А.К. Маркова наводить класифікацію типів екстремальних ситуацій: ситуація «реального ризику», ситуації типу «хронічна нестабільність», ситуації «антиципації небезпеки» – небезпеки фізичного усунення [12].

Існують класифікації екстремальних ситуацій через форми поведінкових реакцій людини, які можуть бути різними: активно-емоційними, пасивно-емоційними і доцільно-активними. Перша форма поведінки виявляється в імпульсивних, несвоечасних діях, у втраті і руйнуванні раніше вироблених навичок, у невикористанні минулого досвіду, у повторенні неадекватних рухових реакцій. Друга форма поведінки характеризується, як правило, уповільненістю дій аж до розвитку стану ступору. Ці дві форми можна розглядати як прояв нестійкості людини до впливу складних чинників, що зумовлюють зниження її діяльності в екстремальних ситуаціях [4].

Найбільш характерною для підготовлених фахівців є доцільно-активна поведінка, тобто активна реалізація осмислених дій, спрямованих на розв'язання професійних задач при збереженні свого здоров'я і цілісності організму та особистості. Збереження стійкої, надійної та продуктивної поведінки людини в умовах дії стрес-чинників зумовлене сформованістю в структурі її особистості особливого «психологічного органу» – готовності до дій в екстремальних умовах [4].

За критерієм стилів поведінки екстремальні ситуації класифікують таким чином: конструк-

тивний, рефлексивний, вольовий та капітулятивний стилі. Конструктивний стиль передбачає оволодіння ситуацією шляхом активної і раціональної організації обставин і збереження власного статусу, взаємодія з людьми і організація стійкої соціальної підтримки. Цей стиль є результативним і водночас ощадливим, адже він зберігає здоров'я і психіку людини. Рефлексивний стиль – управління ситуацією через переоцінку цінностей, адекватніший рівень домагань, пластичність життєвих стереотипів.

Вольовий стиль як опора тільки на власні можливості, мотиви обов'язку, дисципліни, безкомпромисного ставлення до себе і оточуючих, прагнення бути максимально результативним, загострена реакція на невдачі. Цей стиль поведінки може призвести к швидкого зношення організму, до професійної декваліфікації, до неможливості протриматися протягом тривалої професійної діяльності. Капітулятивний стиль є непродуктивним, оскільки якщо професійна мета не має особистісного смислу для людини, то відбувається відмова від діяльності. Він рідко спостерігається в осіб з професійною психологічною підготовкою [4].

Екстремальні умови не завжди сприятливо впливають на здатність людини спілкуватися з членами колективом. У деяких екстремальних ситуаціях виникає активізація спілкування, яке веде до дезорганізації групи чи колективу [9].

Професійний досвід позитивно впливає на діяльність в екстремальній ситуації: в людини нерідко виробляються [12] активна адекватна реакція, спрямована на усунення або подолання екстремальних чинників, прагнення збільшити продуктивність діяльності; мобілізаційний настрій, підвищення продуктивності мислення, прискорення швидкості дій за рахунок укрупнення її одиниць; розширення сенсорного входу (периферійний зір, екстрасенсорна чутливість) вибіркоче обмеження дій, економічність; розширення мислення і свідомості, вихід за межі даної ситуації, вміння побачити ситуацію в ширшому контексті: перехід на вищі рівні узагальнення або включення інтуїції; здатність до пошуку нового, творчого рішення та вибіркочі продуктивні помилки; захисні та пристосувальні механізми забезпечення потрібної мобілізації; оперативне мислення – створення або нової системи дій, або нової комбінації раніше відомих дій, внаслідок чого невизначений сигнал перетворюється у визначений, відбувається укрупнення оперативних одиниць в єдиний цілісний план розв'язання [12].

Для професійної діяльності властиві чотири групи потенційно стресогенних чинників: комунікативні, інформаційні, емоціогенні, фізіолого-гігієнічні. Виявлено, що більшість стресогенних чинників належать до комунікативних. Так, головною проблемною зоною в загоні спеціального призначення є горизонтальні міжособистісні стосунки у військових колективах. Інші стрес-чинники не мали такого значення [16].

Наступним аспектом аналізу діяльності людини в особливих умовах є дослідження діяльності в контексті значущих психологічних якостей людини [16]. Виявлено, що різні види екстремальних умов актуалізують певні психологічні якості особистості. Зокрема, успішна діяльність в умовах невизначеності вимагає розвитку таких якостей особистості, як ініціативність, підприємливість, лабільність, відкритість змінам і гнучка зміна стереотипів. Фахівці повинні мати розвинену інтуїцію та здатність до надситуативної активності. Чинником стрес-толерантності для таких професій є також здатність до ризику.

Група емоціогенних чинників праці пов'язана із чинником відповідальності, що відображає пряму соціальну значущість діяльності, міру впливу фахівця на долі людей, ціну його можливих помилок. Відповідальність – одне з найважливіших проявів зрілої особистості, повністю позбавленої психопатичних та аддиктивних рис [16].

Такі якості, як висока стрес-толерантність, емоційно-вольова стійкість, здатність до виправданого ризику, сміливість, забезпечують професійну успішність у небезпечних видах діяльності. Недостатній рівень розвитку цих якостей призводить до невротичних розладів і психосоматичних захворювань [6].

Узагальнюючи вищенаведені підходи, можна зробити наступні висновки. Екстремальні умови визначаються як такі умови, що характеризують кардинальну зміну параметрів життєдіяльності групи або особистості, ведуть до стану динамічного неузгодження, відзначаються високою суб'єктивною складністю і відповідальністю, невизначеністю і непередбачуваністю розвитку ситуації, суперечністю, дефіцитом часу. Численність параметрів визначення як екстремальної не виключає а, навпаки, фіксує наявність у кожній з них деяких розбіжностей, неспівпадання суб'єктивного і об'єктивного, внутрішнього і зовнішнього, тобто наявність протиріччя між особистістю і зовнішніми умовами її діяльності. Саме протиріччя між властивостями особистості, її ресурсами та умовами дійсності створює потен-

ційну сферу детермінації розвитку адекватних діяльності, ситуації особистісних властивостей [2]. Професійна діяльність журналістів у деяких випадках характеризується стійкою екстремальністю, варіативністю можливих і реальних складних ситуацій. Це, у свою чергу, вимагає прояву і розвитку особливих властивостей і якостей особистості. Особистісний розвиток журналістів активізує об'єктивна необхідність психологічного подолання і вирішення негативних проявів професії.

Екстремальна ситуація є психогенним подразником, тому сила і час її впливу детермінується психічними станами людини, її індивідуальними особливостями, підготовленістю. Це означає, що за своїм змістом ситуація може бути однією і тією самою, а форми її відображення у психіці особистості будуть найрізноманітнішими. Саме із цим пов'язані труднощі їх класифікації, труднощі не тільки в кількісному, але і в якісному рангуванні, і тим більше в подоланні їх, прогнозуванні поведінки фахівців.

К. Штайльманн уточнює, що екстремальні чинники діють не «в пустоті», тому важливим є принцип «без об'єкта немає суб'єкта». Екстремальний чинник можна розглядати і як «зовнішню», і як «внутрішню» силу, але і в цьому випадку необхідна наявність суб'єкта дії. Таким чином, поряд з екстремальним чинником необхідно розглядати і суб'єкт і об'єкт дії екстремальних чинників, тобто певне ставлення. Вплив особливих умов діяльності визначається не тільки об'єктивною складністю завдання, небезпечністю ситуації, але й ставленням людини до них. На думку П.В. Ванецян, будь-яка ситуація передбачає включеність до неї суб'єкта, складні об'єктивні умови діяльності стають екстремальними тоді, коли вони сприймаються, розуміються, оцінюються людьми як складні, небезпечні тощо [17].

Тому екстремальна ситуація втілює в себе єдність об'єкта і суб'єкта де об'єкт – це усклад-

нені умови і процес діяльності, а суб'єкт – це стан установки, способи дії в обставинах, що різко змінюються.

Самооцінка здатності і можливості подолання екстремальної ситуації пов'язана з такою категорією, як ресурс особистості, тобто запас, потенціал різних структурно-функціональних характеристик людини, які забезпечують спільні види життєдіяльності і специфічні форми поведінки, реагування, адаптації тощо. Поняття людських ресурсів, незважаючи на досить широке вживання, ще недостатньо розроблене, хоча в загальних рисах відображає можливості енергетичних та інформаційних процесів, міру розвитку професійно орієнтованої функції, їх адаптивність, стійкість і компенсованість, наявність освоєних програм і способів регуляції різних форм активності тощо [4].

Висновки. Таким чином, психологічна ситуація є єдністю зовнішніх умов та їх суб'єктивної інтерпретації, обмежена у часі і така, що спонукає людину до вибіркової активності, а також це індивідуальний спосіб взаємодії з ситуацією відповідно до її власної логіки, значущістю в житті людини і її психологічними можливостями [2].

У 2003 році в Київському міжнародному університеті створено Інститут екстремальної журналістики. Відповідна ініціатива підтримана Державним комітетом з питань інформаційної політики, телебачення і радіомовлення України.

Мета навчально-наукової структури – об'єднати вітчизняних і зарубіжних журналістів, що працюють у специфічних умовах екстремальних ситуацій. Наприклад, під час стихійних лих, в рамках миротворчих місій за межами держави тощо. Основне завдання інституту полягає в організації і проведенні на належному методичному та науковому рівні підготовки фахівців з журналістики до виконання своїх посадових обов'язків в екстремальних умовах.

Список літератури:

1. Александровский Ю.А. Состояния психической дезадаптации и их компенсации. М.: Наука, 1976. С. 11–34.
2. Асеев В.Г. Мотивация поведения и формирование личности. М.: Наука. С. 34.
3. Береговой Г.Т. Человек в экстремальных условиях. Психологический журнал. Т. 13. № 2. 1992. С. 49.
4. Бодров В.А. Психологический стресс: развитие и преодоление. М.: ПЕРСЭ, 2006. 528 с.
5. Василюк Ф.Е. Уровни построения переживания и методы психологической помощи. Вопросы психологии. 1988. № 5. С. 27–37.
6. Деркач А.А. Профессионализм деятельности в особых и экстремальных условиях: (психолого-акмеологические основы). М.: Изд-во РАГС, 2003. 152 с.
7. Дикая Л.Г. Психическая саморегуляция функционального состояния человека. М.: Изд-во Ин-та психологии РАН, 2003. С. 23–46.

8. Дьяченко М.И. Готовность к деятельности в напряженных ситуациях. Психологический аспект. Минск, 1985. С. 43.
9. Китаев-Смык Л.А. Психология стресса. М.: «Наука», 1986. С. 32–78.
10. Лебедев В.И. Личность в экстремальных условиях. М., 1989.
11. Леонова А.К., Кузнецова А.С. Психопрофилактика неблагоприятных функциональных состояний человека. М.: РАГС, 1987. 108 с.
12. Маркова Л.К. Психология профессионализма. М.: Знание, 1996. 48 с.
13. Медведев В.И. Устойчивость физиологических и психологических функций человека при действии экстремальных факторов. Л.: Наука, 1982. 145 с.
14. Небылицын В.Д. Предисловие // Проблемы дифференциальной психофизиологии. Т. 8. М.: Педагогика, 1972. С. 5.
15. Платонов К.К. Основные вопросы наземной тренировки при летном обучении. История советской психологии труда / Платонов К. К. [Тексты]. — М.: Изд-во МГУ, 1983. — С. 45-51.
16. Психология профессионального здоровья: Учебное пособие / Под ред. Г.С. Никифорова. СПб: Речь, 2006. 480 с.
17. Сундисв И.Ю. Социальные и психологические экстремальные процессы. М.: Наука, 1996. С. 11–33.
18. Список журналістів, убитих в Україні за роки незалежності. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
19. URL: https://zik.ua/news/2017/12/19/u_sviti_tsogorich_zagynulo_minimum_65_zhurnalistiv__reportery__bez_kordoniv_1229061.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СУЩНОСТИ И ПРИЗНАКОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЖУРНАЛИСТА В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ

В статье представлены теоретический и психолого-методологический анализ сущности и признаков экстремальной деятельности. Показано, что деятельность журналиста относится к экстремальным видам деятельности. Даны характеристики экстремальной деятельности. Анализируются психологические подходы к классификации сложных ситуаций труда.

Ключевые слова: экстремальная журналистика, погибшие журналисты, психологические проблемы деятельности в особых условиях, экстремальные воздействия, готовность отдельных людей к деятельности в экстремальных условиях, психологическая устойчивость, волевая и физическая подготовка.

PSYCHOLOGICAL ANALYSIS OF THE ESSENCE AND CHARACTERISTICS OF JOURNALIST'S ACTIVITY IN EXTREME CONDITIONS

The article presents theoretical and psychological-methodological analysis of the essence and features of extreme activity. It is shown that journalist's activities are related to extreme activities. The characteristics of extreme activity are given. The psychological approaches to the classification of difficult labor situations are analyzed.

Key words: extreme journalism, dead journalists, psychological problems of activity under special conditions, extreme influences, readiness of individuals to work in extreme conditions, psychological stability, volitional and physical training.

Відомості про авторів

Василюк Є.І. – аспірант кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології філологічного факультету Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

Ващенко Ю.А. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

Досенко А.К. – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент з наказу кафедри слов'янської філології та журналістики Інституту філології і журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського.

Остапенко І.В. – доктор філологічних наук.

Пшенична М.С. – аспірант кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

Сатановська Г.С. – старший викладач кафедри романської філології і перекладу Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

Свенцицька Е.М. – доктор філологічних наук, професор, в. о. завідувача кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського.

Семенець О.С. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського.

Тур'ян О.В. – кандидат психологічних наук (доктор філософії з екстремальної психології), доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського; професор кафедри теорії та історії журналістики Інституту журналістики Київського міжнародного університету.

Науковий журнал

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ В.І. ВЕРНАДСЬКОГО**

Серія: Філологія. Соціальні комунікації

Том 28 (67) № 1 2017

Коректура • *Н. Пирог*

Комп'ютерна верстка • *С. Калабухова*

Адреса редакції:

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

м. Київ, вул. Івана Кудрі, 33

Електронна пошта: editor@philol.vernadskyjournals.in.ua

Сторінка журналу: www.philol.vernadskyjournals.in.ua

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 6,99. Ум.-друк. арк. 8,13.

Зам. № 0218/5. Підписано до друку 20.06.2017. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105

Телефон +38 (0552) 39 95 80

E-mail: mailbox@helvetica.com.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 4392 від 20.08.2012 р.