МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Бердянський державний педагогічний університет

Інститут філології та соціальних комунікацій

Кафедра української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства

Сонячні кларнети:

танець, музика, театр у літературних проєкціях

Матеріали

Міжнародної наукової конференції

Бердянськ-2021 рік

УДК 821.161.2:371.315 (043.2)

Редакційна колегія:

Новик О.П., доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства, Бердянський державний педагогічний університет; **Харлан О.Д.**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства, Бердянський державний педагогічний університет

Друкується за рішенням вченої ради
факультету філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 1 від 28.08.2021 р.)

С 43 «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях»: матеріали міжнародної наукової конференції (23–24.09.2021 р.) / [ред.кол.О. П. Новик, О.Д. Харлан]. Бердянськ : БДПУ., 2021. 209 с.

У збірнику вміщено матеріали доповідей і повідомлень міжнародної наукової конференції, що відбулася на базі факультету філології та соціальних комунікації Бердянського державного педагогічного університету. Конференцію було присвячено питанням між мистецької взаємодії літератури, музики, танцю, театру, проблематика доповідей спирається на потреби наукового літературознавства та практики викладання літератури у контексті між мистецької взаємодії.

Матеріали збірки можуть бути використані вчителями та студентами-філологами, викладачами, аспірантами, а також усіма, хто цікавиться сучасними проблемами дослідження літератури.

УДК 821.161.2:371.315 (043.2)
За зміст статей і правильність цитування відповідальність несуть автори
© Бердянський державний педагогічний університет, 2021
© Автори статей, 2021

ЗМІСТ

Анісімова Н.П.	**ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ МОДЕЛЮВАННЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО СВІТУ У ЛІРИЦІ ІВАНА МАЛКОВИЧА**	9
Александрова Г. А.	**РЕЦЕПЦІЯ БІОГРАФІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В РОМАНІ СТЕПАНА ПРОЦЮКА «МАСКИ ОПАДАЮТЬ ПОВІЛЬНО»**	12
Балабуха Н.В.	**«ОМУЗИЧНЕННЯ» ПОЕТИЧНОГО ВИСЛОВУ: ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКИ К. ДЕБЮССІ ТА Ґ. ФОРЕ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПРИ ВИВЧЕННІ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МОДЕРНІСТІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**	15
Баторій А.В.	**«ОБСЦЕННА ЛЕКСИКА У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ»**	18
Белімова Т.В.	**СТРАТЕГІЇ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ФОРМУВАННЯ КОНТЕКСТІВ ПАМ'ЯТІ В РОМАНАХ Ф. ҐРЕҐОРІ, Г. ГОРОЖЕНКО, Я. ДЕГТЯРЕНКО**	21
Біличенко О. Л.	**ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ В КОНТЕКСТІ КОМУНІКАТИВНОГО ДИСКУРСУ**	24
Бітківська Г.В.	**ТЕОРЕТИЧНА І ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА В ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ ВИМІРІ**	27
Богданова М.І.	**СВОЄРІДНІСТЬ ЖІНОЧИХ ТА ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ У МЕШАП-РОМАНІ СЕТ ҐРЕМА-СМІТА «ГОРДІСТЬ І УПЕРЕДЖЕННЯ І ЗОМБІ»**	30
Боговін О.В.	**«СЕЙ ВЕЧІР В НАШІМ ДОМІ БАЛ МАСКОВИЙ»: МАСКАРАДНИЙ КОД У ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»**	32
Бокшань Г. І.	**МУЗИЧНІ ОБРАЗИ В РОМАНІ ОЛІВ'Є БУРДО «ЧЕКАЮЧИ НА БОДЖАНҐЛЗА»**	35
Бондарева О.Є.	**ТАНЕЦЬ ЯК ОСОБЛИВИЙ ПРОСТІР ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БІОГРАФІЇ (ЗА П'ЄСОЮ ЛІДІЇ ЧУПІС «ТАНЦІ ГОНЧАРНОГО КОЛА»)**	38
Борисенко К.Г.	**МУЗИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА В**	

	УКРАЇНСЬКИХ БОГОСЛОВСЬКО-ПОЛЕМІЧНИХ ТРАКТАТАХ XVII – XVIII СТОЛІТЬ, СПРЯМОВАНИХ ПРОТИ РОСІЙСЬКИХ СТАРОВІРІВ	41
Василенко Г.В.	**МУЗИЧНА ОБРАЗНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ В АНГЛОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ**	44
Васильєва О. Є.	**ЕВОЛЮЦІЯ МУЗИЧНОСТІ У ДРАМІ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СУЧАСНОСТІ**	47
Васильєва О.С.	**«ТЕМА КОХАННЯ У П'ЄСІ ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА «ГОТЕЛЬ ДВОХ СВІТІВ»**	50
Верескун О.А.	**МІЖМИСТЕЦЬКА ІНТЕГРАЦІЯ У ВИКЛАДАННІ ШКІЛЬНОГО КУРСУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**	52
Вещикова О. С.	**НАРАТИВНІ ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ ІНТЕРМЕДІАТЕМ У РОМАНІ Н. ҐЕЙМАНА, Т. ПРАТЧЕТТА «ДОБРІ ПЕРЕДВІСНИКИ»**	55
Гажева І.Д.	**Л. БЛОК: ПРЕКРАСНАЯ ДАМА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И ИСТОРИК БАЛЕТА**	58
Гальчук О.В.	**ЕРОС І ТАНАТОС У ТОПОСІ ТАНЦЮ: АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ В ЛІТЕРАТУРІ ПОРУБІЖЖЯ**	61
Ганошенко Ю.А.	**МУЗИКА ЯК ПАРАДИГМАЛЬНА МЕТАФОРА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПРИРОДА РОМАНУ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «РАДІО НІЧ»**	64
Горбач Н. В.	**ВІЗУАЛЬНИЙ КОД ЕСЕЮ Й. БУРГА «ФРЕСКИ»**	67
Гурдуз А.І.	**МЕТАФОРИКА МУЗИКИ У ФЕНТЕЗІЙНОМУ МОДЕЛЮВАННІ РОМАНІВ СЮЗАННИ КЛАРК «ДЖОНАТАН СТРЕНДЖ І МІСТЕР НОРРЕЛЛ» І ОЛЕКСІЯ ШЕЇНА «СІМ КАМЕНІВ»**	70
Даниленко Л.В.	**МУЗИЧНИЙ ВИМІР РЕТРОСВІТУ «ХРУЩОВСЬКОГО» КИЄВА (РОМАН Г. ГОРИЦЬКОЇ «ЖИТТЯ В РОЖЕВОМУ»)**	73
Девдюк І.В.	**ПРОБЛЕМА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО**	

	ВИБОРУ МИТЦЯ В РОМАНАХ “МІСТО” В.ПІДМОГИЛЬНОГО ТА “МІСЯЦЬ І МІДЯКИ” В. С. МОЕМА	76
Деркачова О.С.	**HOMOSALTICUS В ІНКЛЮЗИВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на матеріалі роману Дороти Тераковської «Мишка)**	79
Євтушенко С.О.	**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ МУЛЬТИКУЛЬТУРНИХ АВТОРІВ**	82
Жигун С.В.	**ОБРАЗ ПИСЬМЕННИЦІ У ЛІТЕРАТУРІ ТА ПРЕСІ 1920-1930-Х РОКІВ**	85
Журба С. С.	**МУЗИКА ЯК ОБРАЗНО-ЗМІСТОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСНОВИ ТВОРІВ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**	88
Зарва В.А.	**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МУЗИКИ В ТВОРАХ М.С. ЛЄСКОВА: ДО ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ**	91
Землянська А.В.	**МУЗИЧНИЙ ВИМІР ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ Б. ТОМЕНЧУКА**	93
Ідрічан К.О.	**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СЛЕМ ПОЕЗІЇ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ**	96
Ільїнська Н.І.	**ЕКФРАЗИС У РОМАНІ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР» : ТИПОЛОГІЯ І ФУНКЦІЇ**	99
Ільницька Л. В.	**МУЗИЧНІ НАСТРОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ОЛЬГИ ЧУБАРЕВОЇ**	101
Козлова А. О.	**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛЕГЕНДИ АРТУРІВСЬКОГО ЦИКЛУ НА ПОЛОТНІ ДЖОНА ВІЛЬЯМА ВОТЕРГАУСА**	103
Колінько О.П.	**«МЕЛОДІЯ КАВИ У ТОНАЛЬНОСТІ КАРДАМОНУ»: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ**	106
Кучеренко С. В.	**«РОЗМОВА» ЯК СПОСІБ ПРЕЗЕНТАЦІЇ АВТОРСЬКОЇ ДУМКИ У ПУБЛІЦИСТИЦІ ЮРІЯ ЛИПИ**	109
Левчук Т. П.	**ТАНЕЦЬ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНСТРУКТ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**	112
Лущій С.І.	**ОБРАЗИ МИТЦІВ У ПРОЗІ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 1940–1980-Х РОКІВ**	115
Матвєєва О. О.	**ТЕМА МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ**	

	ПАНАСА МИРНОГО	118
Маценка С. П.	**МУЗИЧНА ЗВУЧНІСТЬ ЯК ПЕРФОРМАТИВНА ВЛАСТИВІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ**	122
Миронюк Л. В.	**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОСТАТЕЙ МИТЦІВ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ В ЦИКЛІ «СИЛУЕТИ» ЗБІРКИ ТВОРІВ Л. КОСТЕНКО «ВИБРАНЕ»**	125
Мітракова О.О.	**ДЕСТРУКТИВНА СИЛА МИСТЕЦТВА ТА НІЖНОСТІ В РОМАНІ «КОЛИСКОВА» ЧАКА ПОЛАНІКА)**	128
Мокрівська М.Т.	**ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРАЛЬНОСТІ В РОМАНІ ГЕЛІОДОРА «ЕФІОПІКА**	129
Ніколаєнко В. М.	**МАЛЮНОК, ПІСНЯ Й ТАНЕЦЬ У ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ПОВІСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «МИКОЛА ДЖЕРЯ»**	132
Ніколаєнко К. І.	**КОЛИ СКИНУТІ МАСКИ: ОБРАЗ АКТОРКИ НА СЦЕНІ І ПОЗА НЕЮ В РОМАНІ СОМЕРСЕТА МОЕМА «ТЕАТР»**	135
Новик О.П.	**ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЙОВОЇ ОСОБИ В ТЕАТРІ ПОВСЯКДЕННОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ: ДРАМАТУРГ/ РЕЖИСЕР/ АКТОР/ СУФЛЕР/ ГЛЯДАЧ**	138
Олійник Н.П.	**«ТАЛАНОВИТИХ ЛЮДЕЙ ТРЕБА**	
Резніченко Ю. О.	**ОБЕРІГАТИ, ВОНИ БЕЗПОРАДНІ В РЕАЛЬНОСТІ»: СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ МИТЦЯ В НАРАТИВНИХ МОДЕЛЯХ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ**	140
Приходько С.М.	**ВЕРБАЛЬНІ Й НЕВЕРБАЛЬНІ ОЗНАКИ ОБРАЗУ МИТЦЯ В РОМАНІ Д. МІТЧЕЛЛА «ХМАРНИЙ АТЛАС»**	143
Сапожникова Г.М.	**ОБРАЗ МИТЦЯ В ДРАМАТИЧНОМУ ЕТЮДІ О. ОЛЕСЯ «МІСЯЧНА ПІСНЯ»**	146
Слижук О.А.	**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ КАЗОК ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА У ШКІЛЬНОМУ ВИВЧЕННІ**	148
Смаровоз І. С.	**РОЛЬ МУЗИКИ В БУДЕННОМУ ЖИТТІ ПЕРСОНАЖІВ ПРОЗИ І. РОЗДОБУДЬКО ТА М. ҐРЕТКОВСЬКОЇ**	150
Соболь В.О.	**АНТРОПОЛОГІЯ ВИДОВИЩ НА ПЕРЕХРЕСТІ ПРАВДИ І ДОМИСЛУ**	153
Соколовська Г. М.	**ОБРАЗ МИТЦЯ В ТВОРЧОСТІ**	156

	К. ПАУСТОВСЬКОГО	
Ставнича О.М.	**СИНЕРГІЯ ЕНЕРГІЙ, АБО СУЧАСНИЙ ГРАФІЧНИЙ РОМАН ЯК СИНТЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО СЕНСОТВОРЕННЯ**	159
Тверітінова Т.І.	**СУЧАСНІ ТЕАТРАЛЬНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄСИ АНТОНА ЧЕХОВА «ЧАЙКА»**	163
Федоренко О. Б.	**ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ ПРО КОЗАКІВ-ХАРАКТЕРНИКІВ**	166
Федоряка Л.Д.	**АПОЛОГЕТИКА ТЕАТРУ У ТВОРЧОСТІ ТОМАСА НЕША (1567-1601?)**	168
Федько О. Ю.	**УНІВЕРСАЛІЯ ТАНЦЮ У РОМАНІ АННИ МУЛЬЧИНСЬКОЇ «ПОДРУГИ ЗІ СТАРОМІСЬКОЇ»: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ**	173
Філоненко С. О.	**ТАНЕЦЬ ЯК ЛЮБОВНА ГРА: МОТИВ БАЛУ В РОМАНАХ ДЖЕЙН ОСТІН**	176
Хом'як Т. В.	**«МЕНІ ЗДАЄТЬСЯ, ЩО З МЕНЕ ВИЙШОВ БИ ДАЛЕКО КРАЩИЙ МУЗИКА, НІЖ ПОЕТ» (МУЗИКА ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ПОВІСТІ Г. ГУСЕЙНОВА «МАНДРІВКА В РАЙГАРДАС»)**	179
Челецька М.М.	**ТАНЕЦЬ У МУЗИЦІ ТА ТЕАТР У ТАНЦІ ЯК СПОСОБИ ТВОРЕННЯ КІНОСТИЛЮ ПОЕЗІЇ: ПРИВІЛЕЇ АНДЕҐРАУНДОВИХ ПОЕТІВ-СІМДЕСЯТНИКІВ**	182
Черенкова Н.А.	**ЛІТЕРАТУРА ТА ЖИВОПИС: СИНТЕЗ ПРЕКРАСНОГО**	185
Чернишенко А. С.	**ДЖИГА, РІЛ І ВОЛИНКА: РЕКОНСТРУКЦІЯ ШОТЛАНДСЬКИХ ТАНЦІВ І МУЗИКИВ ЦИКЛІ РОМАНІВ «ЧУЖОЗЕМКА» ДІАНИ ГЕБЕЛДОН ТА В ЙОГО ТЕЛЕАДАПТАЦІЇ**	188
Чуй К. І.	**ПСИХОЛОГІЯ МИТЦЯ І ТВОРЧОСТІ В ЗАПИСКАХ ЛЕСІ ВОРОНЮК ТА КЛАРІСЕ ЛІСПЕКТОР**	191
Шапошникова О.О.	**ТЕАТР У РОМАНАХ ІВАНА БАГРЯНОГО: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**	194
Школа В.М.	**ТВОРИ ПИСЬМЕННИКІВ-МОДЕРНІСТІВ**	

	У ШКІЛЬНОМУ ВИВЧЕННІ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ	197
Школа Г.М.	**ФРАЗЕОЛОГІЗМИ ЯК МАРКЕРИ МИСТЕЦЬКОГО ДИСКУРСУ**	199
Шовкопляс Г.Є.	**ТЕАТР ВІРИ ВОВК: ЗАПЕРЕЧЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ.**	201
Юрова І.Ю.	**МУЗИКА ТА МУЗИКАНТИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ Л.КОСТЕНКО**	204
Якубовська-Кравчик Катажина	**ОБРАЗ БАЛЕТУ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ НА ПРИКЛАДІ МОТИВІВ ІЗ ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА**	207

Анісімова Н.П.,
доктор філологічних наук,
Бердянський державний
педагогічний університет

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ МОДЕЛЮВАННЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО СВІТУ У ЛІРИЦІ ІВАНА МАЛКОВИЧА

Іван Малкович – один із чільних репрезентантів генерації вісімдесятників, автор поетичних збірок (*«Білий камінь»*, *«Ключ»*, *«Вірші»*, *«Із янголом на плечі»*, *«Вірші на зиму»*, *«Подорожник»),* кожна з яких ставала непересічним явищем модерної лірики. Сутнісною рисою індивідуального стилю поета є оригінальне трансформування різних форм театралізованого відображення життя. Принципи гри, умовності, маскування, естетика театру абсурду в умовах «перехідної» доби 80-90-х років XX ст. давали можливість ігнорувати приписи і канони соцреалізму, що унеможливлювали свободу творчості, протистояти конформізму і так званим «темникам».

Ніла Зборовська акцентувала «театроцентричну тенденцію», яка давала змогу представникам цієї генерації здійснити прорив від дискредитованої епохи «ідеологічної вічності» і запропонувати якісно новий рівень художнього мислення [2]. У його основі – творче використання прийому маскування, що створював ілюзію звільнення особистості від тиску тоталітарного режиму, набуття нею свободи як доконаного явища. Попри окремі слушні зауваження літературознавців (М. Рябчука, К. Москальця та ін.) наразі означена проблема ще не ставала предметом спеціальних літературознавчих студій.

Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження є концепція ігрового часу і простору, сформульована нідерландським філософом Й. Гейзінгою. Учений вважав, що митець може змоделювати художній світ, усередині яких панують ірраціональні закони, свій лад, порядок, гармонія і ритм та ін., які різко дисонують із навколишньою реальністю [1, 141]. З-поміж генерації вісімдесятників дослідники вже традиційно вважають І. Малковича поетом, найбільш схильним до різних форм театралізації дійсності. Основним прийомом її моделювання є «маска», маскування героя: більшість ліричних суб’єктів демонструє схильність до перевтілення, повсякчасної гри, перебування у різних ролях, які вимушено обираються під тиском обставин.

У поезії 80-90-х років наскрізною є «маска» митця-конформіста, притаманна для українського суспільства постколінальної доби, коли ідеологічні «перефарбування» набули гротескної форми, засвідчивши гостру кризу на різних рівнях буття нації. Поет створює низку ліричних

суб'єктів, яких об'єднує прагнення приховати «живе обличчя» (Н. Зборовська), свою справжню сутність. У віршах *«Чоловік», «Чоловік-ІІ»* постає «маска хамелеона», тобто митця-конформіста, що в умовах суспільної несвободи зраджує своєму покликанню і, відповідно до кон'юктури, починає грати різні ролі. Цинічно-прагматичний дух постколоніальної епохи доповнюють й інші «маски» – блазня, «незворушного судді», лиса, Дон-Жуана. Їх об'єднує прагнення приховати справжню сутність, перевтілитися, пристосуватися, корисливі цілі від власної творчості. Образ митця-конформіста, що своєрідним чином колекціонує свої личини відповідно до нав'язуваних іззовні обставин та меркантильних устремлінь, стає об'єктом іронічного висміювання: поет попереджає, що з тетрального кону рано чи пізно доведеться сходити й пізнати смисли реального життя: *«Смішний / розгублений чоловік – / ніяк не збагне / що в кожній масці / є розріз / для очей»* [3, 77].

Прикметною рисою творчого стилю І. Малковича є майстерне використання постмодерністського прийому гротескового переосмислення класики, коли відомий образ набуває бурлескного змісту, а реалістичний план зображення нерозривно переплітається з абсурдистсько-химерним. Прикладом може слугувати поезія *«Перебендя»*, написана автором як своєрідна антитеза до однойменного вірша Т. Шевченка. Прийом маскування доповнюється засобами іронії, пародійного наповнення сонетної форми: поет модернізує її і надає сатиричного спрямування. Театралізований світ вірша спрямований на розвінчування псевдопатріотів пострадянської епохи, які для автора – *«каліки, божевільні і злодюги»* [3, 61], це цілковиті антиподи до сліпого перебенді Т. Шевченка.

Інтерпретацію циклу *«У сцені маку»,* у якому театралізація світу досягає своєї кульмінації, варто здійснити у світлі естетики абсурду. Система художньо-виражальних засобів дев'яти віршів позначена умовністю, химерністю міфопоетичного простору, що досягається низкою абсурдистських прийомів поетичного письма (комізму, гротеску, алогізмів, парадоксу). Визначальна для поетики абсурду проблема протистояння людини та невпорядкованого навколишнього світу увиразнюється за допомогою суто «театральних» образів (актор, режисер, суфлер, сцена, блазень, роль, гра). Поет удається до моделювання світу-абсурду, створює низку алогічних ситуацій, символом яких виступають *«мачиний театр»* і дивні метаморфози всередині його «маківки». Вибір саме такого незвичайного хронотопу (мікроскопічний простір маківки) акцентує на дріб'язковості, незначущості зображених подій і героїв. Низка «акторів» «мачиного театру» (Офелія, Гамлет) [3, 65] подана крізь призму бурлескного стилю: автор ніби зумисне нагнітає непривабливі портретні деталі у їхній зовнішності, досягаючи зниження високого світу мистецтва до сфери буденної, профанної. При цьому І. Малкович по-

авангардистськи руйнує межі між ліричним суб'єктом (актором) і глядачем (читачем), протистояння між ними набувають яскраво вираженого театралізованого характеру.

Невід'ємною складовою розбудови театралізованого простору є авторська настанова на домінування у вірші свого ідейно-композиційного стрижня, що сприяє глибшому відтворенню фальші суспільного буття, його абсурдності, несправжності. У кожному вірші циклу постають яскраві театральні постаті – «люди абсурду». У змалюванні цих образів домінує сюрреалістична поетика, що сприяє не тільки підкресленню алогічності зображеного, але й посилює ступінь герметизації поетичного тексту, надає йому ознак химерного простору («кучерявий Бах», «дванадцять шершнів», «прима-змія», «бідака розіп'ятий на дрібці маку» та ін.). У віршах «Розп'яття», «Інтермедія з князем», «Шершенний вірус», «Капричіо із слимаком» поет стирає тонку грань між реальною й умовною площинами, завдяки чому навколишня дійсність постає живильним джерелом моделювання театралізованих ситуацій. Цикл «У сцені маку» демонструє мистецьки обіграний прийом «театру-в-театрі», «гри-у-грі». У віршах «*Майбутнє відродження», «Репліка режисера»* автор виступає не лише драматургом, а й суфлером, актором і глядачем, що спричинює його внутрішню роздвоєність (він «сидить» у суфлерській будці, *«підказуючи всім по слівцю»)*.

Поезія І. Малковича засвідчує використання елементів постмодерністської гри, характерною ознакою якого є прагнення автора «вивернути Театр» (Т. Гундорова) і змоделювати химерно-гротескний художній простір, у якому ліричний суб'єкт виступає у різних масках, демонструючи риси «абсурдної людини», що виражає тип постколоніального індивіда. Відповідно до світоглядних засад генерації вісімдесятників та умов «перехідної» епохи використання прийомів маскування, абсурду, гротеску слугувало засобом естетичного спротиву, бунту проти приписів соцреалізму, відмежування від літературних канонів радянської доби.

Література

1. Гейзінга Й. Homo ludens / пер. з англ. Київ: Основи, 1994. 250 с.
2. Зборовська Н. Вісімдесятництво як колоніальна симптоматика. *Код української літератури:* Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. С. 395–468.
3. Малкович І. Вірші на зиму. Київ: Вид-во «А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га», 2006. 199 с.

Александрова Г. А.,
доктор філологічних наук,
НБУВ імені В. І. Вернадського, Київ

РЕЦЕПЦІЯ БІОГРАФІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В РОМАНІ СТЕПАНА ПРОЦЮКА «МАСКИ ОПАДАЮТЬ ПОВІЛЬНО»

Біографія в XXI столітті переживає особливий злет популярності серед читачів порівняно з іншими жанровими формами в літературі. Біографія одного письменника, написана іншим, становить особливий інтерес, є сферою постійного ідейного та художнього оновлення. У сучасній українській літературі помітним явищем попереднього десятиліття стали романи-психографії (синтезоване жанрове утворення, яке постало на перетині психології і біографії) Степана Процюка «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко», у яких предметом художньої обсервації стали три постаті, котрі посідають високі місця в українському літературному каноні: Василь Стефаник, Володимир Винниченко і Архип Тесленко. Ці романи можна вважати частинами єдиного філософсько-біографічного «проекту», який є результатом рефлексії письменника над можливостями психографічного життєпису. Реалізовуючи жанр життєпису, С. Процюк вносить кардинальні корективи в типологію біографічного письма, модернізує біографічний дискурс.

Причиною, яка, за зізнанням С. Процюка, зацікавила його біографією Винниченка, був близький йому важкий, заплутаний у суперечностях характер цього письменника. Зрозуміти значення цієї особистості, запропонувати суб'єктивну версію його внутрішнього світу – таке завдання поставив перед собою С. Процюк, за словами якого, В. Винниченко – це харизматичний Майстер. Письменник обмежив ділянку своєї роботи, вказуючи, що писав про Винниченка-письменника і Винниченка-людину, а не політика.

Мета письменника-біографа – показати читачеві внутрішній світ В. Винниченка, через нього осягти «магію творчості», переосмислити його біографію і художній доробок крізь призму психоаналізу. У романі Винниченко постає як людина зі складним внутрішнім світом, нестійкою психікою, вразливий, з власними морально-етичними принципами і чітким поглядом на світ, який сформувався в процесі трагічних зламів, боротьби з самим собою. Увага до біографії Володимира Винниченка сконцентрована на трьох змістових домінантах. Вихідним пунктом психічної драми Винниченка є деміургійна воля та генетична закладеність від народження певних рис – схрещення несумісних характерів батьків, до яких додалася недоотримана в дитинстві любов матері. Друга – стосунки із жінками і пошуки Вічної жінки. Третя – протистояння героя із середовища (літературного і політичного), його трагічна самотність і

смерть далеко від батьківщини. Ці змістові домінанти – своєрідні біографічні шаблони, які С. Процюк творчо інтерпретує, накладаючи їх на образ Винниченка. Душевне життя біографічного героя, його почуття і переживання подаються у зв'язку творчою діяльністю, інтимними та родинними стосунками, політичною роботою.

Роман С. Процюка інтертекстуальний, він перебуває в багатовимірних зв'язках із історико-літературним середовищем доби Винниченка, є полем, у якому перетинаються різноманітні культурні коди, перебуває в діалозі з іншими текстами. Автор використовує фрагменти з листів В. Винниченка, Є. Чикаленка, Л. Гольдмерштейн, Р. Ліфшиць, щоденників В. Винниченка, народних пісень, витворює з них сюжетні елементи. Деякі розділи побудовані в епістолярній формі, власне, це стилізація «під листування» Винниченка. Це далеко не хронологічна реконструкціяжиттяі творчих досягнень митця і політика: події відображено послідовно, але є значні часові розриви, деякі сторінки біографії обійдено. Письменник концентрується на відображенні стану душі героя, звертає увагу насамперед на внутрішні зміни, простежує, як трансформується його характер, прагне з'ясувати, як зміни у психіці впливали на його спосіб життя, поведінку, вчинки, ставлення до себе та оточення і відобразилися в його творчості.

Композиція твору – це 100 частин без назви, у кожній з яких означені ключові теми і проблеми певного періоду життя головного героя, а його біографія поєднується з критичними роздумами автора. Центром цих мікросюжетів стають не тільки факти особистого життя і творчої діяльності, а й сприйняті автором і критично переосмислені філософські та естетичні концепції, які сповідував В. Винниченко. Автор іде за логікою природи людського існування – народження, життя, смерть, наголошує події, що стали вирішальними для формування його особистості. В останньому, 100-му розділі підсумована вся доля героя, це спроба підбити підсумки екзистенційних параметрів життя. Фінал постає у вигляді виходу на сцену майже всіх персонажів, тих, хто так чи інакше виконував ролі в сценарії Винниченкового життя.

Повноцінним героєм твору, поряд із В. Винниченком, є триєдиний автор-розповідач-психоаналітик: він на професійному рівні оперує поняттями загальної теорії неврозів, яку адекватно застосовує до психотипу свого героя. Трансформована також оповідна модель: наратор у романі поєднує функції психолога, історика, аналітика (інколи навіть судді чи адвоката), дослідника Винниченкової творчості письменника, власне оповідача і реципієнта.

Метафоричний заголовок актуалізує один з визначальних концептів роману – маску. Це не лише центральне поняття роману, а й символ, що позначає світобачення героя, його філософію. У романі наголошується особлива психологічна здатність Винниченка пристосовуватися до

найнесприятливіших умов, одягати маску, відповідну до ситуації. С. Процюк прагнув показати, яким був справжній Винниченко, у чому він убачав сенс свого життя, за якою з його масок можна побачити душу людини, стомлену від великої кількості ролей у сценарії власного життя. С. Процюк переконаний: якщо молодого Винниченка ще можна назвати невротиком, а його життя було суцільним експериментом над собою, то загалом ідеться про потужну еволюцію до видатного мислителя і місіонера, який створив власну концепцію щастя – конкордизм.

Характерні риси роману – численні метафізичні сцени, що формують філософську площину твору і втілюються в образах-символах Степу, Великої Матері, Саду, Богині, Білої Пані, бога Іванища, Імператора, Карлика, Блазня, Диявола, Затятого Клубка та ін. У своєму алегоричному тексті Степан Процюк часто вдається до оніричної форми, завдяки якій герой спілкується зпотойбіччям.

Важливою сторінкою біографії В. Винниченка було захоплення ідеями З. Фройда та К. Юнга, філософією Ф. Ніцше, популярних у Європі на початку XX ст. Тому осмислюючи біографію В. Винниченка, С. Процюк демонструє знання цих теорій. Образ Володимира Винниченка в романі наближається до образу Діоніса, який уособлює все земне: це бог виноробства, веселощів, натхнення, радості, насолоди. Герой роману С. Процюка для повноти щастя шукає свою Аріадну (цій античній героїні належить істотна роль у філософії Ф. Ніцше). Аріадною, душею, що переплелася з його власною, стала для Винниченка Розалія Ліфшиць, стосункам із якою відведено центральне місце в романі.

Роман-психографія «Маски опадають повільно» Степана Процюка – письменника, який поєднує в собі якості біографа, літературознавця і психолога – це суто авторський варіант відтворення образу Винниченка, оригінальний із художнього погляду. Біографічний матеріал отримує іншу, нову жанрову форму – психографії, що постала не тільки на основі знань, отриманих із документальних джерел, – вона досягається за допомогою майстерності автора, що співвідносить себе зі своїм героєм, йогообразно-метафоричним та психологічним розумінням духовної лінії долі В. Винниченка. При цьому життєпис митця ускладнюється потребою поєднувати не лише дві традиційні лінії подієвості – творчих досягнень і життєвих подій – домінує показ комплексів, неврозів, реконструкція психіки персонажа. Відповідно до цієї стратегії одні факти з життя письменника в романі виходять на передній план, а інші втрачаються чи не помічаються. Таким чином С. Процюк презентує свій час і робить спробу наблизити до читача постать В. Винниченка, показати її актуальність для сьогодення, нагадуючи: останнє слово у створенні образу історичного діяча ніколи не може бути сказане, оскільки кожна нова доба готова до його переосмислення.

Балабуха Н. В.,
старший викладач,
Волинський національний
університет імені Лесі Українки

«ОМУЗИЧНЕННЯ» ПОЕТИЧНОГО ВИСЛОВУ: ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКИ К. ДЕБЮССІ ТА Ґ. ФОРЕ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПРИ ВИВЧЕННІ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МОДЕРНІСТІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

В останні роки в методиці викладання літератури актуалізувалися проблеми формування стійкої мотивації до читання, читацьких компетенцій, естетичного смаку учнів шляхом синтезу літератури та інших видів мистецтва (В. Доманський, Д. Наливайко, Л. Мірошниченко, О. Ніколенко, О. Куцевол, Ж. Клименко, Ю. Ковбасенко, Є. Волощук, О. Ісаєва). У шкільній програмі з зарубіжної літератури відображено 4 змістові лінії літературного компонента, серед яких перша – емоційно-ціннісна. Тільки та істина, яка сприйнята емоційно, стає цінністю для особистості. Інформація з зовнішнього світу потрапляє до людини через емоцію, якавиконуєїї первинну обробку, є своєрідним фільтром, який сортує всі вхідні повідомлення. Це важливо враховувати на уроці літератури, якийповинен бути емоційним. Співтворчість учителя і учня у сприйнятті твору мистецтва сприяє розвитку емоцій, емпатії,рефлексії над прочитаним і почутим. Як правило, працюємо з перекладами художніх творів, тому важливо створити емоційно-інтелектуальну атмосферу входження в чужу культуру, репрезентувати твір з урахуванням «інокультурності тексту, бікультурного та інтерпретаційного характеру друготвору, множинності реалізації оригіналу» (Ж. Клименко), продумати компаративний аналіз, організувати читання (слухання) твору. У структурі уроку літератури визначають Літературні (Мистецькі) хвилинки, місце і зміст яких залежить від теми, мети, завдань уроку. Ця навчальна ситуація створює настрій уроку, розширює ерудицію учня як читача; формує світогляд, розвиває емоції, асоціативне мислення школярів тощо. Передбачає вільний вибір прийомів аналізу твору (виразне, коментоване читання, слухання твору в оригіналі і перекладах, його музичних інтерпретацій, перегляд фрагментів вистав, кіно(мульт) фільмів, художніх виставок, аналіз, порівняння, словесне малювання), форм проведення (презентація, літературно-музично-драматична композиція, повідомлення, віртуальна екскурсія, фотоколаж, відеоролик, мінівистава, мініконцерт, мистецький, медіапроєкт, гра, конкурс, перформанс, відеокомпозиція тощо). Готують матеріал, реалізують навчальну ситуацію вчитель та/або учень, бібліотекар, письменник, артист. Найскладніше навчити сприймати і читати модерністську поезію

та драму. Це елітарне читання, яке передбачає емоційний досвід,готовність читача долучитися до високого мистецтва, здатність зрозуміти оригінальність твору, проникнення у таємниці якого дарує естетичну насолоду. Подаємо деякі пропозиції щодо вивчення творів П. Верлена і М. Метерлінка.

Усі дослідники творчості П. Верлена визначають музикальність як найхарактернішу рису його поезії. Д. Наливайко зазначає, що в поезії митець йшов тим же шляхом, яким ішли в музиці К. Дебюссі та М. Равель [2, 91]. Мистецтвознавці, характеризуючи епоху модернізму в музиці, визначають два культурні вектори, які співіснують і одночасно протистоять один одному, – модерний (поміркований) і авангардний (радикальний), при цьому першою називають «антагоністичну» композиторську пару: К. Дебюссі – Ґ. Форе [1, 100]. Закономірним є звернення до музики композиторів-імпресіоністів, сучасників і співвітчизників поета, адже це було одне коло спілкування. Урок можна провести у формі мистецького салону: Вечір у паризькому кафе на вулиці Батіньоль, або Салон Поліни Віардо, або Літературний вівторок у салоні С. Малларме, де художники, письменники, музиканти вчилися фіксували «красу миті, що вислизає», «чути світло, передавати в звуках рух води, коливання листя, подих вітру і переломлення сонячних променів у вечірньому повітрі», або Клас Ґ. Форе, який був для музикантів тим, чим був для поетів салон Малларме. «Найкращі музиканти епохи пройшли через цю чудову школу елеґантності й смаку». Нове мистецтво утверджувалось як мистецтво синтезу. Матеріалом для літературно-музичної композиції стануть спогади сучасників, біографії, фотографії, листи, вислови щодо мистецької позиції, вірші, музичні фрагменти, репродукції картин тощо. Учні-«мистецтвознавці», «біографи» готують повідомлення, фотоколаж, відеопрезентацію. Обов’язково – слухання віршів (і у музичному супроводі), записів музичних творів або презентація одного із шедеврів модернізму (за вибором учня) і бесіда щодо особливостей сприйняття інформації.

Переворот відбувся в усіх галузях культури. Крім традиційної розповіді про вплив живопису на літературу, важлива розмова про музичний модернізм. Як в літературі та живописі, у музиці критерієм художньої досконалості стає естетична категорія нового, оригінального. Можна презентувати монографію О. Корчової «Музичний модернізм як terra incognita» (К., 2020), в якій теоретична концепція представлена у форматі віртуальної культурної подорожі. У «Дорожній карті» (ч. І) формулюються системні засади музичного модернізму, подається огляд його стильових явищ, головний маршрут (ч. ІІ) стартує в Парижі з розповіді «про того, хто йшов попереду» (К. Дебюссі), і «про того, хто йшов по-своєму» (М. Равель). Поширеним варіантом Мистецької хвилинки є мультимедійний проєкт –повідомлення про видатних

музикантів к. XIXст. як результат самостійної роботи / дослідження учнів на теми: Ефект Дебюссі, «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі – символ музики імпресіонізму, Іспанські мотиви в музиці Дебюссі та/або Равеля, «Поезія дитинства» в сюїті «Дитячий куточок» Дебюссі і казкових музичних творах Равеля, Музичні інтерпретації драми «Пеллеас і Мелісанда» М. Метерлінка в однойменних опері К. Дебюссі та сюїті Ґ. Форе, Вокальні цикли К. Дебюссі та Ґ. Форе на вірші П. Верлена.

«Бажання висловити невимовне – ось те, чим винен символізм Верлену» (А. Бенето). Як навчити школяра читати верленівські вірші, розуміти «пейзажі душі» поета як єдність зорового і звукового образу: «звучання запаху, колір ноти, аромат думки»? Як засвоїти термін *суґестія* і при цьому отримати задоволення від розгадування «мерехтливих» образів, «туманного смутку», нюансів настроїв Верлена? Слухаючи музику віршів (виразне читання: живе, у записі, у музичному супроводі) або музичні інтерпретації поезій. Пропонуємо завдання, які передбачають роботу з музичними пейзажами, портретами, творами К. Дебюссі та Ґ. Форе інших жанрів при вивченні поезії П. Верлена, наприклад: Складіть із фрагментів віршів П. Верлена ланцюжок «Пісня душі поета». Підберіть музику (радимо фрагменти музичних творів К. Дебюссі: «Сади під дощем», «Місячне сяйво», «Море», «Острів радості», «Ноктюрн» і Ґ. Форе: «Елегія»), створіть відеоряд. Підготуйте презентацію; Підготуйте фотоколаж ваших асоціацій до твору П. Верлена або К. Дебюссі, Ґ. Форе, М. Равеля (інших представників європейського модернізму к. XIX ст. – за вибором учня); Прослухайте фортепіанну мініатюру «Місячне сяйво» К. Дебюссі та романс Ґ. Форе, створені під враженням від однойменної поезії П. Верлена). Який варіант «омузичнення» словесного вислову (О. Корчова) вам ближчий, зрозуміліший? Чому?

Музика допомагає посилити сприйняття символістської драми М. Метерлінка. З цією метою пропонуємо при аналізі «Блакитного птаха» послухати окремі сцени: Оберіть одну зі сцен драми-феєрії Метерлінка і підготуйте мінівиставу (виразне читання в ролях, драматичну композицію), використавши музику Ґ. Форе «Пробудження». Радимо вибрати сцену появи Радості Материнської Любові (дія 4, картина 9) або сцену зустрічі Тільтіль і Мітіль у Царстві Майбуття із Дітьми Блакиті (дія 5, картина 10).

Процес занурення у світ Слова і Музики, у світ культури безкінечний, починати його треба на шкільному уроці, який повинен бути відкритим у майбутнє життя школяра. Майбутнє – у діалозі культур. А мовою культури нам ще доведеться навчитися розмовляти.

Література

1. Корчова О.О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.* 2020. 12. Випуск 129. С. 92–108.

2. Ніколенко О.М. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: посібник для вчителя. Харків : Видавництво «Ранок», 2003. 144 с.

Баторій А.В.,
аспірант 033 PhD (кафедра КМФК),
Одеський національний політехнічний
університет, м. Одеса, Україна

«ОБСЦЕННА ЛЕКСИКА У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ»

«Світ схожий на людину тим, що має той бік, отже зад – оце й уся істина! *(Ф.Ніцше)*

За доби постмодерну, свідками якого ми є, поширюється практика обмежень для культури андеграунду, широкого вжитку та легітимація інвективи, обсценна лексика все частіше переноситься із сфер екстремальних та конфліктних ситуацій до повсякденного життя, до офіційно-політичної сфери, до художньої літератури, а разом з тим й на сцену сучасного українського театру.

Тему театру, проявів суспільного та індивідуального буття, проявів ігрових форм в різних сферах людської діяльності неодноразово вивчали такі відомі вчені, як А. Баканурський, Е. Берн, Й. Хейзинга, Г. Гадамер та Н. Корнієнко. Разом з тим, спроби окреслити термінологічні рамки «обсценної лексики» – ненормативного в мові, визначити склад того лексичного прошарку, який прийнято називати ненормативною лексикою, надати короткі характеристики кожної з лексико-семантичних груп, які входять до її складу та тезово обґрунтувати приналежність тієї чи іншої групи до ненормативної мовної системи, визначити склад ненормативної лексики набором соціолектів (сленг, жаргон, арго, просторіччя) та стилістично зниженої лексики (вульгаризми, лайлива, обсценна лексика, мат, дисфемізми, суржик, евфемізми) – робили українські дослідники Вал. Шевчук, Т. Вільчинська, Ю. Мушкетик, Д. Синяк, Я. Радевич-Винницький, Б. Коваленко, Л. Ставицька, О. Курська, А. Завражина. В русистиці: В.М. Носова, А.Є. Кулаков, Т.А. Кудінова, І.В. Заложна, Ф.А. Шевельов, В.А. Блінов, В.І. Карасик, В.І. Жельвіс, Б.А. Успенський та інші. В закордонній лінгвістиці аналіз обсцентизмів здійснювався з 70 х років XX ст.: П. Келдран (P. Celdran), О. Джесперсон, (O. Jesperson), М. Рафнер (M. Ruffner), М. Берджон, (M. Burgeon), Е. Клер, (E. Claire), Дж. Д. Люк (J.D. Luque), Р. Аман, (R. Aman), П. Паломіно, (P. Palomino), Х. Роусон (H. Rawson), А. Паміс, (A. Pamies), Ф.Дж. Манджор (F.J. Manjor) та інші. Відомо, що існує особлива наукова дисципліна – маледиктологія (лат.malus-поганий, dicta-слова), яка вивчає обсценність. Саме існування наукового часопису «Maledicta: The International Journal of Verbal Aggression», що містить фактичний матеріал польових досліджень з різних кутків світу, доводить про глибокий науковий інтерес, тривалу традицію фіксації відповідного матеріалу. За словами І.А. Бодуена де Куртене, обсцентна лексика – це «жива мова», яку

лексикографи повинні фіксувати, вносити до окремих словників та не мають права каструвати чи урізати [2]. Саме «живою мовою» прагне спілкуватися сучасний театр, і не лише український. Це стає більш затребуваним у порівнянні з різними видами мистецтва, а вагомим чинником виступає саме мова, яка є складним суспільним явищем, що постійно реагує на суспільні зміни, невідривно від суспільства розвивається, ретранслює процес розумової діяльності суспільства. За словами Р. Саркісян (режисера "Першого українського театру для дітей та юнацтва") сучасний театр – це «прожектор, яким можна насвітити кілька квадратних метрів соціуму… Ти ведеш ним по суспільству, і кажеш: "Ось, дивіться!».

З 2014–2015 років в Україні активізувався театр, почався період інтенсивного відкриття нових і оновлення існуючих театральних майданчиків, організацій незалежний проектів і фестивалів. Того ж часу лише в Києві з'явилися «Дикий театр», «Post Play Театр», «Practicum», «Театр Переселенця», об'єднання «Ріс Ріс», «Зроби або помри», театр «Мізантроп», «Tata Art Project», відновився театр «Дах». У Львові реорганізувався фестиваль «Драма. UA», перетворившись на постійно діючу «Першу сцену сучасної драматургії», в Запоріжжі з'явився театр «Запорізька нова драма», в Полтаві – «Театр сучасного діалогу». Сцена українського сучасного театру живо реагує на соціокультурні процеси, актуалізуючи питання та мову сучасного глядача, вимагаючи від глядацької спільноти бути готовими до оновлення, до переходу від форм минулого театру. А. Баканурський описав зміну ролі театру та театралізацію навколишньої дійсності: від політичного життя до багаточисельних публічних явищ,окреслених театрально-видовищними [1, с. 303]. За його словами, соціум моделює необмежені нові форми, компенсаторно-альтернативні засоби буття [1, с. 303], а разом з тим, театр набуває нових форм, ретранслює актуальні соціальні питання, транслюючи матричні моделі поведінки, ситуації, шляхи їх розв´язання; дозволяє стверджувати специфічні новаторські режисерські винаходи в якості норм соціальних (наприклад, такі режисери, як Максим Голенко, Стас Жирков, Олена Апчел, Роза Саркісян; автори: Юрій Андрухович, Анатолій Дністровий, Євген Пашковський, Сергій Жадан, Любко Дереш, Ірена Карпа, Лесь Подерев'янський (усі його п'єси).

Зауважимо, що вага інвектив на сцені українського театру, як й у суспільстві зростає, що, за твердженням Кусова, пов'язано з деритуалізацією культури: традиційні механізми регуляції поведінки зходять нанівець; інвективні форми, втративши ритуалізований характер, перейшли в побут [4, 10]. В.А. Блінов та Ф.А. Шевельов, наголошують, що матірна інвектива – це засіб профанного початку, що виникає й використовується як необхідність протиставити сакральне (високе, священе, заповітне) профанному (грубому, вульгарному, дурнуватому) [4,

10]. Тобто, за твердженням Л. Ставицької, існує моральний катарсис, спричинений подоланням табуйованих тем, якими переповнено посттоталітарне суспільство, що дуже боязке щодо обсценізмів і цей шлях оновлень неминучий [3, 14]. Також доктор філологічних наук, професор Києво-Могилянської академії Орися Демська наголошує на тому, *що о*світа дає можливості піднятися суспільству на вищі щаблі вербальної поведінки*;* освіченість дає можливість користуватися мовою різних регістрів. Однак освічена людина володіє усіма цими регістрами.

Можна повністю погодитися із висловлюванням режисера Олени Апчіл: «Ми зараз живемо в суспільстві, де панівною є культура війни, культура сварки, культура ґвалту тощо. І якщо ми, митці, будемо закривати на це очі, не будемо підважувати цього, то є вірогідність, що ми просто почнемо через своє мистецтво (можливо, навіть несвідомо) нормалізувати чи навіть виправдовувати будь-яке насилля як необхідність або вимушену міру…» [5].

Як висновок зазначимо, що театр та процеси театралізації займають вагоме місце в комунікації самого суспільства, між соціальними групами і суспільним розвитком. Театр як ініціатор діалогу завжди грав велику роль саме у формуванні думок, а розвиток суспільства є антропосоціологічним процесом, який демонструє, чи змінюється суспільство, країна, тощо. Разом з тим, театр популяризує та легітимізує, на правах виробництва, інвективи та культуру андеграунду, які є наслідком культурного щабля в суспільстві, у зв'язку з чим антропосоціологічний процес має супроводжуватися підвищенням освітніх процесів в суспільстві.

Література

1. Баканурський А.Г, Жизнь, игра, театральность. Херсон: вид. Гринь Д.С., 2013. 318 с.
2. Бодуен де Куртене І.А. Вибрані праці з загального мовознавства.. Т.2. Москва: Вид-во Академії наук, 1963.
3. Ставицька Л. Українська мова без табу. Словник нецензурної лексики та її відповідників., Київ, «Часопис “Критика”», 2008.
4. Форманова С.В. Інвективи в українській мові: Монографія. За ред. Н.М. Сологуб. Київ, Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 336 с.
5. URL: https://zbruc.eu/node/81459

Белімова Т.В.,
кандидат філологічних наук,
науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

СТРАТЕГІЇ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ФОРМУВАННЯ КОНТЕКСТІВ ПАМ'ЯТІ В РОМАНАХ Ф. ҐРЕҐОРІ, Г. ГОРОЖЕНКО, Я. ДЕГТЯРЕНКО

Стратегії масової літератури XXI ст. швидко модифікуються задля комунікування з колективною свідомістю, що насамперед пов'язано із її прискореною зміною, зокрема коли йдеться про стереотипні уявлення про гендерні ролі. Масова література по-новому репрезентує жіночий образ, і*колективна пам'ять,* загалом обрис минулого відіграє в цьому процесі принципово важливу роль, адже спогади, пригадування – невід'ємний елемент цілісного уявлення про будь-що. Аляйда Ассман завважує, що актуалізація *memorystudies (досліджень пам'яті)* відбувається в розрізі «загального повернення мистецтва до тематики пам'яті, що розпочалося в 1970-х роках і стало домінантним у 80-х. Причому ця хвиля пам'яті в мистецтві досі не досягла кульмінації, тож слід замислитися над тим, як це захоплення пам'яттю розвиватиметься далі» [1, 376].

Саме в цей час феномен пам'яті стає об'єктом міждисциплінарних досліджень. Європейські учені розвивають ідеї Моріса Альбавакса, пов'язанні з поняттям *колективної пам'яті,* зокрема йдеться про студії Аляйди і Яна Ассманів [1; 2], П'єра Нора [11], Поля Рікера [14]. Українські літературознавці долучили власні дослідження до міждисциплінарного корпусу із вивчення пам'яті, зостановившись на таких поняттях, як *постколоніальна травма, спогад та ідентичність, місце пам'яті (locusofmemory)* тощо. Ідеться про наукові пошуки Тамари Гундорової [5], Ірини Колесник [9], Ярослава Поліщука [12], Оксани Пухонської [13] та ін. *Memorystudies* в українському літературознавстві набувають нової актуальності з огляду на мистецьку практику, що демонструє інтерес до спогадів як до образів-кореляторів із минулим, по-новому прочитує головні події історії, формує ідеали, співзвучні з колективною свідомістю.

За об'єкт цього дослідження обрано романи сучасних письменниць: бестселер британської авторки Ф. Ґреґорі «Інша дівчина з Болейнів» [15] та романи українських авторкинь Г. Гороженко «Воля Ізабелли» [3], «Лицарка корони» [4] і Я. Дегтяренко «Між двох орлів» [6], «Зраджений гетьман» [7], «Олеся: між коханням і честю» [8]. Ф. Ґреґорі зображує один із переламних моментів в історії Англії (ідеться про утворення англіканської церкви 1534 р.). Утім для серйозної і суперечливої теми авторка обирає легку форму куртуазного роману й зміщує акценти з суспільних змін на особисту трагедію королеви Англії, уродженої Анни Болейн. Така стратегія, притаманна масовій літературі, презентує історичні факти найширшому

загалу, пропонує пам'яті стати елементом розважального дискурсу, гри з потенційним читачем. Утім, легка форма несерйозної на перший погляд оповіді якнайкраще надається до засвоєння, бо пропонує не просто факти і дати, а яскравий образ, картинку, що викликає емоції і змушує запам'ятати дискурс, який більше апелює до почуттєвої, ніж до інтелектуальної сфери. На авансцену роману винесено мотив сестринського суперництва, відомий іще з фольклору, анонсований у назві – «інша дівчина», тобто ще одна, та, що складає конкуренцію і претендує на найвищу нагороду. Таким суперпризомув очах шляхтянок, належних до двору Генріха XVIII, безумовно, є саме король. Одна з сестер, Марія Болейн, добивається статусу фаворитки – місця біля короля чи в монаршому ліжку, визначеного офіційним етикетом (навіть тогочасна королева Англії Катерина Арагонська сприймає нову фаворитку як таку, що має право на існування). Водночас інша сестра, Анна Болейн, прагне й досягає більшого, добивається статусу монархічної особи й волею цього бажання змінює тогочасний релігійний устрій Англії, що дорівнював державному. Через зображення піднесення і страти однією з сестер Ф. Ґреґорі робить оповідь про події 1534 – 1536 емоційно виразною, а отже, й такою, що легко надається до запам'ятовування.

Г. Гороженко вдається до ще одного жанру масової літератури – історичного шпигунського роману. У кожному з таких творів авторка презентує непересічну жіночу постать, котра вплинула на розвиток подій в Україні. Письменниця зазначила в одному з інтерв'ю [10], що прагне подолати один із усталених стереотипів про українську націю як «селянську» за означенням, хоче зобразити у своїх творах україно-русинських шляхтянок, освічених, маєстатних, впливових – такі пані також презентували тогочасну українську еліту й у свій спосіб дбали про інтереси рідного краю. Героїні Г. Гороженко досягають успіху й витримують конкуренцію з чоловіками, незважаючи на гендерні упередження й стереотипи, притаманні добі, зображеній у романах. Головна персонажка дебютного роману «Воля Ізабелли», княгиня Любомирська, переймається долею Речі Посполитої, до складу якої входила й частина українських земель, прагне врятувати статус останнього польського монарха Станіслава-Августа Понятовського через протегування династичного шлюбу. Головна героїня іншого роману Г. Гороженко «Лицарка корони» Анна Сокольська-Борзобагата так само відстоює інтереси польської корони, діє за згодою королеви Анни Ягеллонки. Письменниця відкриває широкому загалу український *архів*, відтворює писемну форму спогаду, адже «те, що одного разу було закріплене й упорядковане, може пережити свій час і знову впевнено буде виведене на поверхню» [1, 103] – цього разу у художній формі.

Я. Дегтяренко у своїй історико-пригодницькій трилогії «Між двох орлів» змальовує події української історії, що охоплюють події 1657 – 1658

рр. Це вкрай непростий для України час міжусобної війни, коли розгорілося постання проти влади гетьмана Івана Виговського під орудою Мартина Пушкаря та Якова Барабаша. У трилогії Я. Дегтяренко на передньому плані зображено баталії, змови й політичні інтриги за участі невигаданих історичних персонажів (гетьман Іван Виговський, полтавський полковник Мартин Пушкар, кошовий Яків Барабаш, московські посланці й воєводи та ін.). Водночас письменниця зображає і простих українців, які могли б жити у той час, зокрема, зображує і жінок, а одну з них, Олесю Гориченко, навіть робить головною героїнею своєю оповіді. Відтак оповідь про історичні подіє перемежовується з родинною сагою, обрамленою в пригодницький і любовний дискурси. У «Між двох орлів» послідовно відтворено концепти національної пам'яті, що збереглися на рівні усних переказів і підтверджені писемними пам'ятками. Масова література переповідає прикметні події і факти національних історій мовою популярних жанрів, осучаснює спогади, робить їх доступними для сприйняття найширшою аудиторією.

Література

1. Ассман Ал. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті; пер. із нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.
2. Ассман Я. Культурная пам'ять : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
3. Гороженко Г. Воля Ізабелли. Роман. Харків: Фоліо, 2019. 251 с.
4. Гороженко Г. Лицарка Корони. Роман. Харків: Фоліо, 2020. 317 с.
5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
6. Дегтяренко Я. Зраджений гетьман. Роман. Харків: «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 432 с.
7. Дегтяренко Я. Між двох орлів. Роман. Харків: «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 432 с.
8. Дегтяренко Я. Олеся: між коханням і честю. Роман. Харків: «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 464 с.
9. Колесник І. Концепт «пам'ять» як аналітична структура: український вимір. Національна та історична пам'ять : Зб. наук. праць. Вип. 3. Київ : ДП «НВЦ «Пріоритети», 2012. С. 171-181.
10. Літопис. Відлуння епох. Жіночий роман. *Телерадіокомпанія «Глас»*. 2020, 16 вересня. [online]. URL: https://glas.org.ua/node/16467
11. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. із фр. А. Рєпи. Київ : ТОВ «Видавництво "КЛІО"», 2014. 272 с.
12. Поліщук Я. Ревізії пам'яті : літературна критика. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.
13. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті. Монограф. Київ : Академія, 2018. 304 с.
14. Рікер П. Історія та істина / пер. із франц. В. Шовкун. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2001. 396 с.
15. Gregory Ph. The Other Boleyn Girl (2001)

Біличенко О. Л.,
доктор наук із соціальних комунікацій,
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»,
м. Слов'янськ

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ В КОНТЕКСТІ КОМУНІКАТИВНОГО ДИСКУРСУ

Проблеми комунікації на сьогодні є в числі найбільш актуальних та досліджуваних в циклі гуманітарних наук. В наш час, коли різні види мистецтва активно взаємодіють в процесі суспільної комунікації, театралізація охоплює всі сфери соціального й культурного життя, репрезентуючи домінантні властивості сучасної художньо-комунікативної ситуації.

Впливаючи на соціальні норми через норми обміну інформацією, комунікативний дискурс забезпечує поширення та трансляцію смислів за допомогою тексту, у результаті чого відбуваються зміни в соціальній реальності. Комунікативний дискурс є динамічним терміном. Він розгортається в часі та має характер вербального спілкування.

Театралізація – синкретичне явище, яке включає музичне та декораційне оформлення вистави, мовленнєве мистецтво актора, вербальні та невербальні засоби комунікації, поєднання моторико-пластичної й вербальної моделей втілення твору. Поза театром поняття «театралізація» охоплює практично усі види сценічного та музичного мистецтва.

Театралізація соціального світу та світу мистецтва – взаємообумовлені явища: мистецтво пропонує театралізовану продукцію, прагнучи розширити аудиторію, а реципієнт входить в цей простір. Театрально-орієнтовні практики перетворюють форми сучасної художньої культури, модифікуючи традиційні жанри, впливають на комунікативну ситуацію, внаслідок чого набувають все більшого значення в соціальній сфері.

Вагомий внесок у визначення різних видів дискурсу, їх семантичних, лінгвопрагматичних та структурних ознак вніс Г. Почепцов. У контексті нашого дослідження найбільш правильним нам видається визначення дискурсу Ф. Бацевичем: «Дискурс – це текст, занурений у життя» [1, 94].

В нашому дослідженні мистецтво театралізації розглядається в контексті комунікативного дискурсу. Культурологічне спрямування комунікативної теорії базується на знаковій формулі діалогізму М. Бахтіна, у відповідності до якої основу комунікативного акту створює адресність – звернення одного учасника комунікації до іншого.

Використання комунікативного підходу під час дослідження проблемних питань мистецтва театралізації відкриває можливість

осягнення сучасного контексту взаємодії в системі мистецтво – суспільство.

Дискурс одночасно виступає механізмом діалектизації інформаційних і комунікаційних аспектів тексту. Дискурс – соціально зумовлена організація системи мови, а також певні принципи, відповідно до яких реальність класифікується й репрезентується в ті або інші періоди часу. Дискурс – це сукупність текстів, актуалізована в мовленнєвому контексті й об'єднана навколо спільної теми – архітеми. Він зумовлений позамовними факторами, конкретними умовами перебігу комунікації: часом, місцем, каналом спілкування, невербальними засобами тощо. Це – структурна пара до функціонального концепту «вживання» (мови).

Крізь призму тексту й дискурсу можна розглядати всю культуру та динаміку суспільства.

У структурі дискурсу виділяють три компоненти:

1) когнітивна модель змісту, тобто узагальнена модель референтної ситуації;

2) демонстрація знань про соціальний контекст, з урахуванням специфіки якого здійснюється соціальна взаємодія за допомогою текстів;

3) лінгвістичні знання про організацію дискурсу на макрорівні, тобто нарративних схемах побудови тексту, і на макрорівні, під яким мають на увазі семантико-синтаксичні знання.

Як складна одиниця комунікації дискурс, за переконанням С. Борисньова, виступає сукупністю висловлювань, які належать до певної проблематики, розглядаються у взаємозв'язку з нею, а також у взаємозв'язках між собою [2, 76]. Одиницями дискурсу є конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті й структурі відтворюють часовий аспект інтеракції між партнерами, що представляють цей тип дискурсу, а також простір, у якому він протікає, смисли, які він створює, використовує, продукує або переробляє. Це зв'язний текст у контексті значної кількості соціокультурних, психологічних, прагматично-ситуативних, ментальних та інших факторів. Із представленого дискурсу витікають важливі наслідки для розуміння феномену художнього тексту.

Спираючись на висловлювання М. Фуко щодо художнього дискурсу, зазначимо, що культурний статус художнього дискурсу, на який указує автор, і той факт, що автора художнього тексту й художнього світу називають високим словом творець, є тією верховною істотою, що створила світ і керує ним [3].

Комунікативно-інформаційний простір є не тільки місцем конструювання трьох світів – об'єктивного, суб'єктивного, віртуального, але й демонстрацією статичної моделі художньої літератури. Ключову роль у функціонуванні цих моделей відіграє дискурс, який відрізняється культурно-історичним характером. Дискурсивна практика (структура,

форма) та її динаміка (зміни в процесі функціонування) дають змогу простежити, з одного боку, вплив культурних і соціальних факторів на зміст дискурсу, а з іншого – вплив дискурсу на розвиток як динамічної, так і статичної моделі художнього тексту.

Соціально-комунікаційне значення дискурсу полягає в тому, що він є способом раціоналізації і вираження художнього тексту, конструювання й трансляції за допомогою дискурсу певного типу знання. Дискурс – це різні види актуалізації художнього тексту, що досліджують з погляду ментальних процесів у зв'язку із соціокультурними факторами. Це можна розглянути на прикладі низки текстів, що співвідносяться в ідейному плані і представляють собою єдиний дискурс та можуть формувати духовне поле.

Театральні практики перетворюють форми сучасної художньої культури, модифікуючи традиційні жанри, впливають на комунікативну ситуацію, набуваючи більшого значення в соціальній сфері. Театралізація соціального світу та світу мистецтва – явища, які впливають одне на одне.

У трактуванні феномена театральності ми намагаємося відійти від інформаційно-кодової моделі, надаючи перевагу інтеракційній комунікаційній моделі. Художній контакт, що передбачає взаємодію комунікативної спільноти з комунікативним контингентом реципієнтів, є впорядкованим, організованим. Умовою процесу організації художнього діалогу між учасниками виступає відповідність комунікативного середовища, комунікативного простору. В результаті формується синтетичний тип комунікативної системи, яку характеризують такі риси, як складна структура, відносна цілісність; актуалізація естетичної функції, як результат функціонального зв'язку з мистецтвом різних жанрів; сильний вплив на почуття людей, їх свідомість та підсвідомість; тенденція до універсалізації в інформаційній та прагматичній функціях. Синтетична комунікативна система організує взаємодію усіх творчих сил по створенню й репрезентації театралізованого твору.

Отже, у статті зроблено спробу вирішити наступні поставлені завдання:

- уточнено поняття театралізації і дискурсу, їх лінгвокогнітивні ознаки та особливості в сучасній науці;
- висвітлено функціональність дискурсу та театралізації.

Література

1. Бацевич Ф. С. Нариси з комунікативної лінгвістики. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 281 с.
2. Бориснев С. В. Социология коммуникаций. Москва : ЮНИТИ, 2003. 270 с.
3. Фуко М. Что такое автор? Современная литературная теория : антология. Москва, 2004. С. 69–91.

Бітківська Г.В.,
доктор філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ТЕОРЕТИЧНА І ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА В ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ ВИМІРІ

Олександр Богомазов (1880–1930) – видатний живописець і графік, «український Пікассо» [3, 139], один з лідерів і теоретиків українського авангарду. Творчість митця тривалий час після смерті замовчувалася, він був відомий тільки у досить вузькому колі зацікавлених мистецтвознавців [4, 142]. Масштабне висвітлення здобутків і відкриттів Богомазова в Україні розпочалося вже в часи незалежності: відбулися великі персональні виставки в Києві (1992; 2019) і за кордоном (Тулуза, 1991; Санкт-Петербург, 2008; Вільнюс, 2021). Творчість Олександра Богомазова нині активно досліджується науковцями (Д. Горбачов, Е. Димшиць, О. Кашуба-Вольвач, А. Сукало та ін.).

У зв'язку зі світовим визнанням Богомазова посилилася увага не лише до його образотворчих робіт, а й до біографії та витоків творчості. Дослідники із захопленням пишуть про неординарність і багатогранність його постаті. Відомо, що Богомазов, окрім таланту до малювання, мав музичний хист – умів грати на віолончелі, скрипці, сопілці, співав [3, 134; 4, 145]. Особливе зацікавлення викликає літературне обдаровання художника. Воно виявилося у веденні щоденника, нотаток щодо теоретичних основ живопису й художньої творчості, у написанні листів, віршів та різножанрової художньої прози (есе, притчі, казки, етюди тощо) [3; 5]. Богомазову належить низка наукових та науково-педагогічних праць, здебільшого неопублікованих.

Глибоке осмислення Богомазовим в теоретичних працях і літературних творах естетичних засад художньої діяльності, сповідування ним ідеї структурної спорідненості видів мистецтва, визначення елементів окремого виду мистецтва, динамічність зв'язків між визначеними елементами, посилена увага до форми мистецького твору тощо уможливлюють порушення питання про значення теоретичної і літературної спадщини Олександра Богомазова під час формування національних передумов теорії інтермедіальності.

Найвідоміша теоретична праця Олександра Богомазова – трактат «Живопис та елементи» (1914) – існувала в рукописі понад 70 років. Перші фрагменти з трактату публікуються 1989 р., а повністю його видано в перекладі українською і англійською мовами 1996 р. обмеженим тиражем [1]. Ще до виходу друком за трактатом закріпився оцінний епітет французького мистецтвознавця А. Накова – «пророчий» [4, 142]. Ідеї трактату Богомазова споріднені з книжкою Василя Кандінського «Про духовне у мистецтві» (1912), маніфестом Альбера Глеза і Жана Метценже «Про кубізм» (1913), трактатом Казимира Малевича «Супрематизм. Світ

як безпредметність, або Вічний спокій» (1922) [3, 132; 4, 142]. Водночас Дмитро Горбачов наголошує, що за глибиною і логічністю пізнання нового мистецтва трактат Богомазова не має аналогів: «Це система художніх універсалій, психологія художнього сприйняття, “мислення очима”, що його розглянуто поетапно – від інтуїтивного настрою на хвилю “ритмуючого об’єкту” через всебічний аналіз його властивостей і якостей до вольової імітації свого хвилювання у картині. Інтуїтивізм Бергсона і діалектику Гегеля поєднано у цьому пророчому манускрипті» [3, 132].

Міркуючи про природу живопису як мистецтва, О. Богомазов порівнює структуру кількох видів мистецтва: живопису, музики, поезії, архітектури та скульптури. У кожному з цих видів він визначає однакові елементи: первісний елемент, форму, зміст (масу) й середовище [1, 24]. Художник вважає, що «елементи всіх Мистецтв мають одну природу – змінюється тільки той матеріал, яким користується мистецтво, але принцип ставлення до цього матеріалу цілком однаковий для усіх Мистецтв: з Первісного елемента створити Форму і наповнити її Змістом» [1, 25]. Між елементами виду мистецтва є певний зв’язок, який загальний для усіх видів, бо елементи є однаковими для усіх видів. Важливою ознакою кожного елемента є рух: «Форма та Зміст розвилися з руху маси Первісного Елемента і Зміст надав рух Формі. Цей рух є характерна та життєва ознака у всіх елементів Мистецтва і він же пов’язує їх в одне ціле. (…) Цей рух, яким керує свідомість Художньої Особистості , створює Ритм, який і є зв’язком, свідомо проведеним між усіма елементами» [1, 26].

Втілення теоретичної ідеї про ритм як зв’язок між елементами мистецького твору, висловлену в трактаті, можна простежити в художніх творах О. Богомазова різного жанру і часу створення. Скажімо, образ Києва з кубуфутуристичних картин художника можна проінтерпретувати такою його фразою: «Київ у своєму пластичному об’ємі виповнений прекрасного й розмаїтого глибокого динамізму. Тут вулиці впираються у небо, форми напружені, лінії енергійні, вони падають, розбиваються, співають і грають. Загальний темп життя ще більше підкреслює сей динамізм, надає йому, сказати б, законної підстави і широко розливається навкруги, доки не заспокоїться на тихих берегах лівого Дніпра» [цит за: 3, 131].

У вірші О. Богомазова «Порой по-детски весела…» (1909) створено динамічний портрет юної красуні. Автор милується її безпосередністю та швидкими змінами настрою: вона буває весела, мовчазна, усміхнена, вередлива, вперта. Загальне враження ліричного героя компонується різними елементами: рисами характеру дівчини, її поведінкою, діями, небажанням малювати тощо. Піднесено-поетична лексика відповідає образу витонченої романтичної особи, що перебуває під впливом

символістської поетики: «Поёт про сфинксы, океаны, / Про звёзды, ночи и каштаны» [2]. Далі нанизуються досить відомі образи – «цветы», «тайна ночи голубой», «грёзы», «дивные мечты» тощо. Однак у нібито нескінченний перелік поетичних образів вклинюється розмовна репліка «Пусть-ка послушают болваны, / Они в искусстве ведь профаны!» Ця фраза дистанціює ліричного героя від предмета захоплення, надає його «словесам» легкого іронічного забарвлення, а каталог образів позбувається однозначного стилістичного забарвлення – схвалення чи заперечення. Таких іронічних фраз, які стилістично «випадають» із римованих рядків, кілька, і вони структурно організовують загалом невибагливий текст, надають йому ритму, Змісту і Форми.

У притчі про «шоколадного фабриканта» (1911) Богомазов як автор обирає собі маску невідомого філософа і, використовуючи алегорії «шоколадний фабрикант» (Ш.Ф.) і «простий смертний» (П.С.), визначає сутність художника і мистецтва. Зобразивши фігури Ш.Ф. і П.С. у їхніх звичках (рід занять, суспільний стан, одяг, їжа, мовлення тощо), автор визначає тип художника як зовсім не схожого на них: «Художник не може стати Ш.Ф. і не хоче бути простим смертним» [5, 98]. Тобто пропонується відповідь на найважливіше філософське питання: хто я? Характеризуючи діяльність художника, те, де він і як живе, як спілкується з дружиною і піклується про неї, автор висловлюється про сутність мистецтва і про те, як художник має ставитися до мистецтва.

Мистецтво для головного персонажа притчі і її автора – не копіювання натури, не точне відтворення дійсності, а аналіз, «змінювання видимого, щоб створити з нього відчуте. Світ довкола, на думку художника, – безмежна скарбниця краси, доступна тому, хто має сміливість підійти ближче і відсмикнути закриту завісу» [5, 102].

Отже, літературні твори Олександра Богомазова є полікодовими текстами, що корелюють з його образотворчою і теоретичною спадщиною. Вони резонують з культурою доби модерну, проте здатні генерувати нові сенси в сучасному соціокультурному просторі.

Література

1. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 176 с.
2. Богомазов А. Порой по-детски весела… ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Спр. 193. Арк. 33 / публ. О. Кашуба-Вольвач. URL: https://m.facebook.com/namu.museum/-photos/a.434627048143/10157831493163144/?type=3&source=57
3. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або Логіка краси (Олександр Богомазов). *Хроніка 2000. Наш край.* 1992. Вип. 1. С. 130–139.
4. Димшиць Е. Вступ до спогадів дочки О. Богомазова. *Українське мистецтвознавство*. 1993. Вип. 1. С. 141–145.
5. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов : автопортрет. Київ : Родовід, 2012. 108 с.

Богданова М.І.
студентка
Запорізького національного університету

СВОЄРІДНІСТЬ ЖІНОЧИХ ТА ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ У МЕШАП-РОМАНІ СЕТ ҐРЕМА-СМІТА «ГОРДІСТЬ І УПЕРЕДЖЕННЯ І ЗОМБІ»

Постмодернізм як унікальне явище, що склалося в постіндустріальну епоху відображає особливий тип свідомості, який спрямований на руйнування раціоналістичних обґрунтувань феноменів дійсності та всякого роду узагальнюючих теорій. Постмодернізм як напрям у літературі породив низку текстотворчих стратегій, які сприяли переосмисленню культурних досягнень минулого. Значних трансформацій набули й образи постмодерністських текстів.

І. Безпечний у широкому розумінні образу зазначає, що це «конкретна і рівночасна узагальнена картина людського життя, створена за допомогою вигадки та має естетичне значення» [1]. За Ю. Ковалівим образ – це особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість [4].

Відтворення навколишнього світу через образи не є сталим. У першу чергу це залежить від розвитку культури та літератури, наявності нових тенденцій, стилів, напрямів. Особистість автора, його космос і мікрокосмос також впливають на образну систему. Особлива увага в літературних творах зосереджена на образі людини. І. Безпечний зазначає: «В центрі художнього зображення зазвичай стоять людські образи» [1]. У постмодерністський творах моделювання образу зазнало значних змін. Автори, вдаючись до художніх експериментів, змальовують образи у незвичайних обставинах. Застосовуючи різні прийоми організації тексту, автори постмодерних творів у моделюванні образів вдаються до алегорії, гри, символічності, абсурдності, метофоризації, інтертекстуальності. Великого значення набуває натяк, підтекст. Змінюється і система жанрів, виникають нові жанрові утворення.

Роман Сет Ґрема-Сміта написаний у 2009 році в жанрі мешап. Сам термін англійського походження і означає «змішування». Автори цього жанру беруть за основу класичний літературний твір, комбінують його з елементами сучасної поп-культури: зомбі, вампірами й іншими фантастичними істотами.

Як в англійській, так і в українській літературі класичні твори стали переметом пародії. У зарубіжній літературі це такі відомі твори, як «Эмма і вампіри» Уэйн Джозефсон, «Почуття і чутливість і Морські чудовиська» та «Андроїд Кареніна» Бен Г. Вінтерс, «Менсфілд Парк і мумії» та «Нортенгерське абатство і янголи і дракони» Віри Назарян та багато інших. В українській літературі відомі пастиші Віктора Неборака на основі твору Тараса Шевченка «Мені тринадцятий минало», Брати

Капранови створюють свій Кобзар 2000, О. Ірванець створює колискову «Айне кляйне нахт музік» та ін.

Варто зазначити, що твір Дж. Остін обраний Сет Ґремом-Смітом невипадково, адже жінка-автор у свої творах з іронією описувала звички кінця XVIII ст. На нашу думку, іронія та пародія сучасного автора є другим рівнем організації тексту «Гордість і упередження і зомбі». Так, Дж. Остін, у своєму романі виводить жінку за межі домашнього господарства, акцентує на еволюції життєвих орієнтирів, права на творчу реалізацію. Вона зображує в образі Елізабет Беннет нову жінку англійського суспільства. Якщо Елізабет Беннет у Дж. Остін є уособленням руйнівної сили, що спрямована на зміну звичаїв, то у книзі Сет Ґрема-Сміта до усіх рис Елізабет додається бездоганна фізична підготовка і володіння зброєю. Найближчою людиною для Елізабет – є Джейн, одна з найкрасивіших і найрозумніших, стримана і мила, вона постає перед нами найніжнішою і найвихованішою. У сучасному романі автор не змінює близькі стосунки сестер. Саме тому Джейн, так само як Елізабет, очищує суспільство від зомбі.

Справедливість світу в мешап-романі досягається завдяки чоловічим образам. Містер Дарсі є втіленням чеснот сучасного англійського суспільства. Джейн Остін висміює англійське тогочасне суспільство за допомогою поєднання високого і низького. Так, риси характеру Дарсі дисонують з корисним тогочасним суспільством. У романі жахів містер Дарсі традиційно заслуговує повагу публіки завдяки своїми бойовими успіхами.

Отже, роман Сет Ґрема-Сміта написаний у 2009 році в жанрі мешап. Сам термін англійського походження і означає «змішування». Автор взяв за основу класичний літературний твір, за допомоги комбінування класичного роману з елементами сучасної поп-культури (зомбі, вампірами й іншими фантастичними істотами) створив новий оригінальний твір. У романі здійснено деконструкцію, текст оригіналу Дж. Остін проходить крізь призму постмодерного світобачення, акценти зміщуються.

Література

1. Безпечний І. Теорія літератури. Торонто. Канада : Молода Україна, 1984. 304 с.
2. Бербенець Л.С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму : автореф. дис. … канд. філ. наук : 10.01.06. Київ, 2008. 23 с.
3. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления URL: ttp://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm. (дата звернення: 10.08.2021)
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. : М – Я. 624 с.
5. Остін Дж. Гордість і упередження URL: http://booksonline.com.ua/view.php?book=174437&page=13 (дата звернення: 10.08.2021)
6. Остін Дж., Ґрем-Сміт С. Гордість і упередження і зомбі. Київ: Основи, 2016. 296 с.

Боговін О.В.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний
педагогічний університет

«СЕЙ ВЕЧІР В НАШІМ ДОМІ БАЛ МАСКОВИЙ»: МАСКАРАДНИЙ КОД У ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»

Драма Лесі Українки «Каміни господар» є вершиною «лицарської саги» письменниці, яка розпочинається в ліриці, набирає неоромантичних обертонів у ліро-епосі, та яскравими барвами розцвічується у драмах: «Однак у різних жанрах доробку Лесі Українки образ лицаря урізноманітнюється: якщо в лицарській поезії виблискує юначий героїчний пафос, у ліро-епосі зазнають самостійної, але безсумнівно романтизованої інтерпретації легендарні лицарі («Давня казка», «Роберт Брюс, король шотландський», «Ізольда Білорука»), то у драмах на перший план несподівано виходить сміхова культура» [50, 304].

Народно-сміхова та куртуазна культури, розвиваючись паралельно, складали разом з клерикальною культурний комплекс середньовічного суспільства, де кожна з них обслуговувала певний стан, як от аристократія, церковники та народ. Ці суспільні стани європейського суспільства не були ізольованими одне від одного, відповідно взаємодіяли й їх культури. Так, маскарад за М. Бахтіним [12] є однією із святкових форм народної сміхової (карнавальної) культури, яка була запозичена куртуазною культурою й слугували для придворних розваг вищого аристократичного кола суспільства: «Придворні свята з їх маскарадами, ходами, алегоріями, феєрверками і т.п. існували за рахунок карнавальної традиції» [12, 64].

Маскарад приваблював в першу чергу своєю таємничістю, можливість залишитися невпізнанним, видати себе за іншого, тому вище суспільство, в якому панували жорстка станова ієрархія та двірський етикет, перейняло одну з форм народної карнавальної культури, але удосконаливши її на свій смак. Маскарад у XV столітті стає вишуканою забавою знаті: «Народно-святкові форми, перейшовши у лінію придворно-маскарадного розвитку і сполучившись тут з іншими традиціями, як ми вже зазначали, починають занепадати стилістично. З'являються не властиві їм моменти декоративності та абстрактного алегоризму; амбівалентна, пов'язана з матеріально-тілесним низом, непристойність перетворюється в поверхневу еротичну фривольність» [12, 65].

Провідні герої п'єси Лесі Українки «Камінний господар» – представники вищого аристократичного суспільства, а події відбуваються в середньовічній Іспанії, тому логічною забавою персонажів є маскарад,

який дозволяє застосувати до структури драми прийом «подвійної реальності»: актори, які беруть участь у спектаклі, грають персонажів драми, які, потрапивши на маскарад, так само грають певні ролі. Така складна структура семантичного поля драми створює ефект «кривих дзеркал», де кожен вчинок, репліка, жест дійової особи, окрім явного значення, може мати іншу трактовку, виявитися лише маскою, роллю, відображенням бажаного, але уявного змісту, що дозволяє застосувати до тексту твору маскарадний код.

Сцена появи Дон Жуана в першій дії актуалізує маскарадний код через запрошення Анни:

То прошу вас.
Сей вечір в нашім домі бал масковий,
у мого батька Пабло де Альварес,
останній бал перед моїм весіллям [103, 85].

Це запрошення ставить питання про сутність Дон Жуана, який, незважаючи на відмову Долорес, його нареченої, прийти на бал, все ж пристає на пропозицію Анни, при цьому відверто залицяючись до неї.

Друга дія драми, маскарад у Альваресів, розпочинається з презентації маски Командора – поблажливий закоханий. Усі витівки Анни: ходить без дуеньї, постійно кепкує з нього, відверто щось приховує, а головне поводиться дуже просто й вільно як для нареченої великого командора, дон Гонзаго переносить із ангельським терпінням: *«Не сваріте / моєї нареченої за теє, / що близький шлюб її не засмутив. / Я звик до жартів донни Анни»* [103, 91].

Власне, Командор постає тут у подвійному маскуванні: перша його маска – білий плащ, який підкреслює соціальну роль персонажа – охоронець і правонаступник «усіх звичаїв давніх»; друга – поблажливий закоханий. Тому логічним видається відсутність фізичної маски на його обличчі під час маскараду. Так само без маски Анна та її батьки. Анна грає роль щасливої нареченої, а дон Пабло й донна Мерседес – гостинних господарів дому: *«Донна Мерседес. / Таке рясне блискуче гроно гостей / красить наш дім»* [103, 93]. Партії гостей, близьких знайомих та родичів Альваресів, які прийшли розділити їхню радість у зв’язку зі шлюбом єдиної доньки, перетворюють свято на бал лицемірства. Кожна репліка підкреслює заздрість, пиху чи марнославство дійової особи:

Підстаркувата гостя
(з новоприбулих, до другої, давнішої, нишком)
Либонь, вже зрахувала
і скільки нас, і скільки ми коштуєм!..
Гостя друга
(так само, до попередньої)
О, вже Мерседес на рахунки бистра,
лиш на гостинність повільніша трохи… [110, 93].

Молода пані
(нишком до другої, показуючи очима на Анну)
Який убір!
Друга молода пані
(іронічно)
Та тільки ж і потіхи! Бідна Анна!.. [103, 94].

«Блискуче товариство» виявляється зібранням пліткарок і заздрісників, а бал у вищому світі – театралізованою імітацією святковості й щирості, позаяк приватні судження гостей про господарів та їх міжособистісні стосунки цілковито відрізняються від зовнішніх люб'язних церемоній. Отже, театралізація дійства підкреслює, що топос маскованого балу в «Камінному господарі» є подвійним: це маскарадний вечір «у маскарадному соціумі», де не так легко впізнати справжнє обличчя людини» [50, 331].

Отже, Командор носить дві маски, командорську та поблажливого закоханого. Маскою Дон Жуана є його донжуанство, а мавританський костюм на балу – «то, тільки, хитрощі мисливські». Батьки Анни грають гостинних господарів, а їхні гості – чемних та люб'язних запрошених. Насправді й одні, і другі настільки звикли до лицемірства, що вже не вважають за потрібне приховувати його. У кінці маскараду, як це завжди відбувається на таких заходах, провідні герої скидають маски. Анна виявляє свою наскрізь просякнути егоїстичним розрахунком натуру. Командор не здатен зняти свою командорську маску, яка вже «приросла» до його обличчя. Дон Жуан, зриваючи мавританську маску, прикривається донжуанством, а після того, як Анна позбавляє його й цього «обличчя», постає перед нами прикрим банітом, потрібним лише Долорес, яка, так хвилюється за честь Дон Жуана, що ризикує власною, виказавши себе й тим поставивши під удар свою незаплямовану репутацію, адже вона відвідала святковий бал під час глибокої жалоби, що було неприпустимим в очах суспільної думки.

Література

1. Бахтин М. Творчество Фр. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Худ. лит., 1965. 526 с.
2. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.
3. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. [ред. кол. : Є. С. Шабліовський (голова) та ін.]. Київ: Наукова думка, 1977. Т. 6. 414 с.

Бокшань Г. І.
кандидат філологічних наук
Херсонський державний
аграрно-економічний університет

МУЗИЧНІ ОБРАЗИ В РОМАНІ ОЛІВ'Є БУРДО «ЧЕКАЮЧИ НА БОДЖАНҐЛЗА»

У різних міфологічних системах світу музика асоціюється з уявленнями про космічний лад, гармонію між людиною і Всесвітом. Зокрема, антична традиція наділяє музику космогонічною функцією, а світ у ній постає як злагоджена взаємодія звуків: «Музика – сила (енергія), що об'єднує й упорядковує Всесвіт, вона вплітається в початковий хаос і творить із нього космос» [3, 375]. Ритмічні рухи танцю у світовій культурі також пов'язують зі силами порядку і творчості [2, 626]. У романі сучасного французького письменника Олів'є Бурдо «Чекаючи на Боджанґлза» ці характеристики музики й танцю оприявнюються досить виразно, тож мета нашого дослідження – виявити кореляцію персонажів твору з музичними образами і визначити специфіку їх міфопоетичноїінтерпретації.

Оповідь у романі ведеться від імені хлопчика, який описує своє життя з дивакуватими батьками. Місцем романних подій переважно постає будинок родини, в образі якого оприсутнюються елементи міфологічного хаосу. У розлогих описах приміщення візуалізовано безлад, упорядкувати який героям допомагають музика і танець. Так, оповідач підкреслює химерний вигляд кімнат будинку: «У кутку в холі лежала ціла гора листів, яка утворилася від того, що батьки, не відкриваючи, кидали туди всю отриману кореспонденцію» [1, 15]. Такою ж «божевільною», на думку героя-оповідача, була й вітальня зі «запліснявілим телевізором, який уже до пуття не працював», а кухня виглядала не менш хаотично: «Всю підлогу кухні займали горщики з рослинами, з них мали готувати їжу, але мама весь час забувала їх поливати, тому в нас було багато сіна» [1, 16]. «Есхатологічні» акценти кімнатного хаосу помітні в описі приміщення, залитого водою, яка витікала із квіткових горщиків: «Клятий безлад тривав, поки земля віддавала зайву воду» [1, 17].

У міфологічних системах музичні інструменти виконують функції «медіаторів, які проектують космічну музику в земний простір» [3, 378]. У романі О. Бурдо таким посередником між світами постає «програвач, на якому крутився незмінний вініл із незмінною піснею Ніни Сімон «Mister Bojangles». Образ платівки набуває символічності, що прочитується в міфопоетичній площині: рух по колу увиразнює мотив вічного повернення, яке втілює космічний порядок. Образ жінки, матері хлопчика, в романі є доволі химерним: їй властиві перепади настрою, емоційна

екзальтованість, екстравагантна поведінка і психічна нестабільність загалом. Лікарі діагностували в неї біполярний розлад і шизофренію. Її схильність до танців під пісню Ніни Сімон постає як потреба врівноваження внутрішнього дисбалансу, впорядкування власного хаосу. В образі музики в романі «Чекаючи на Боджанґлза» оприявнюються сакральні конотації: коли мати просила сина вкотре поставити улюблену мелодію, «було потрібно знову братися за тонам і ставити на край платівки голку з діамантом на кінці. Щоби видобувати таку музику, годився тільки діамант» [1, 14].

Посередницьку функцію музики й танцю усвідомлює і героїня роману О. Бурдо. За сюжетом пісні «Mister Bojangles» дивний чоловік-жебрак танцює, аби втамувати тугу за померлим собакою і, на думку жінки, повернути тварину з того світу. Батьки хлопчика, зачаровані красою меланхолійної мелодії, часто танцювали під неї повільний танець. Жінка була вкрай зворушена історією про того жебрака, тому «танцювала, аби повернути Мсьє Боджанґлза» [1, 14]. У її розумінні музика і танець могли служити медіатором між небесним і земним світами, забезпечивши можливість переходу померлих у світ живих. Цей мотив присутній і в тексті пісні, рядки якої наспівувала жінка, запрошуючи сина до танцю: «He jumped so high, he jumped so high, then he lightly touched down»[1, 41]. У цих словах вербалізовано рух від небесного до земного і навпаки.

Сакральні конотації, присутні в образі музики в романі О. Бурдо, підкреслюють її космогонічну суть, яку вбачали у давні часи: «Гармонія як слідування один за одним елементів мелодії є образом зв’язку між усіма космічними явищами, а також формою спілкування, розширення й ушляхетнення внутрішньої спорідненості явищ. Музика символізує порядок і гармонію творіння» [2, 465]. Саме пісня Ніни Сімон знаменує народження нової родини і символічне одруження героїв роману. Музика стає супроводом перехідного ритуалу у творі О. Бурдо, що суголосно первісним уявленням, у яких вона була частиною кожного містичного досвіду: «І ми побралися без свідків, без святого отця, ми самі склали тисячу молитов. Перед вівтарем ми стояли та співали, плескаючи в долоні, як це роблять афроамериканці під час весілля. На терасі ми танцювали під музику, що лунала з автомобільного транзистора, то був гарний фрагмент пісні Ніни Сімон, цей фрагмент і досі звучить у будь-яку пору ночі чи дня» [1, 45].

Погіршення психічного стану жінки викликало потребу залишити її в лікарні. Безлад, який був присутній у житті родини віддавна, став ще помітнішим. Квартиру довелося змінити на меншу за площею, тож для порядку й там не було місця. Навіть у лікарні жінка потребувала музики, цілюща, гармонізуючи сила якої зменшувалася з огляду на обставини: «Через те, що стінки клініки були надто тонкі, пісня Мсьє Боджанґлза там не звучала так, як треба, вона не пронизувала так, як пронизувала вдома»

[1, 78]. Суфійські джерела у слухачах музики вбачали духовних шукачів, а в процесі сприймання мелодії – слідування Божественній любові: «Духовна музика ставала для них мовою станів і важливим фактором внутрішньої трансформації» [2, 467]. Жінка в романі О. Бурдо переживала зміну психічних станів, проте незмінною лишалося звичка слухати пісню Ніни Сімон, яка була сповнена для неї глибоких почуттів і написана мовою любові.

Жінка дедалі більше ототожнювала себе з персонажем улюбленої пісні, зареєструвавшись у готелі під псевдонімом Ліберті Боджанґлз після втечі з лікарні. Як і Мсьє Боджанґлз, вона підстрибувала вгору у своїх божевільних фантазіях і поверталася на землю, обтяжена психічною хворобою, перебуваючи між двома світами, між мареннями і просвітленнями, між внутрішнім космосом і хаосом. Зрештою, її демони взяли гору: жінка втонула в озері, напившись снодійних пігулок. Її остаточний перехід у засвіти також супроводжувала пісня Ніни Сімон: «Ця музика була такою ж, як і Мама, сумною та веселою водночас, Боджанґлз відлунював у лісі, заповнював собою весь цвинтар, ноти фортепіано розліталися в повітрі, від них у атмосфері танцювали слова. Ця пісня була довгою, такою довгою, що нам навіть вистачило часу, аби побачити, як привид Мами танцює далеко в лісі, плескаючи в долоні – як і колись» [1, 124]. У цьому епізоді музикає частиною перехідного ритуалу, властивого міфологічній картині світу, а танець виступає своєрідним механізмом магічного перетворення.

Таким чином, у романі О. Бурдо «Чекаючи на Боджанґлза» музичні образи корелюють із головними персонажами, об’єднаними піснею Ніни Сімон, що супроводжує перехідні ритуали, зображені у творі. У романі чітко окреслюється базова міфологічна опозиція «космос–хаос»: життя родини на матеріальному рівні більше схоже на безлад, який усі троє намагаються впорядкувати на духовному рівні, танцюючи під улюблену мелодію «Mister Bojangles». Сакральні акценти увиразнюють міфопоетичне аранжування музичних образів у романі, функціями яких є перетворення хаосу на космос, гармонізація і налагодження зв’язків між світами.

Література

1. Бурдо О. Чекаючи на Боджанґлза. Львів : видавництво Старого Лева, 2018. 128 с.
2. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. Москва : Астрель; АСТ, 2007. 723 с.
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / автор-составитель К. Королёв. Москва : Эксмо; Санкт-Петербург : Мидгард, 2006. 608 с.

Бондарева О.Є.,
доктор філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ТАНЕЦЬ ЯК ОСОБЛИВИЙ ПРОСТІР ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БІОГРАФІЇ (ЗА П'ЄСОЮ ЛІДІЇ ЧУПІС «ТАНЦІ ГОНЧАРНОГО КОЛА»)

Сучасна українська драматургія має кілька біографічних текстів, присвячених Айседорі Дункан як танцівниці світового масштабу («Мені тісно в імені твоєму» Т. Іващенко, «Три життя Айседори Дункан» З. Сагалова, «Танці гончарного кола» Л. Чупіс). Усі вони дають різні моделі розгортання концепту «танець» для створення унікальних авторських версій художньої біографії уславленої танцівниці. Найцікавішою в цьому плані вбачається саме п'єса Лідії Чупіс, у якій танець стає справжньою культурною універсалією, а не лише локальним прийомом діалогу пластичного і словесного мистецтв. На користь такого бачення спрацьовують чимало рівнів цього художнього тексту.

1) Заголовок як концепція. Винесена у назву триєдність «танці гончарного кола» враховує зв'язок сучасного танцю з прадавніми ритуалами, організованими по колу, сакральну функцію мистецького ремесла, здатного розгортати життя теургічно, можливість самосотворіння з нічого (з аморфної глини) та одухотворення глини через танець, а також декларує зафіксовану М. Лотманом«систему стосунків», встановлену авторкою «між засадничими образами-символами» [2, 225].

2) Модель. Відбувається складна адаптація літературним текстом концентрованої моделі «танцювального театру», в якій важливим є «радше соціальний ґестус, ніж індивідуальні чи психологічні жести: рух ніколи не буває чистим чи ізольованим, він пов'язаний з психологічними та соціологічними мотивами» [3, 512], внаслідок чого маємо на виході своєрідне «поглинання» театром словесних акцій і танцю та витворення нової видовищної єдності.

3) Архітектоніка. П'єсу побудовано як життя протагоністки у танці – від дитячої гри-перевтілення через танець «маленької дівчинки, чиє тіло римує простір, танцюючи на гончарному полі землі, переплітаючи сонячне проміння» [4, 140] до світової слави актриси, чия «магія танцю заполонила світ по обидва крила Океану» [4, 174–175]. Тобто, у творіна прикладі концептів танцю, гончарства і кола простежуємо постульоване Ю. Лотманом розгортання сюжету (у нашому випадку – біографічного) через виявлення прихованих потенцій символу/символів, які мають природу своєрідного «текстового гену» [2, 239]. Також структурою тексту зумовлюється надмірна багатозначність символічних деривацій: наприклад, близько 30 конотацій, які у п'єсі має «контекстуальний регістр

семантичного наповнення образу гончарного кола» [1, 220–221], релевантного правічному танцю.

4) Версифікація. П’єса демонструє широкий спектр прозіметрії, загалом не властивий сучасній український драмі, яка твориться або прозою, або поезією з усталеною ритмомелодикою. У поетичних фрагментах домінує 4-стоповий ямб, мовби відтворюючи своєрідний танцювальний ритм, проте ямбічні рядки інколи стають довшими і налічують 5 або 6 стоп – знайомий ритм уповільнюється, 4-стоповий хорей мовби перебиває та переінакшує вже звичний ритм, 4-стопові дактиль і анапест та 5-стоповий дактиль надають філософічності та ретардують дію, так само як верлібри або тонічний вірш.

5) Приблизно третину тексту написано прозовими фрагментами, які взагалі зупиняють танцювальне дійство. Також використано різні способи римування – парне, перехресне, оповите, відлунювання, внутрішню риму, спорадичну риму. Динамічне чергування версифікаційнихрозмірів та способів римування щоразу створює особливе відчуття танцювального ритму, викликаючи своєрідний ефект «доповненої» художньої реальності. На це ж спрацьовує і варіювання поетичних жанрів – фольклорного замовляння, дитячої забавлянки, молитви, сповіді, присвяти, адресованої лірики, філософських, медитативних, любовних, пісенних модусів ліричної поезії.

6) Діахронія культури. Апелюючи до танцю як прадавньої стихії, розвиток якої завжди супроводжує культурні епохи, Л. Чупіс відтворює розлогу діахронію культури: міфічне сотворіння Всесвіту, надмогутню силу древнього Пана, античні та біблійні сюжети, шекспірівський інтертекст, поезію Волта Вітмена, епоху Гете, музику Вагнера... Це надає концептові танцю глибини і тяглості, робить його надісторичним і всеохопним.

7) Синхронія культури. Синхронний культурний контекст п’єси рясніє іменами видатних сучасників Айседори Дункан (Гордон Селфрідж, Августін Делі, Чарльз Гале, Генрі Ірвінг, Елен Террі, Андре Доньє, Луа Фулер, Олександр Гросс, Генріх Тоде, Гордон Крег, неназваний, але проявлений у п’єсі Сергій Єсенін тощо) та подіями з її знакових гастролей. Проте цікаво, що, на відміну від художньої рецепції культурної діахронії, синхронія у творі виявляєознаки модерної афектації та «колапсування». Частково ця афектація біографічно обумовлена: нові закоханості і стосунка Айседори, нові контракти і гастролі, неочікувані творчі злети і падіння, трагічна загибель дітей, передчуття своєї скорої смерті. В інших же випадках йдеться про особливе модерне світовідчуття головної героїні та її часу.

8) Нова сповідальність. Модерне світовідчуття породжує загострені форми людської сповідальності, явлені у п’єсі не лише через слово («Я – Актриса! І я танцюватиму на розрив аорти...» [4, 175]), але і через

персональну еволюцію та саморефлексію героїні у танці. Загалом ця сповідальність має глибоке інтертекстуальне підґрунтя, оскільки презентує нам не звичайну жінку, а людину культури. Відтак стан протагоністки та чергового танцювального періоду її життя нерідко визначається тим, з ким вона асоціює себе у певний життєвий період, – з «мавпочкою-принцесою», підлітком-максималісткою, ковбойкою, визнаною танцівницею, актрисою, покинутою Джульєттою, жертовною Іфігенією або ж божевільною Медеєю. У таких різних формах особистої та культурної самоідентифікації вже проявлена постмодерна сегментація/ тиражованість як нова визначальна ознака біографічного персонажа української драматургії на зламі XX–XXI століть.

9) Ірраціональність, асиметрія протагоністки. Враховуючи дату написання п'єси (початок 1990-х років), можемо сказати, що у новітню українську драматургію приходить новий тип жіночого персонажу – сильна та самодостатня жінка, не зациклена на родині і патріархальних цінностях, здатна все життя шукати себе; жінка, яка формулює та реалізує свою життєву місію – «велике відродження танцю» та «усвідомлення краси людського тіла» [4, 140]. Заради такої місії героїня відмовляється від розкішних контрактів та вигідних пропозицій. Вона відверто позиціонує власну афектацію, емоційну лабільність, теургічність:«Світе всеблагий! Бездумно і люто // На скалках життя відтанцюю себе» [4, 140].

Отже, у п'єсі Л.Чупіс«Танці гончарного кола» маємо унікальну ситуацію проявлення літературного і театрального мистецтва через танець як особливий простір розгортання унікального біографічного досвіду, що вигідно вирізняє цей твір з-поміж сучасних йому біографічних п'єс про Айседору Дункан, які беруть за основу або відому колізію кохання протагоністки (акцент на парі Дункан-Єсенін), або очевидну складність чи трагічність етапів її життя. Відтак декларативний інтермедіальний контекст значно підсилює естетичний ефект драматургічного твору, ускладнює його образність та концептосферу, створює нові зони творчої свободи драматурга у жанровому полі, обмеженому часом, простором та багатовіковою родо-видовою нормативністю.

Література

1. Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс. *Чупіс Л. Танці гончарного кола*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. С. 176–228.
2. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство, 2004. 704 с.
3. Паві П. Словник театру: Пер. з фр. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
4. Чупіс Л. Танці гончарного кола: П'єси. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. 230 с.

Борисенко К.Г.,
кандидат філологічних наук,
Міжнародний науково-технічний університет
імені академіка Юрія Бугая

МУЗИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКИХ БОГОСЛОВСЬКО-ПОЛЕМІЧНИХ ТРАКТАТАХ XVII–XVIII СТОЛІТЬ, СПРЯМОВАНИХ ПРОТИ РОСІЙСЬКИХ СТАРОВІРІВ

Розглядати українську полемічну літературу та російську старообрядницьку прозу варто не лише з огляду на суто літературні явища, зокрема розвиток поезії, а й брати значно ширший мистецький контекст. Зокрема, враховуючи зміни, які відбулися в царині музичного та образотворчого мистецтва (найперше йдеться про партесний спів та іконопис). Саме крізь призму аналізу комплексу мистецьких явищ ми можемо відстежити не лише розвиток церковної культури, а й поступове виокремлення світської складової (жанр епіграми в поезії, інструментальна музика, театр, парсуни).

Відстеживши занепад знаменного співу та постання партесного, можна чітко сконстатувати, наскільки ближчою до західної мистецької парадигми була українська культура.

Прикметно, що поштовхом до розвитку нової мистецької складової української церковної служби стає православно-католицька полеміка, адже партесний спів фактично постає у період «конкуренції» з органною музикою.

Відтак на українських теренах під упливом західного обряду змінювалися певні обрядові практики, тож монодійний знаменний розспів поступався партесному багатоголоссю, яке наслідувало поліфонічність органної музики. Як зазначає В. Гавриленко: «Утвердження партесного співу активно підтримувалося українським духовенством. Адже потужна хорова музика у православному соборі повинна була створити гідну конкуренцію величному інструментальному оформленню богослужінь католицької церкви… Партесний концерт, який створювався на релігійні тексти, об’єднував одночасне звучання від 8 до 36 голосів і був побудований за принципом концертування, тобто окремі хорові групи вступали почергово чи діалогічно, ніби змагаючись між собою. Ефектність впливу такого співу на слухача забезпечувалася через використання різноманітної фактури, збагачення музичної тканини елементами імітаційної поліфонії та чіткою гармонічною вертикаллю» [1].

Перегодом із заходу прийде театральне дійство, що постане, маючи за взір єзуїтську драму (тут можемо провести певні паралелі).

Музика так само, як і літературна мова, починає вбирати народні елементи (кант, бурлескна поезія, прислів’я та сатирично-поетичні вкраплення в богословсько-полемічні трактати).

Партесний спів передбачав обізнаність із нотною грамотою, а це, як і все, що передбачало нове (шкільне)знання, викликало спротив старообрядців.

Отже, полеміка межі XVI–XVII ст., в якій українська православна церква мусила обороняти свої позиції, була явищем,яке сприяло в Україні розвитку православної церковної культури, а не її консервації. Як відомо, середньовічна свідомість зорієнтована в минуле, традиція стає провідною, а щось нове категорично заперечується. Барокове мистецтво відкриває перспективу: воно не заперечує традицій минулого, а розвиває їх, ніби ведучи реципієнта за собою. Це можна простежити на рівні граматики, звідки зникають застарілі форми минулого часу, чи на рвініцерковного співу, який відтепер не просто допомагає засвоїти (закріпити) певні релігійні постулати, а й починає творити музичний образ. Натомість старообрядці ще перебувають у середньовічній парадигмі, орієнтуючись на минуле, та заперечують усе нове.

Правлячи про середньовічну музичну традицію, зокрема знаменний розспів, варто вказати на її близькість до народно-поетичної, – адже, не маючи чіткої нотної фіксації, вона вирізнялася великою варіативністю, фактично стававши частиною народної культури. Вочевидь тому заперечення старообрядцями нової манери виконання мало підтримку російського населення. Відтак партесний спів мав пройти низку випробувань, адже твори, які писалися «на сьогодні», так само швидко застарівали. Отже, він перебував у процесі вироблення універсальних норм. Як зазначає Н. Герасимова-Персидська: «Розспів спрямований на тривання в часі (подібно до усного побутування музично-поетичного мистецтва). Партесний твір відпочатково скороминущий, ніби «одноразовий»… Принагідно вкажемо на парадоксальність письмової творчості: створюючи передумови для «увіковічнення» творів у запису, воно саме функціонування у виконавстві може звести до мінімуму (або навіть обійтися без нього), тоді як усна творчість – не фіксована, не вловима – спираючись на колективну пам’ять і стійку традицію, здатна зберігатися протягом століть у живому інтонуванні» [2, 48].

Як бачимо, середньовічна людина спрямована в минуле, тому рішуче заперечує все нове. Тож маємо ще одне підтвердження того, що російські старовіри є носіями середньовічного менталітету.

Звертаючись до історії старообрядництва, завважмо, щойдеться про конфлікт, у підложжі якого плекання російською владою та церквою міфу про чистоту та унікальність. При цьому інші православні народи мислилися «зіпсутими» іновірцями: греки – мусульманами, українці й білоруси – католиками тощо. Відтак будь-які оновлення, що приходили ззовні, сприймались як ворожі, ба навіть як диявольські. Звідси й цілковите несприйняття суто мистецьких явищ (партесний спів, новий іконопис), поприте, що вони вже були засвоєні й «оправославнені» в

українсько-білоруській традиції. Російській культурі залишилося засвоїти їх уже в готовому, викристалізованому вигляді, як певну істину. Власне на це покладалися російські монархи ще від часів Олексія Михайловича, запрошуючи до Москви українських ієрархів. Проте такі культурні інновації зустріли рішучий опір російського населення. Самоідентифікація на російських теренах відбувається доволі гостро, місцеві жителі боронять свою традицію, яка асоціюється зі старовиною. Прикметно, що для українських авторів так само увиразнюється ця проблема: на межі XVI–XVII ст. вони активно протиставляють свої звичаї полякам, а в полеміці зі старовірами наголошують на національних традиціях, які є відмінними від московських. Однак варто вказати й на те, що, на відміну від попередньої епохи, таке усвідомлення не є самоціллю. До того ж, в умовах формування імперії саме київські інтелектуалісти наголошують на спільному хрещенні від Володимира та православній ідентичності.

Ув основі партесного співу – віршовий принцип, в основі знаменного – прозовий. Тож за барокової доби київські автори приносять в російську культуру й вірші, й партесний спів, а бароко вивільняє не лише мову, про що йшлося раніше, а й мистецтво загалом.

Л. Сазонова вказувала на взаємодію поезії й музики в російській культурі ранньомодерної доби [3, 333]. Загалом в українській культурі барокова поезія, іконопис та музика чи ненайяскравіше утілюють відхід від середньовічного ідеалу, що зумовлювалося впливом західної ренесансної культури. Натомість тогочасна культура російська, яка не зазнала безпосереднього впливу Відродження, була позбавлена активних контактів із заходом, ба більше: кожен вияв європейської культури мислився як загроза православ'ю.

Отже, друга половина XVII століття дуже виразно демонструє різноплановість української і російської культур. Водночас варто наголосити й на тому, що Росія, бажаючи стати потужним гравцем на європейській арені, потребувала (це добре усвідомлювалося в найосвіченіших колах) засвоєння й західних культурних норм, які мали осучаснити її, дати новий поштовх до розвитку, а водночас не втратити й рис самобутності, знов-таки, найперше під ту пору асоційованої з православ'ям. Саме цю місію було покладено на інтелектуалів «київської школи», які мусили «осучаснити» російську церковну службу.

Література

1. Гавриленко В. «Сіде Адам прямо Рая»: особливості музичного відображення релігійної складової барокового світогляду. URL.: ttps://www.academia.edu/39719377

2. Герасимова-Персидская Н. *Русская музыка XVII века – встреча двух эпох*. Москва *:* Музыка*,* 1994. 126 *с.*

3. Сазонова Л. Литературная культура России. Раннее Новое время. Москва: Языки славянских культур, 2006. 896 с.

Василенко Г.В.,
кандидат філологічних наук,
національний університет
«Запорізька політехніка»

МУЗИЧНА ОБРАЗНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ В АНГЛОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Музика і поезія є спорідненими через звукову образність. Їх єднають ритми, настрої, мелодика, а також емоційне наповнення, ліричне переживання, особливе естетичне враження на людину. Вони часто виступають у парі, коли ліричні твори стають текстами пісень, або коли читання віршів виконується під музичний супровід. Наприклад, читання віршів сучасних українських поетів Юрія Іздрика та Сергія Жадана з музичним супроводом має великий успіх серед їхніх шанувальників.

Музичні ритми пронизують наше щоденне життя, зворушують, створюють настрій, передають душевний стан, заспокоюють під час відпочинку, виступають фоном для роботи. Світ музики багатий і безмежний, а його мелодії і образи часто закарбовуються в пам’яті, викликаючи певне коло асоціацій. Тож недивно, що музична образність прямо й асоціативно проявляються у світі ліричної поезії. Наведемо далі зразки зіставного лінгвостилістичного аналізу, що ілюструють вживання музичної образності в українській ліриці та особливості її відтворення в англомовному перекладі.

Однією з визначальних рис поетичної манери Ліни Костенко є художнє застосування лексики, асоціативно пов’язаної з музикою, мелодією. Метаморфоз дня і ночі її лірична героїня сприймає як творчий процес природи, з якою вона органічно пов’язана: *Відкриваю світанок* ***скрипичним ключем.*** *// Чорна ніч інкрустована ніжністю. // Горизонт піднімає багряним плечем // день – // як* ***нотну сторінку*** *вічності* [2, 8]. – *I open the dawn with* ***a squeaking key.*** *// The blank night encrusted with tenderness. // With a crimson shoulder the horizon lifts // the day – // like* ***a musical note page*** *of eternity* [5, 375]. У вічному колі перетворень змінний світ природи подібний до душевних станів ліричної героїні: *Любов неповторна – //* ***моя валторна****. // Шляхи прощальні – //* ***перша скрипка*** *печалі* [2, 8]. – *Inimitable love // is my* ***French horn****. // Parting paths – //* ***the first violin*** *of sadness* [5, 375]. Наведені приклади, де музичні образи вжито в ролі порівнянь, відтворено денотативно-образним калькуванням, що властиве для необуквалістичного методу перекладу М. Найдана.

Вважається, що поезія – це автономний процес, в якому неодмінно є емоційний конфлікт поета з оточуючим світом, та поживна речовина, що потрібна для кристалізації особливого «пійманого» звуку. Стимулом для створення поетичного тексту є передсущий звук, свого роду конденсат

емоції-думки, що вловило надчутливе серце автора. За трактуванням К.Г. Юнга, «прадавнє переживання» є безсловесним і не має якогось образу, оскільки є візією в «темному дзеркалі». Це просто наймогутніше передчуття, що хоче стати Словом [3, 101].

Яскравим тому підтвердженням є вірш Івана Драча «Слово» [1, 39]. Зіставимо оригінал вірша з перекладом П. Немсера і М. Редмана ‘The Word’ [4, 22], щоб виявити лінгвостилістичні засоби вираження емоційного конфлікту в вихідному тексті (ВТ) та їх відображення в тексті перекладу (ПТ). Процес народження поетичного слова порівнюється з музикою. Домінанту твору складає метафора, мікрообрази музичних інструментів і слова «оживлені» уподібненням і персоніфікацією, що виражає високий ступінь ліричного переживання: *Віолончель погасла. І відразу // Вмер контрабас – хапливо, нашвидку. // А скрипка п’є гарячий грім екстазу, // Грозу екстазу, білу, аж гірку* [1, 39]. – *The cello gutters out. The contrabass, // hastening to die, collapses. // And the violin drinks hot thunder, // a white-eyed thunderstorm* [4, 22]**.**

При відтворенні мікрообразів першої строфи збережено їхню послідовність і основну художню властивість – бути уподібненими до живих істот. Збережено також перенесення, що передає посилення емотивної експресії саме в цій частині твору. Мікрообрази відтворено частковим калькуванням, що виявилося в збереженні їхніх основних функцій в канві художнього твору і змінах художніх деталей. Якщо в ВТ віолончель гасне, то в ПТ вона спливає, висихає. При відтворенні мікрообразу контрабасу пара стилістичних синонімів образу дії ВТ *хапливо, нашвидку* виражені однослівним еквівалентом *hastening* у ПТ, натомість його функція вмирання посилена додатковим компонентом *collapses*.

Головний персонаж у сюжетній лінії твору, скрипка, в перекладі втрачає емотивну одиницю *екстазу*, що має значення поетичного натхнення і сильного захоплення. Художня деталь, у якій творчий процес прирівнюється до грози і виражається у ВТ епітетом із інвертованими означеннями натхнення, кольору і смаку, відтворена в ПТ епітетом прямої форми, де складне означення не тільки передає колір грози, а ще й наділяє її рисами живої істоти, що виглядає доволі ефектно і не суперечить контексту цілого твору.

У перекладі другої строфи спостерігаємо імплікацію компонентів змісту (лексичного повтору, епітетів) і, відповідно, компресію тексту, від чого емоція виражається спокійніше, стриманіше. Емоційно забарвлене звертання ліричного героя *Талане мій* виражено в ПТ синонімічною формою *Let imagination* з нижчим рівнем емотивності, оскільки втратою присвійного займенника стирається ліризм і задушевний настрій. Мікрообраз увиразнено в ПТ дієприкметниковим зворотом і взятим із контексту *slung* (підвішений): *Талане мій, на дикому смичкові // По*

струнах полохливих прослизни // У лоно скрипки, де брунькує слово, // Де зріє слово в муках тишини [1, 39]. – *Let imagination, slung on a wild bow, // sweep the strings // into the violin's womb, // where the word buds, ripens* [4, 22].

У перекладі третьої строфи ВТ застосовано імплікацію компонентів змісту. Мікрообраз скрипки відтворено перифразуванням з конкретизацією змісту. Заміна емоційного слова *шок* на *silence* при відтворенні мікрообразу оркестру зменшує емоційно-оцінну властивість макрообразу, оскільки ця частина твору є його кульмінацією. У ПТ не відтворено експресивне дієслово *пройме* та складне означення *морозно-чорний*, однак сему холоду в ПТ відведено дієслову *freezes*.

При відтворенні мікрообразу слова вжито імплікацію художньої деталі *самоціллю* та заміну епітета *оркестрових пелюшок* семантично близьким і функціонально й естетично рівноцінним еквівалентом *cradle of sound* (засіб модуляції від частини до цілого), що сприяє вишуканості образу в перекладі: *Вагітна скрипка стане породіллю, // Оркестр пройме морозно-чорний шок, // Як нехрещене слово самоціллю // Повстане з оркестрових пелюшок* [1, 39]. – *The violin is a woman giving birth. // The orchestra freezes into silence // when the unbaptized word // rises from its cradle of sound* [4, 22]**.** У цілому, наведений вище зразок аналізу першотвору і перекладу є ілюстрацією того, що насичена і різнобарвна емоційність української лірики була б надмірною і неприродною за умови її повного відтворення мовою, якій властива імпліцитність. Цей приклад ілюструє наявність емотивної еквівалентності образу на рівні культури за умови часткової еквівалентності на рівні тексту.

Отже, музична образність є притаманною українській поезії і виконує художню, текстотвірну та прагматичну функції. Музичні мікрообрази в контексті окремого твору є важливими художніми компонентами у складі макрообразу і відтворюються в перекладі переважно засобами калькування, перифразування і стилістичної аналогії.

Література

1. Драч І.Ф. Сонце і слово: Поезії. Київ, 1978. 367 с.
2. Костенко Ліна. Вибране. Київ, 1989. 558 с.
3. Юнг К.Г. Психологія та поезія. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996. С. 71–82.
4. Drach Ivan. Orchard Lamps. Toronto, 1989. 71 p.
5. Shifting Borders. East European Poetries of the Eighties: [compiled and edited by Walter Cummins / Ukraine, compiled by Larissa M.L.Z. Onyshkevych]. London and Toronto, 1993. P. 363–400.

Васильєва О.Є.
докторантка
Університет імені Яна Длугоша
(Ченстохова, Польща)

ЕВОЛЮЦІЯ МУЗИЧНОСТІ У ДРАМІ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СУЧАСНОСТІ

Твори словесного та драматичного мистецтва не лише є інтертекстуальними та містять цитати з інших літературних текстів – вони ще й інтермедіальні, тобто складаються із «цитат», запозичених із текстів іншого виду, створених мовами інших видів мистецтва. Сучасна драматургія є високо інтермедіальною, і на неї сильно впливає музичне мистецтво. Музичність виконує текстові та жанроутворюючі функції в сучасній драматургії. Елементи музичності драматичного тексту відіграють велику виразну роль у постановках.

Різноманітні прояви музичності мають яскраве національне забарвлення, пов'язане із загальною культурною та музичною традицією конкретних національних варіантів. Вивчення музичності драми видається важливим, оскільки сучасна драма і театр вступили в еру постдраматичного театру (концепція постдраматичного театру як місця зустрічі різних мистецтв Г.-Т. Лемана). Винятково важливе місце в ньому відводиться музичному мистецтву.

Розуміння сучасності визначається розумінням історії на траєкторії попереднього розвитку. Відповідно до цього принципу, щоб мати змогу дослідити сучасні музичні явища в драмі, доцільним буде звернення до історії проявів музичності у драматургії. Нами здійснено спробу простежити історію присутності музичних тем у європейському театрі та драмі з давніх часів та дослідити еволюцію музичності драми.

Зародки театрального мистецтва існували в первісному суспільстві, до появи перших цивілізацій. Історичні передумови формування театральної дії з’являються ще в первісний період. Як правило, ці обряди супроводжувалися танцями, співом, грою на старовинних музичних інструментах – ранніми елементами музичності. Первісний ритуальний театр має відображення в більш сучасному театрі – до прикладу, діяч польської та світової театральної культури Єжи Гротовський у своїх експериментах слідував традиціям примітивного ритуального мистецтва крізь спів, танці, ритм, структуровані елементи руху, фізичні дії, старовинні тексти та їх мотиви.

За часів античності театри поставали зі своїми традиціями, новаторськими ідеями, прийомами для сцени. Драма поступово розвивалася із культових пісень та прославлянь Діоніса. «Мистецтво муз» (mousikē technē) було представлене у всіх його формах у грецькій драмі: класичні трагедії, сатиричні п’єси та комедії ґрунтувалися на поєднанні розмовних, декламаційних та співаних частин, що чергувалися

драматургічно значущим чином. Латинські версії грецького театру з музикою були доповнені римським варіантом пантоміми як драматичного сольного танцю з хором та оркестром. Художні ідеї античного театру з його нерозривним синтезом поезії та музики назавжди залишилися в пам'яті поколінь і послужили основою для подальшого розвитку перформативного мистецтва.

Музика відіграла значну роль у постановках середньовічної драми, забезпечуючи музичний супровід світських розваг. Міські карнавальні заходи мали театральний характер. Свої історії вони запозичали з життя, а виразні засоби – з фольклору. Саме так відбувалося відродження театрального мистецтва, яке після смерті античного світу зазнавало переслідувань з боку церкви. Міський карнавал став місцем виступів гістріонів – професійних артистів, яких у Франції називали жонглерами, в Англії - менестрелями, у Німеччині – шпільманами, у Росії – скоморохами. У їхніх виступах було чимало музичних елементів. Усі вони співали, танцювали, грали на музичних інструментах, ходили по канату, виконували магічні трюки.

Іншим видом театрального мистецтва раннього Середньовіччя була церковна драма, джерелом якої постала театральна меса, читання епізодів Святого Письма за особами. Драматизація слів Євангелія вимагала мелодійних розширень, доповнень, співаних повторів тощо. Можна сказати, що таким чином відбувалася все більш зростаюча тропізація григоріанської основи. Театр Середньовіччя із притаманною йому значущістю музичних елементів вплинув на сучасну драматургію. Сучасний театр іноді використовує релігійну мову, символи та пози. Літургія на сцені сьогодні може функціонувати як явище, котре Еміль Дюркгейм називає культом: створення простору, де усі присутні пов'язані між собою як колективний суб'єкт, відкритий для спілкування із сакральним [1].

У Єлизаветинський період пристрасть до театру підсилилася завдяки широкому використанню музичного супроводу. Театр ставав все більш популярним, коли до нього додалося ще більше музичності – на сцені грали на органі, лютнях, альтах та сопілках протягом години до і під час вистави. Розташування музикантів на сцені було вкрай важливим, оскільки могло певним чином впливати на звучання. Музичні ефекти створювали атмосферу для вистави. Важливість музики для єлизаветинців знайшла своє відображення у п'єсах Вільяма Шекспіра, який робить більше п'ятиста музичних посилань у своїх драматичних творах та віршах. Цікавими видаються їх рефлексії у сучасному театрі – наприклад, постановка Роберта Вілсона «Сонети Шекспіра», створена як жанрово-різнорідна суміш середньовічного німецького мінезанґу, класичної, естрадної та кабаре-рок-адаптації та драматизації поезій Шекспіра, які відпочатку не були призначені для театру.

Хоча музика була частиною драматичних перформацій з давніх часів, сучасний західний музичний театр походив з кількох ліній, які розвивалися протягом кількох віків до XVIII століття, коли баладна опера та пантоміма з'явилися в Англії та її колоніях як найпопулярніші форми музичної розваги. «Опера Жебраків» Джона Гея та жанр комічної опери в цілому мали значний вплив на формування німецького зингшпілю, а також породили багато імітацій, таких як сатирична п'єса Бертольта Брехта «Тригрошова опера», включаючи також і сучасні постановки.

Театр в епоху романтизму звертається до особливих національних рис, які пронизують фольклорні наративи, поезію та музику. Ми можемо чітко простежити сприйняття цієї традиції використання фольклорних музичних принципів у сучасній драматургії, а особливо в українському театрально-культурному просторі.

Злам XIX-XX ознаменував зміни у драмі, театрі, та на філософсько-естетичних теренах. Слідом за Ніцше багато європейських митців розгортали тему театрального синтезу, поєднання музики та пластично-просторового мистецтва. При всій декларованій еквівалентності мистецтв, що беруть участь у колективній роботі, музика містила всі ознаки візуальних образів, втілених у пластиці, живописі, архітектурі та світлі. В цілому можна констатувати, що визнання музики як фундаментального принципу в театральній виставі є загальною рисою естетичних систем цього періоду. Тому, напевно, об'єднуючими рисами естетики авторів цього часу є заперечення ідеї механічного поєднання мистецтв та сприйняття античного театру як прикладу музично-театрального синтезу. Сучасна драма також містить деякі елементи цих естетичних принципів.

Музичний сегмент драматичного цілого мав принципове значення для становлення національного українського театру на зламі століть. І народні пісні, природно включені до сюжету драматичної дії, і музика, спеціально написана для індивідуальних постановок професійними композиторами та аматорами, складають дуже об'ємний пласт української культури. Панування музики в українському театрі періоду становлення та професіоналізації можна пояснити необхідністю збереження історичної пам'яті, утвердження національної ідентичності, а також звернення до архетипових народних обрядових дій, які за своєю суттю були синтетичними та музично-театральними. Втілювалося це завдяки синтетичним особливостям театральних труп та музично-драматичному характеру репертуару. Цікавим є звернення сучасних драматургів до часів формування професійного українського музичного театру – так, О. Миколайчук-Низовець у своїй п'єсі «Троянда біла, троянда червона…» на різних рівнях розглядає тему становлення Театру корифеїв.

Музичний театр побудований на естетичній основі, суміжній поглядам минулого століття. За останні десятиліття сформувалося нове покоління глядачів, виховане під впливом комп'ютерного мислення та

відеокультури, художній смак якого більше не задовольняє картина, навіть яскрава, і яке на додаток до музичного виконання хоче дії, що цілковито втілюється у мюзиклі. Мюзикл створює суміш музично-сценічного мистецтва, поєднує різні жанри та засоби вираження естрадної та народної музики, хореографії, драми та опери. Фокус нашого дослідження спрямований на музичність драматичних вистав, але важливо простежити і цю тему, оскільки вона дозволяє побачити ширшу картину та спостерігати тенденції еволюції музичності у сучасній драматургії.

Література

1. Дюркгейм Е. Элементарные формы религиозной жизни. Москва: "Элементарные формы", 2018. 808 с.
2. Історія українського театру. У 3 томах / НАН України, ІМФЕ ім.М.Т. Рильського; редкол.: Г.А. Скрипник (голова) та ін. Київ, 2017. Т. 1: Від витоків до XX століття / Редкол. тому: І. Юдкін (відп. ред.). 2017. 676 с.
3. Balcerzan E.W stronę genologii multimedialnej, [w:] Genologia dzisiaj, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2000. S. 86–101.

Васильєва О.С.,
аспірантка кафедри романської філології та перекладу,
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

«ТЕМА КОХАННЯ У П'ЄСІ ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА «ГОТЕЛЬ ДВОХ СВІТІВ»

Тема почуттів є вічною в мистецтві, музиці, літературі. У всі епохи і часи даному почуттю присвячували безліч різних творчих робіт, які стали неповторними шедеврами. Дана тема залишається дуже насущною і в наші дні. Особливо актуальна в літературних творах – тема кохання. Адже кохання – це саме чисте і чудове почуття, яке оспівувалося літераторами ще з найдавніших часів.

Лірична сторона творів – це перше що привертає увагу більшості читачів, адже саме тема кохання окрилює, надихає і викликає ряд емоцій, які іноді бувають досить суперечливими. Увесь спектр цих душевних переживань захотів пробудити у своїх читачів відомий французький письменник нашої сучасності Ерік-Емманюель Шмітт, який прославився у всьому світі своїми філософськими прозовими та драматичними творами, наскрізною темою яких є любов.

Одним з яскравих прикладів таких творів є п'єса «Готель двох світів». Жюльєн Порталь (головна дійова особа п'єси) після автомобільної аварії потрапляє в загадковий готель. Там він зустрічає раніше незнайомих людей, розмірковує про життя і смерть, і – вчиться любити.

Трагедія Жюльєна полягає в тому, що у своєму земному житті він з дитинства мав усі матеріальні насолоди, міг дозволити собі мати вільні стосунки з будь-якими жінками через досить привабливу зовнішність та вміння привернути до себе увагу, мав роботу у досить відомому виданні, але при цьому життя для нього нічого не вартувало, адже в ньому не було справжніх щирих друзів, люблячої родини та і сам він не був у змозі поділитись з кимось теплими, щирими почуттями. У його житті не було справжньої любові, точніше, він зовсім не вмів її помічати і цінувати. У земному житті головний герой у своїй душевній самотності приглушує відсутність душевного тепла алкоголем і через це потрапляє в досить серйозну аварію.

Буття його висить на волосинці, лікарі роблять все можливе, аби врятувати чоловіка, а він (чи його душа) тим часом, потрапляє до таємничого готелю, де повинен чекати на вердикт – життя або смерть. У цьому готелі є інші гості, які так само очікують на рішення, щодо їхньої долі. Всі дійові особи мають різний характер і уособлюють різні моделі поведінки і відношення до самого життя.

Вирішальною дійовою особою для Жюльєна постає дівчина Лаура, яка опиняється уже не вперше у готелі. Вона не визначає його долю, бо у творі залишається невирішеним питання, хто саме виносить вердикт (Бог?), але її жага і любов до життя, її оптимізм і віра закохують у себе чоловіка. У готелі, де всі люди рівні між собою (і президент, і маг, і покоївка) і де немає місця матеріальним спокусам, які заважають у житті земному, Жюльєн нарешті звертає увагу на інші аспекти людського буття, більш глибокі та філософські, бо закохується у душу дівчини. Відкриття любові накладає нові духовні скріпи – відкриває йому страх за іншого, розуміння, що є цінності більш значні, ніж навіть життя. Але Шмітт свідомо залишає фінал відкритим: завдяки жертві, яку зробив один з постояльців готелю в ім'я любові і життя іншої людини, Лора вирушає на землю, але читачу залишається лише здогадуватися, в якому напрямку поїде ліфт, в який увійшов Жюльєн ...

Отже, життя у творі «Готель двох світів» представлено автором, як очікування рішення, як «проміжна станція», на якій легко заблукати між добром і злом, втратити ціннісні орієнтири, але виявляється, що повна самореалізація людини, розкриття всіх її талантів і можливостей, втілення мрії і набуття моральної опори мислимо, для Шмітта, тільки в ситуації, пов'язаної з любов'ю. Людина, яка наповнює своє серце коханням, може розкрити весь потенціал, даний їй Богом, а та, що від любові відмовляється - приречена на втрату всього самого важливого і дорогого, втрату сенсу життя.

Верескун О.А.,
викладач вищої категорії, викладач-методист,
Маріупольський електромеханічний фаховий коледж

МІЖМИСТЕЦЬКА ІНТЕГРАЦІЯ У ВИКЛАДАННІ ШКІЛЬНОГО КУРСУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Стрімкий розвиток технологій, у тому числі й освітніх**,** стимулює творче вчительство до пошуків нових форм і методів викладання, які відповідали б вимогам часу, підтримували зацікавленість учнів і студентів до вивчення літератури й допомагали формувати активного українського читача.

За останнє десятиліття програми й підручники з української літератури змінилися кардинально, нарешті соціологічний аналіз, який довгий час панував як провідний тип аналізу літературного твору, поступається своїм місцем культурологічному, літературознавчому, естетичному. Відповідно, у викладача з'являється набагато більше можливостей зробити сприйняття літературного твору багатовимірним за рахунок міжмистецької інтеграції під час вивчення творчості письменника. Тим більше, що програмові твори дають безліч таких можливостей.

Звернімося до вивчення в 10 класі теми "Творчість Ольги Кобилянської". Неможливо уявити знайомство з двома програмовими творами – "Impormtu phantasie" та "Valse mélancolique" – без занурення в музику.

Доцільно розпочати розгляд новели "Impormtu phantasie" зі з'ясування жанрових особливостей. Термін "експромт" потребує особливої уваги, бо саме ним визначається вільна структура твору, відсутність класичних композиційних елементів. Це той стрижень, який об'єднує літературну й музичну складову цього твору. Далі пропонуємо виконати кілька творчих завдань. Наприклад, такі:

- порівняйте композицію новели й однойменного ноктюрну Фредеріка Шопена;
- проілюструйте основні епізоди новели музичними фрагментами, обґрунтуйте свій вибір;
- створіть свій літературний експромт, навіяний музикою Ф.Шопена;
- напишіть фанфік (власний варіант закінчення) до новели.

Зважаючи на той факт, що для значної частини авдиторії знайомство з класичною музикою, зокрема Ф. Шопена, відбувається вперше, цікавими для педагога в подальшій роботі зі студентами є й інші загальноповедінкові чинники: спостереження за сприйняттям класичного музичного твору, емоційна реакція, прийняття-неприйняття літературного та музикального матеріалу.

Під час вивчення новели "Valse mélancolique" також звертаємося до творчості Фредеріка Шопена і пропонуємо студентам знайти той твір,

який, на їхню думку, могла б виконувати Софія, бо в новелі немає точного зазначення, що саме вона грала. Оскільки твору з назвою «Меланхолійний вальс» у доробку композитора немає, як правило, розгортається дискусія, чому саме цей твір міг би звучати в новелі.

Цікаво також спробувати уявити, що саме малює Ганна. У першому розділі новели ми дізнаємося, що вона працює над копією картини італійського художника А. да Корреджо "Віроломна". С.І. Нісевич висуває оригінальну версію. Вона вважає, що вибір письменницею саме цього полотна не є випадковим. В епоху Високого Відродження, представником якого є художник, відбувся стрімкий процес індивідуалізації, виокремлення людини із загальної маси. Саме в цей час з'являється тип жінки "virago", яка живе для науки й мистецтва [2, 89]. "Утім назва полотна відсилає нас до біблійної історії про Йосипа і Пентефрієву жінку Потіфару, яка, не зумівши спокусити Йосипа, зводить на нього наклеп, буцімто він хотів її збезчестити. Звідси й фразеологізм "Пентефрієва жінка", переносне значення якого "віроломна, мстива і розпусна жінка"… Отож картина "Віроломна" А. да Корреджо створює відповідні асоціації, стаючи засобом характеротворення малярки Ганни", бо вона "була глибоко індивідуалізованим новітнім типом жінки, для якої не існувало нічого, крім мистецтва, її віроломність полягала в небажанні жити згідно з біблійною мораллю». Ганна «розглядала мистецтво як невід'ємну часточку власної сутності" [2, 90].

Екранізації уже давно стали допоміжним чинником у вивченні літературних творів, засобом візуалізації прочитаного. Твір, що існує на межі двох мистецтв, завжди дає привід для дискусії та дослідження, яке можна провести разом зі студентами. Але зараз у програмі 11 класу є два твори, цікаві тим, що привідкривають завісу над творчою лабораторією митця, дають можливість спостерігати процес створення кінофільму від зародження задуму до втілення. Це "Майстер корабля" Ю. Яновського та "Зачарована Десна" О. Довженка. Той факт, що митці взаємодіяли в житті, були добре знайомі й разом працювали на Одеській кінофабриці – Голлівуді на березі Чорного моря – лише підігріває й роздмухує інтерес до пошукових завдань. Наприклад, таких:

- з'ясуйте, кого зі своїх сучасників Ю. Яновський зашифрував під іменами То-Ма-Кі, Сев, Професор, Редактор, Богдан, Директор, Тайах;
- порівняйте реальні й художні біографії цих героїв;
- створіть часо-просторову модель подій у романі;
- вирахуйте, в якому році То-Ма-Кі пише свої спогади; чи вдалося Ю. Яновському передбачити якісь події зі свого життя та життя О. Довженка?
- які можливості дає авторові форма "спогаду про майбутнє"?

Такі пошукові завдання можуть бути лише частиною глибокого системного аналізу твору, але вони створюють ситуацію неформального,

невимушеного спілкування, що, власне, і є одним з провідних завдань шкільного курсу літератури.

Кіноповість О. Довженка “Зачарована Десна” – це унікальний твір у творчому доробку письменника й кіномитця. За багато років накопичилося чимало методичних зауваг щодо вивчення цього твору. Найважливіше, починаючи розгляд кіноповісті, уникнути одновимірності трактувань і спрощення сприйняття. Радянське літературознавство зосереджувало увагу на “важкій долі трудівників” та “красі рідної природи”, потім акцент почали робити на дитячих спогадах Сашка й кумедних талантах його родичів. Хоча для уважного читача “Зачарована Десна” – це, перш за все, сповідь митця про щасливі й трагічні моменти, про озаріння і втрати. Це оголена душа художника, який прощається зі світом і більше не має потреби на порозі вічності, яку вже відчуває, робити себе кращим в очах сучасників і нащадків, виправдовуватися й прогинатися перед «начальниками». А ще це розповідь про те, звідки беруться митці. Кіноповість – “найлітературніший” з усіх творів Олександра Довженка, та якщо придивитися уважніше, в багатьох епізодах побачимо готове кіно, майже покадровий режисерський сценарій. Це й може стати предметом дослідження на занятті. Пропонуємо такі завдання:

- прочитайте епізоди, які ми умовно назвемо “Сон у човні”, “Побоїще на косовиці”, “Зустріч з левом”; доведіть, що вони є певною візуалізацією режисерського бачення автора й фактично готовими сценами майбутнього кінофільму;
- знайдіть у творі епізоди, в яких в одному реченні (“абзаці-кадрі”) збігаються два вияви авторського «Я» – маленького хлопчика, що пізнає світ, і дорослого митця.

Сучасний викладач має широкий арсенал засобів, який допоможе зробити шкільний курс літератури цікавим і корисним, не втрачаючи при цьому виховного й естетичного потенціалу. Міжмистецька інтеграція – один з найцікавіших і найефективніших способів утілити це завдання.

Література

1. Горболіс Л.М. Міжмистецькі контакти українського тексту: монографія. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2021. 312 с.
2. Нісевич С.І. Функціональність образу картини у творах українських та англійських письменників кінця XIX – початку XX століття. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Сер.: Філологія. 2018. №35. Том 1. С. 89–92.
3. Яценко Т.О. Міжмистецька взаємодія у шкільній літературній освіті: практичний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 27. Том 6. С. 169–172.

Вещикова О. С.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медичний університет

НАРАТИВНІ ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ ІНТЕРМЕДІАТЕМ У РОМАНІ Н. ҐЕЙМАНА, Т. ПРАТЧЕТТА «ДОБРІ ПЕРЕДВІСНИКИ»

Стрімкий розвиток досліджень у галузі інтермедіальності, що спостерігається останніми десятиліттями в гуманітаристиці, спричинив появу на межі літературознавства й медіазнавства нових ключових понять і термінів, водночас продемонструвавши певний термінологічний дефіцит. Так, С. Маценка пропонує зараховувати до термінів, які окреслюють окремі аспекти взаємодії літератури з музикою, такі, як *«музика в літературі», «музикалізація літератури», «трансмузичне»*; до відповідної номенклатури – *«контрапункт», «партитура», «поліфонія»* тощо [4, 30–31]. Відсутність більш точних визначень для предметної реалізації взаємодії музики й літератури породжує варіативність: у дослідженнях з цієї тематики можемо спостерігати *екфразис, інтермедіальність, інтертекстема, прецедентний феномен, одиниці-носії інтермедіального зв'язку, музично-літературна інтермедіальність*. Іноді вказується конкретний різновид цитування чужого тексту зі вказівкою на вид мистецтва, напр. *музичні алюзії* [1, 128]. За аналогією до запропонованого К. Сидоренком терміна інтертекстема, вважаємо за доцільне оперувати терміном інтермедіатема, під яким розуміємо конкретну текстову реалізацію інтермедіального коду [2, 282]. Відповідно, музична інтермедіатема – конкретне текстове посилання на музику в межах літературного медіуму, живописна – реалізація зв'язків літератури з мистецтвом живопису, кінематографічна – цитування в художньому тексті кодів, що походять з кіномистецтва, і под.

Музика посідає особливе місце в романі Ніла Ґеймана і Террі Пратчетта «Добрі перевісники: ґрунтовні й вичерпні пророцтва Агнеси Оглашенної, відьми», а отже, інтерпретація цього твору потребує інтермедіального підходу. Більшість музичних інтермедіатем у романі представлена у вигляді паратекстуальних експліцитних згадок, прецедентних імен. Одна з функцій таких цитат у художньому дискурсі фентезі, на думку О. Бойко, це вплинути на всі органи чуття читача [1, 20], попри те, що фізично він сприймає тільки літери на папері. Згадка назви поп-гурту, імені виконавця (Брюс Спрінґстін, Сенді Шоу, Елвіс Преслі, Бінг Кросбі, Марк Болан, Джонні Кеш), композитора (Гендель), рядка з пісні (*«... нам дарує щастя, щастя-щастя-щастя...»* [3, 91], «*Нііїжно мене поооокохай, іїїїї не відпускай*» [3, 172]), назви альбому (Blue Öyster Cult, Мій друзяка Ісус) актуалізує пам'ять читача і викликає низку асоціацій, образів і спогадів залежно від того, чи є він обізнаним із цим шаром музичної культури, а також «*характеризують роман як*

медіум у боротьбі за культурне просування» [4, 48], а «*музика в романі є не лише позалітературними референційними межами тексту, а й головним виконавцем*» [4, 112].

Таким головним виконавцем є музика гурту Queen, що стала своєрідним саундтреком до роману. Пісні Queen – це т. зв. running joke, повторюваний жарт, який стає джерелом багатьох комічних і абсурдних ситуацій. Музика Фредді Мерк'юрі виконує в наративі роману кілька функцій. Перша – це засіб характеристики головного персонажа Кроулі, у якому, за словами розповідача, ніщо не видавало його демонічної натури, крім однієї деталі: у машині він «*слухав збірку найкращих пісень гурту Queen*» [3, 24]. Хоча наратор імпліцитно і натякає, що в музиці групи нібито є щось окультне чи таке, що певним чином характеризує слухача, втім, жартує він, *«залиште будь-яку касету в машині більш ніж на два тижні, і вона сама собою перетвориться на «Найкраще з Queen»»* [3, 24]. Пізніше ще раз наратор говорить про це, вводячи інтермедіатему «Queen» в опозицію «демонічне-божественне»: *«з програвача лунала божественна мелодія Меси сі мінор Баха (з вокалом Фредді Мерк'юрі)»* [3, 130].

Наратор кілька разів згадує музичну інтермедіатему Queen, тим самим забезпечуючи цілісність твору. У наступному епізоді добре відома практично кожному читачеві 1990-х років пісня звучить замість «Чотирьох пір року» Вівальді, яку Кроулі обрав, щоб заспокоїтися. Зруйнований горизонт читацьких сподівань знову створює комічний ефект. Крім того, цей саундтрек посилює акустичність і ритмізацію тексту, створює особливий темпоритм, і підготовлений читач (достатньо обізнаний з творчістю Queen) може зрозуміти, що сцена розмови демона з повелителем Підземного Світу через посередника – голос Фредді Мерк'юрі з програвача – тривала не більше 6 хвилин, як «Богемська рапсодія», цитату з якої навів наратор. Наступна цитата з пісні, що звучить в машині демона (а разом і в голові у реципієнта) прекрасно ілюструє роздуми Кроулі про те, що не можна водночас бути демоном і мати свободу волі: *«... І я не відпущу (відпусти)...»* [3, 32].

Цитата з тієї ж «Богемської рапсодії» Queen супроводжує думки Кроулі, коли він дізнався, що 11 років назад переплутав людське немовля з Антихристом і матиме великі проблеми: *«Демон порився у бардачку, вичепив звідти одну з касет і вставив її у програвач. Трохи музики точно не...*

... Ве-е-ельзевул уже чорта присудив мені, мені...

– Мені... – прошепотів Кроулі» [3, 128]. На цей раз читач уже не здивований, міг очікувати чогось подібного, а аналізована інтермедіатема, крім функції комічного, виконує роль пролепсису до подальших подій.

І демон Кроулі, і янгол Азирафаїл в романі постають як добрі знавці і палкі прихильники музики, тому коли Азирафаїл порпається в бардачку Кроулі і витягає звідти касету з написом Velvet Underground, той одразу застерігає, що йому не сподобається: *«– А... бібоп, певно, грають, –*

зневажливо протягнув янгол» [3, 101]. Так само, оскільки касета лежала в машині кілька тижнів, янголові, на думку демона, не мав сподобатися Чайковський. Адже Кроулі (і читач) уже здогадується, що замість нього звучатиме Queen. Комічний ефект посилюється, коли пісні приписуються класичним композиторам: *«Another One Bites the Dust Чайковського», «We Are the Champions Вільяма Бьорда», «I Want To Break Free Бетховена», «Fat-Bottomed Girls Воана-Вільямса»* [3, 101]. І знову Queen звучить замість Баха або The Traveling Wilburys (англо-американського гурту), ніби знущаючись із демона: *«Все, що треба – це радіо «Ґаґа», проспівав Фредді Мерк'юрі*» [3, 303].

Цікавим видається одне із пророцтв Агнеси Оглашенної, інтермедіальність якого зможе зрозуміти тільки підготовлений читач-інтелектуал: *«Кърoлева не спѣватыме бôльшъ жывосрѣбънихъ пѣсень»* [3, 335] (імпліцитна алюзія: королева – Queen, живе срібло – давня назва ртуті, латиною – mercurius). Пролепсис є реалізованим, адже всі касети згоріли разом із Бентлі демона Кроулі.

Музичні інтермедіатеми (касети, які добирає Кроулі для прослуховування в машині, музика яку слухає Азирафаїл) є імпліцитною деталлю, що характеризують музичні смаки персонажів, дещо романтизують і олюднюють їхні образи, роблять сентиментальними і підкреслюють любов до Землі. Музика є одним із вирішальних факторів, коли Кроулі впливає на рішення янгола і переконує спільно запобігти Армагеддону, змалювавши невтішну перспективу, але і цю, взагалі-то драматичну, сцену наратор подає в комічному дусі: «*– Скільки музикантів у вас там, нагорі? Тобто, справді хороших музикантів. <...> Двоє. Елгар і Ліст. Ось і все. Всі інші – в нас. Бетховен, Брамс, усі Бахи. Моцарт. Усі. А тепер уяви собі вічність з Елгаром. <...> Більше жодних дисків. Жодних Альберт-холів. Жодних концертів. Жодних опер. Лише божественні гармонії з дня у день*» [3, 57] і довічний перегляд «Звуків музики» [3, 69].

Отже, музичні інтермедіатеми в інтерпретованому творі виконують функції саундтреку, посилюють акустичність і ритмізацію тексту, є засобом характеристики і психологізації образів персонажів, створюють ефект комічного, допомагаючи справити на реципієнта особливий художній ефект, налаштувати читача (особливо обізнаного із музичною культурою) на сприйняття, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій.

Література

1. Бойко О. О. Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі. Дис. ... доктора філософії в галузі гуманітарних наук зі спеціальності 035 Філологія. Одеса, 2021. 237 с.
2. Вещикова О. С. Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа». *Наукові*

записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2015. Вип. VI. С. 280–290.
3. Ґейман Н. Пратчетт Террі. Добрі передвісники: ґрунтовні й вичерпні пророцтва Агнеси Оглашенної, відьми. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2018. 472 с.
4. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики / Світлана Маценка. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.

Гажева І.Д.,
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

Л. БЛОК: ПРЕКРАСНАЯ ДАМА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И ИСТОРИК БАЛЕТА

Для мировосприятия русских младосимволистов характерна тенденция к стиранию границ между текстом искусства и текстом жизни – практика так называемого «жизнетворчества». Радикальная символизация как главная черта их эстетики распространялась и на образы персонажей в художественных произведениях, и на образы живых людей из окружения символистов. Наиболее ярко тенденция к восприятию символистами живых людей как символов проявилась в истории Л. Д. Менделеевой-Блок, которую младосимволисты воспринимали как Прекрасную Даму и символ Вечной Женственности. Сама Л. Д. чувствовала неестественность такого отношения к себе и сопротивлялась ему. Это отражено, например, в следующем ее письме к А. Блоку: «…вы смотрите на меня, как на какую-то отвлеченную идею; вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией <…> вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели... Вы, кажется, даже любили – свою фантазию, свой философский идеал, а я все ждала, когда же вы увидите меня, когда поймете, чего мне нужно, чем я готова отвечать вам от всей души. <…> Я живой человек и хочу им быть, хотя бы со всеми недостатками; когда же на меня смотрят как на какую-то отвлеченность, хотя бы и идеальнейшую, мне это невыносимо, оскорбительно, чуждо. Да, я вижу теперь, насколько мы с вами чужды друг другу, вижу, что я вам никогда не прощу то, что вы со мной делали все это время, – ведь вы от жизни тянули меня на какие-то высоты, где мне холодно, страшно и... скучно» [3, 40]. Л. Д. всю жизнь восставала против подобного отношения к себе. У нее был свой творческий дар и она не хотела быть земным воплощением соловьевской идеи Вечной Женственности или просто женой поэта. При жизни А. Блока ей, правда, не удалось реализовать свою творческую индивидуальность: карьера драматической актрисы Басаргиной (сценический псевдоним Л. Д.) не была успешной. И только в 30-е годы, когда уже давно отшумели бури мятежного Серебряного века, она нашла свою тему, свое истинное призвание, которое реализовала с вдохновением, достойным Блока, и научной глубиной, достойной ее

великого отца. Эта тема – история балета. На протяжении буквально пяти лет Л.Д. создает ряд фундаментальных балетоведческих трудов. Это монография «Возникновение и развитие техники классического танца», незаконченная книга о Дидло и ряд статей о современном исследовательнице ленинградском балете, новейших постановках и вагановской школе. При жизни Л. Д. ее работы опубликованы не были, а умерла она в 1939 г., затем публикации помешала война, еще позднее – они были забыты. Когда же они были опубликованы в 1987 г., то книга «Возникновение техники…» была оценена балетоведами как первое научно систематизированное исследование по истории балета, в котором было сделано ряд открытий, предвосхитивших позднейшие изыскания в этой области. Конечно, у Л.Д. были предшественники, в том числе Аким Волынский, представитель первой волны русского символизма, который был не только литературным критиком, но и балетоведом. Более того, А. Волынский был подлинным философом балета. В своей «Книге ликований» [4], вышедшей в свет в 1925 г., он осмысляет балетное искусство как «разоблачение ликов», как выход всего тела человека, всех его «ликов» из затворенности и замкнутости в самом себе [4, 25]. «Разоблачаясь во всех направлениях, тело делается доступным излучениям духа, становясь инструментом огня. Танцуя, оно все время играет своими пламенными языками. … Именно в балете, как ни в каком другом искусстве, нельзя сделать ни одного шага без того, чтобы не привести в движение весь механизм горений и упоений. Но эти горения и упоения не низшего, а высшего порядка, и воспринимать их может только тот, кто сам горит в это время, в тех же параллельных трепетах, выворотно открыв навстречу все двери, все окна, все просветы своей души» [4, 25]. В качестве, основного принципа классического танца А. Волынский философски обосновывает принцип выворотности, благодаря которому жест в танце «выворачивает», открывает свою высшую сущность. Именно этот принцип, согласно исследователю, делает жест в танце подлинно символическим. Таким образом, очевидно, что А. Волынский, рассуждая о балетном искусстве, использует привычный для него метаязык старшего символизма, тем самым привнося в рассуждения известную долю субъективизма. Л. Д. в своей монографии пользуется строго научным идиостилем, лишенным всякого символизма, метафоризма и игры свободных ассоциаций. Если при реконструкции балетных па прошлого А. Волынский использует филологический метод, основанный на этимологическом анализе хореографических терминов, то главный метод Л. Блок – иконографический, основанный на анализе изобразительного материала. К филологическому методу Л.Д. относилась с недоверием, считая его слишком произвольным. Что же касается иконографического метода, то главная заслуга Л.Д. состояла в существенном расширении базы источников. Так, в частности, она

впервые привлекла для исследования гравюры Федора Толстого, бравшего в юности уроки танца у Дидло. Благодаря их анализу Блок удалось сделать театр Дидло хотя бы отчасти зримым. Примечательно, что в энциклопедической статье «Балетоведение» отмечено, что «работы Л. Д. Блок положили начало новой методике исследования классического танца» [1], где под новой методикой следует понимать именно анализ изобразительно запечатленных жестов, поз, линий тела, костюмов.

Кроме недоверия к филологическому методу, у историка балета Л.Д. Блок находим и пренебрежение анализом музыкальной составляющей балетных спектаклей. Это весьма характерно для супруги А. Блока, проповедавшего, как все младосимволисты, культ музыки, призывавшего вслушиваться в музыку революции и в конце концов «оглохшего» от нее. Думается, что в целом недоверие к филологическому и музыковедческому методу симптоматично у Л. Д. именно как свидетельство отказа от своего символистского прошлого – от эпохи Серебряного века с его культом поэзии и музыки и отведенной ей ролью Прекрасной Дамы – ролью недостижимо высокой, но пассивной и изначально заданной.

Однако когда Л. Д. говорит о предметах и личностях, горячо любимых, то ее слог становится более возвышенным, вдохновенным и насыщенным литературными аллюзиями. Пожалуй, в этих случаях Л.Д. могла бы повторить вслед за В. Набоковым: «Я чувствую, что рифмой расцветаю, // я предаюсь незримому крылу…». В частности, это касается главы, посвященной родоначальнице французского романтического балета – Марии Тальони, кумиру Л.Д. Примечательно, что этой главе в монографии, в отличие от других, предпослано целых два эпиграфа. Первый – из водевиля «Ложа 1-го яруса, на последний дебют Тальони» П.А. Каратыгина: «Что говорит она ногами, Того не скажешь языком». Второй – из стихотворения А. Блока периода его увлеченности Прекрасной Дамой «Снова иду я над этой пустынной равниной». Можно видеть иронию судьбы в том, что строки из стихотворения супруга Л.Д. цитирует неточно: у Блока – «Но, перейдя за черту человеческой речи», у Л.Д. – «...Перейдя за предел человеческой речи...»… В обоих эпиграфах акцент делается на «несказанном» – ключевом концепте русского символизма. Воссоздавая образ Марии Тальони как очаровательного видения, Л.Д. цитирует Жорж Санд: в образе ее Индианы присутствует отзвук призрачного образа Марии. Когда с особым вниманием Л.Д. описывает руки Тальони, которые танцовщица «бросила … в улетающие жесты» вместо того, чтобы следовать строго размеченным позициям [3, с. 193], то она, акцентируя «ослабленность» рисунка рук, их житейский, домашний, интимный облик» [там же], выстраивает целый ряд литературных ассоциаций: «Когда мы смотрим на руки Тальони, мы перекидываем нить не к руладам и выкрикам романтической драмы, не к

дебрям романтического романа, не к риторике В. Гюго. Приходит в голову ощущение интимностей психологии, если не суховатого «Адольфа», то Стендаля и некоторых уклонов Бальзака» [3, 194]. В этой интимности рук Тальони Л.Д.усматривает черты следующего большого стиля в искусстве – реализма. Сама же Тальони – с ее легкостью и небожительством, одухотворенностью и бестелесностью («она изгнала женщину из своего танца» [там же]) – во многом оказывается близка самой Л. Д. – в том облике Прекрасной Дамы, в котором видели её русские младосимволисты.

Литература

1. Балетоведение // Режим доступу: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/v/1847396
2. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. Москва: Искусство, 1987. 556 с.
3. Блок Л.Д. И быль, и небылицы о Блоке и о себе: воспоминания. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2019. 86 с.
4. Волынский Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Ленинград: Издание хореографического техникума, 1925. 324 с.

Гальчук О.В.,
доктор філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ЕРОС І ТАНАТОС У ТОПОСІ ТАНЦЮ: АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ В ЛІТЕРАТУРІ ПОРУБІЖЖЯ

Як мова тіла і душі, топос танцю належить до тих універсальних художніх образів, завдяки яким митець реалізує візії у змістових полях «реальне – ірреальне», «тілесне – духовне», «конкретне – умовне». Особливо цікавими є авторські художні моделі, пов’язані з концептами Еросу і Танатосу – «танець Саломеї» і «танець смерті». Символічне тлумачення танцю крізь призму цих концептів зумовлене породженими кризою рубежу століть чинниками: 1) сприйняття епохи як «чумної доби». Відповідно актуалізуються паралель «порубіжжя – час духовної пандемії» і топоси, генетично пов’язані з художнім осмисленням пандемії. У «новому середньовіччі» (М. Бердяєв) танець смерті перетворюється на універсальний мотив земної суєти, марноти матеріальних прагнень і нагадування про кінечність; 2) інтенсивне естетичне осмислення феномену смерті загалом, однією з персоніфікацій якої стає танець. Із кризою релігійної свідомості і втратою метафізичного сенсу буття на рубежі XX ст. смерть (Танатос) і кохання (Ерос) утворюють потужний амбівалентний образ; 3) підвищений інтерес до тілесності як до соціокультурного концепту, так і до її чуттєвого сприйняття і пізнання; 4) відродження мистецтва танцю; 5) зацікавлення темою Сходу. У комплексі

з еротичними мотивами й популярним типом жінки-дитини як втілення первісної природної жіночності це визначило популярність «танцю Саломеї»; 6) актуальність архетипно-фольклорних «кодів» у культурі порубіжжя, де танець як символ творчої свободи уможливлював розкриття принципово важливої для доби теми естетизації смерті і життя, що перетинаються у сфері творчості.

Витоки модерністської інтерпретації танцю архетипом на перетині Танатосу і Еросу віднаходимо в поезії Ш. Бодлера. Попри те, що в одних випадках у «Квітах зла» танець є центральною темою («Танець змії», «Танець смерті»), в інших – лише мотивом («Старі жінки», «Лола з Валенсії») чи метафорою («Сім старих», «Sed non satiata»), спільним є, 1) його «прочитання» в координатах взаємодії Танатосу і Еросу; 2) іронічне осмислення танцю крізь призму екзистенційних категорій; 3) оприявлення в контексті есхатологічної та естетикологічної проблематики. Танець у Ш. Бодлера – це і фрагмент авторської мозаїки світу як театрального видовища в урбаністичних декораціях («Старі жінки»). І стан душі ліричного героя, який подібно до захопленого бурею корабля кружляє у смертельному танку («Сім старих»). І встановлення сатиричної призми: в образі публіки, яка бачить у виступі танцівниці Лоли лише його тілесно-еротичний зміст, осуджуються смаки натовпу як ознаки занепаду сучасної культури («Лола з Валенсії»). І символ підступної жіночої краси в алюзії на танець Саломеї («Sed non satiata» і «Танець змії»). І як кульмінація – танець прекрасної у своїй потворності смерті, у якому кружляє «*сміхотне людство*» від «*Сени зимної до Гангу*» («Танець смерті»), перетворюється на закон світового руху. Отже, у «Квітах зла» алегоричне тлумачення танцю як позбавленого гармонійного первню «тілесного», «гріха», «хаосу» домінує над буквальним, що отримує подальший розвиток у літературі модернізму.

Про популярність сюжету про Саломею як художню реакцію на комплекс актуальних для доби модернізму тем Сходу, жінки, тілесності, смерті свідчить його опрацювання письменниками різних літератур. У їхніх творах образ Саломеї і її танцю набував нових конотацій, нерідко стаючи темою для дискусій. Окремої уваги заслуговують і його ремінісценції, особливо в «несподіваних» контекстах. Так, у драматургії Лесі Українки двома художніми моделями танцю Саломеї є танець як втілення свободи («Лісова пісня») і танець як знак упокорення («Оргія»). У Пролозі «Лісової пісні» танець Русалки і Того, що греблі рве, уособлює нестримну силу природи і коротку, але шалену пристрасть вільних істот. Щоправда, тут мова лише про свободу тілесну. Відтак у топосі танцю Ерос доповнюється танатологічним як деконструктивним, яке оприявлюється в образі мертвого рибалки на дні озера та наміром утопити суперницю-мельниківну. Натомість в «Оргії» із центральною темою національної і громадянської ідентичності митця в драматичних умовах

окупації батьківщини танець символізує упокорення духу і тлумачення мистецтва як об’єкта купівлі-продажу. Танцівниця Неріса і сцена танцю відіграють важливу роль у розкритті авторського ідеї. Саме танець є призмою, крізь яку всі інші персонажі сприймають Нерісу, а її власне розуміння танцю як «*хліба і слави <...> з римських рук*» не тільки контрастує з Антеєвим переконанням щодо суті і ролі мистецтва, але й виливається у їхній особистий, мистецький і громадянський конфлікт. Таким чином, танець Неріси, дружини елліна Антея на бенкеті в римлян – це варіант «танцю Саломеї», нагородою за який має стати матеріальне благополуччя тому, хто відмовляється від свободи, обираючи «смерть» духу.

Символічного «подарунку» чи краще «дива» чекає і виконавиця пристрасної тарантели – головна героїня драми Г. Ібсена «Ляльковий дім» Нора. Щоправда, від «танцю Саломеї» у її тарантелі, можливо, залишилась лише пристрасть, якою вона ще сподівається пробудити в Торвальдові жагу справжнього в її розумінні вчинку – виклику «чоловічим законам» суспільства. Разом з іншими образами – Різдво, ляльковий дім, маскарад, ялинка – танець не тільки відтворює атмосферу очікування свята, а підкреслює фальш істинних вартостей, ігровий зміст створеного героями світу. Саме в сцені репетиції танцю увиразнений любовно-тілесний аспект життя Нори і Торвальда. Чоловік насолоджується спогляданням фізичної краси дружини і охочий продемонструвати її іншим так, як хизуються дорогим придбанням. Але при цьому чітко встановлює межі дозволеного, прагне контролювати кожен рух, не даючи можливості дружині «висловитись», а після виступу критикує танець за надмірну експресію. Тоді як Нора в очікуванні листа, який може зруйнувати весь її «ляльковий» дім, мовою танця намагається «ословити» свій настрій на порозі катастрофи. Якщо біблійна Саломея завдяки танцю отримує бажану жахливу нагороду, то Нора здобуває правду про своє життя і себе. Таким чином, її танець стає передвісником катастрофи для «лялькового» дому і «лялькової» родини, але водночас відкриває перспективу для пошуку власної Самості.

На відміну від танцю Саломеї, танець смерті, виконувався чоловіками. Його мотивацією були ірраціональні способи побороти смерть, подолати тлінність людського існування, вирватись за межі скінченності до нескінченності. Закономірно, що алегоричний зміст топосу танцю смерті проєктується модерністами у сферу філософського та естетичного. Його авторськими варіантами вважаємо танець Івана з чугайстром із «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського та танець, який бачить у своєму химерному сні Ашенбах у «Смерті у Венеції» Т. Манна. В обох випадках цей топос, 1) пов'язаний з інфернальним, 2) є символом усвідомлення героєм нової «реальності» і його переходу на інший рівень світосприйняття і, 3) концентрує в собі і танатологічне, і еротичне та

визначає актуальність складних взаємин духу і тіла як проблематики твору. При цьому кожен з авторів, апелюючи до схожої художньої традиції, наділяє топос танцю певними функціями. У М. Коцюбинського маємо персонажа українського міфологічного бестіарію чугайстра – мисливця за мавками та охочого до танцю з людьми лісового чоловіка. Погоджуючись потанцювати з чугайстром, Іван вважає, що так відволіче його увагу від Марічки, яка перетворилась на мавку (нявку). Тож цей танець радше танець-двобій, мета якого – захистити кохану. Натомість Т. Манн дає нове потрактування класичній Вальпургієвій ночі з її відьомськими танцями, але в її гетівському варіанті, оприявленому у «Фаусті». Ашенбах Т. Манна, як і герой М. Коцюбинського, керується пристрастю, але на відміну від Івана, є іронічним шукачем ідеалу. Спостерігаючи за шаленим танцем на шабаші, він не може чинити опір тому, що «вороже духові». Тож танець для нього є символом загибелі власної душі і усвідомлення «чужого бога». Для обох героїв танець є попередженням про їхню фізичну смерть, але для персонажа Т. Манна це і останній акт його вмирання як митця. Тоді як у М. Коцюбинського смерть Івана – це возз'єднання з коханою, без якої він не уявляє своєї тілесно-духовної цілісності. Таким чином, танець, у якому поєднуються і ведуть боротьбу Ерос і Танатос – один із популярних і багатозначних топосів порубіжжя.

Ганошенко Ю.А.
кандидат філологічних наук
Запорізький державний медичний університет

МУЗИКА ЯК ПАРАДИГМАЛЬНА МЕТАФОРА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПРИРОДА РОМАНУ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «РАДІО НІЧ»

Новий (2021 р. видання) роман Юрія Андруховича, одного з найбільш значущих для становлення та закладання магістральних векторів розвитку літературного процесу кінця XX – початку XXI ст., найвідоміших сучасних українських письменників увітчизняному культурному просторі, одного з найактивніших репрезентантів українського дискурсу за кордоном, перекладачів та інфлюенсерів, хоча й не викликав поки що значної дослідницької уваги, проте здобув схвальну критику, яка зосередила свою увагу як на актуальних для України проблемах програної революції, еміграції, «передостанніх» диктатур, так і на своєрідній ігровій формі роману, велику роль у якому відіграє музика.

У просторі критики одразу з подачі самого автора закріпилося специфічне жанрове означення «акустичний роман» (В. Єрмоленко), сутність якого одразу вказує на досить тісний зв'язок літературного твору з музикою, проте не лише на рівні тематики (роман про музиканта), але й

на рівні самого «звучання», акустичності, саме тому перша презентація тексту відбулася в радіоефірі 13 грудня (дата трансляції головного героя в романі). Сам автор зазначає: «Я завжди мріяв написати роман, який звучить. Передусім музикою і мовою. За великим рахунком, музика – теж мова, а мова теж музика, і це для письменника, який безліч концертів зіграв поруч із музикантами, безліч годин відпрацював поруч із ними на репетиціях – дуже цінна можливість. Розкрити музичну природу мови і мовну природу музики» [4], що корелює з думкою С. Маценки щодо визначення музичного тексту як подвійного коду [3, 10-11]. Тобто музика, входячи в сферу вербального, стає важливим чинником не лише прямого смислопокладання роману (тематика, характеротворення, символіка, емблематика тощо), але й впливає на більш глибинні шари семіотики (структура, членування сюжету, підтекст), набуває значення парадигмального щодо літературного твору принципу організації. Однак, внаслідок своєї специфічної художньої форми (абстрактність, авербальність), музика не може бути повноцінно «перекладеною» мовою літератури, тому найбільш зручним механізмом стає метафоричний художній принцип відображення, який і дає для читача змогу гностичного руху від видимого до абстрактного, і здатний водночас моделювати цей шлях структурно.

Роздумуючи над епіграфами твору, Юстина Добуш зазначає: «Майже на самому початку книга мертвих наголошує читачеві, що його посмертний шлях, його образи, демони, божества та події будуть мати вигляд відповідно до тієї релігії, яку він сповідував за життя, до культури, в якій він перебував, та згідно з його індивідуальними віруваннями загалом. Звідси дозволю собі припустити, що світ «Радіо Ночі» настільки класично-європейський за ціннісними орієнтирами та архетипами якраз через те, що його головний персонаж перебуває в Бардо» [2]. Саме тому ми маємо тут вкрай розмиту релігійну ідентичність героя, у якій (як і в тексті роману в усій множинності образних втілень) вільно перехрещуються символічні коди християнства в усіх його конфесійних розбіжностях і ритуалістиці, язичництва з його вкоріненістю в міфологічному аналогійному світовідчутті та буддизму з його містичними уявленнями. Тому роман постійно актуалізує в рецепції читача (слухача) щораз в різних релігійних кодах концептосферу дороги (трансцендентного шляху, мандрівки, втечі, пошуку, боротьби, переслідування, блукання, лабіринту, фізичного й символічного повернення тощо) та універсальну метафору музики як незмінного атрибуту внутрішнього існування, своєрідного опертя для екзистенції героя. Музика є семіотичною константою усіх сюжетних варіацій такого шляху, які виконані й скомпоновані цілком у джазовій манері: ностальгійна лірична історія, розказана самим Йосипом Ротським у певного роду сповідальному й психотерапевтичному радіо-перформансі /

невирифікована біографічна розвідка ІІВС, що додає смислових варіацій, утворюючи паралельний наратив із частковим повторенням або переакцентовуванням окремих елементів основного сюжету / вставна п'єса «на одну дію з прологом, музикою та епілогом», у якій одна з ключових відправних точок подієвого сюжету (замах на диктатора) і загалом концептосфера роману перекодовується засобами театру з елементами майданного театру й комедії дельарте з їх карнавальною надмірністю, пародійністю й карикатурністю / двічі актуалізованим у тексті спогадом про попереднє життя із пізнього Середньовіччя, де знову з певними варіаціями (в основному за допомогою алегоричного інструментарію) відбуваються події основного сюжету (зима-переховування (не-життя), Перший-Йос, Друга-Аніме-Аніта, Третій-Субботнік-Меф, барон-диктатор, капельмейстер-Друг-Теофіл, буря-революція, риноцероси-Носороги-переслідувачі, опповідач-біограф-Едґар) / неназваний у тексті вірш Б. Брехта, в якому основний мотив розчинення в стихії постає в ритмізованій (найбільш близькій до музики) формі й своєрідно інтерпретує деякі з тем роману та відчутно ліризує інші шари наративу. А загальна структура роману через сюжетну й персонажну варіативність та глибинну метафоричність подієвості створює загальне враження притчевості з її явною вкоріненістю в трансцендентному, надперсональному релігійному переживанні.

Крім того п'ятнадцять музичних композицій вплетені в оповідь радіоефіру й оформлені як окремі своєрідні відсилки в екстратекстуальний культурний простір – книга містить інтерактивний QR-код із переходом до повного плей-листа, руйнуючи межу між читачем і слухачем. Ці музичні твори, за словами Ю. Андруховича,«настроєво перегукуються із подіями роману, мають відтінювати їх» [1], конкретні композиціїстають також невід'ємною частиною оповіді, своєрідною варіацією концептів, тем і мотивів, інколи пролептичною, інколи – аналептичною, заповнюючи наративні лакуни, створюючи додатковий символічний малюнок, транслюючи відповідну до вербального наративу емоційну тональність і роблячи розгалужену в романі метафорику музики ще більш структурно вмотивованою й багато в чому смисломоделюючою системою, адже роман «не той випадок, коли пісня – це просто пісня, яку любить переслухувати головний герой. Для такої відчуженої людини, яка навіть самій собі часто не годна зізнатися в почуттях та переживаннях, музика, вочевидь, має бути одним з основних способів розповісти про щось неможливе для висловлення»[2].

Звичайно, музика не єдиний код для прочитання цього складного й багатошарового семіотично насиченого романного текстуального простору, проте розгалужена система знаків і концептів, пов'язаних із музикою, створюють таку загальну парадигмальну метафорику, що впливає на всі рівні семантичної організації тексту. Музика є

універсальним принципом смислового структурування художньої дійсності «Радіо ночі», визначаючи не лише інтермедіальну природу цього твору, в якому два мистецькі контексти тяжіють до взаємопереходу, до синтезу двох мистецьких мов, але й відповідне рецепційне поле, що за допомогою ігрових авторських інтертекстуальних стратегій провокує читацьку/слухацьку активність до множинних інтерпретацій, пошуку індивідуальних траєкторій осмислення акустичного роману Юрія Андруховича.

Література

1. Гусейнова О., Люта М. Юрій Андрухович: «Роман «Радіо Ніч» з'явився з моєї любові до феномену радіо і старої домашньої радіоли» Інтерв'ю [online]. URL: https://blog.yakaboo.ua/yuriy-andrukhovich-roman-radio-nich/ (12.12.2020).
2. Добуш Ю. Радіо Сансара [online]. URL: https://zbruc.eu/node/103261(12.02.2021).
3. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів: Апріорі, 2017. 120 с.
4. Поляков О. Юрій Андрухович про "Радіо Ніч": Я завжди мріяв написати роман, який звучить Інтерв'ю [online]. URL: // https://life.pravda.com.ua/culture/2021/01/13/243636/ (13.01.2021).

Горбач Н. В.
кандидат філологічних наук
Запорізький національний університет

ВІЗУАЛЬНИЙ КОД ЕСЕЮ Й. БУРГА «ФРЕСКИ»

Йосипа Бурга називали останнім письменником із покоління до Голокосту, що писав на ідиш, не лише в Чернівцях, але й в Україні загалом, одним із останніх ідишомовних авторів Східної Європи, а з легкої руки його перекладача українською Петра Рихла – лицарем ідишу. Провівши більшість свого життя в Чернівцях, Йосип Бург, проте, мав чотири громадянства, хоч сам себе вважав лише буковинцем: «Коли я народився, Австрія вважалася нашою вітчизною, Відень – нашою столицею, а Франц Йосиф – нашим цісарем. Коли я був підлітком, то нашою вітчизною стала Румунія, нашою столицею – Бухарест, а Фердінанд – нашим королем. Коли я дійшов зрілості, то наша вітчизна почала зватися Радянським Союзом, наша столиця – Москвою, а Сталін був батьком усіх народів. Але я не австрієць, не румун і не росіянин, я – буковинець... Я буковинець від маківки до п'ят» [цит. за: 2, с. 5].

Та в житті письменника мав місце період, коли він був змушений жити поза рідним краєм: 1941 р., з початком німецького вторгнення, Й. Бург перебрався в Росію. Спершу він знайшов собі пристанище в Поволжі, де викладав німецьку мову для тамтешніх німців, після

огульного звинувачення яких у співпраці з німецькою владою став свідком їхньої депортації до Сибіру: «Приблизно через місяць росіяни також були в Розендамі [німецька колонія в Саратовській області – Н. Г.]. НКВС, як тоді називали КДБ. Було дано 48-годинний термін. Мені не було чого готувати до депортації. У мене був лише рюкзак. Я дав росіянину паспорт, і він сказав: «Ти не німець, ти залишаєшся тут». Через два дні росіян не стало разом з усіма німцями. Розендам був суто німецьким поселенням. Я залишився там зовсім один. Я думав, що збожеволів. Удень це ще було якось, але вночі я боявся заходити в будинок. Корови ревли, бо їх не доїли, коні іржали. Це було жахливо» [4]. Письменник, побоюючись, що і його може чекати подібна доля, переїхав до Ташкенту, де працював у колгоспі. По завершенню війни Й. Бурга направляють до м. Іваново, під Москвою, для викладання зарубіжної літератури.

Далі були Волгоград і Кавказ, аж поки нарешті 1958 р. разом із дружиною і донькою він не повернувся до Чернівців. «Я думав, що каміння буде плакати під моїми ногами, коли я повернуся» [3], – згадував письменник в інтерв'ю для «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 1992 р. Адже ніхто з його багаточисельної родини не пережив Голокост – були вбиті мати і сестра та ще 50 їхніх родичів [див.: 5]. Відтак тема Голокосту стала провідною в доробку прозаїка. Звучить вона і в есеї «Фрески», вміщеному в розділі «Російські враження» книги «Пісня над піснями».

Уже саме відсилання в назві твору до терміну монументального живопису «фрески» налаштовує читача на чуттєво-емоційне сприйняття описуваного, створює інтермедіальну настанову на графічне сприйняття зорових картин. Але безпосереднім резонатором для розгортання теми Катастрофи у творі стають Лоджії Рафаеля в Ермітажі, що були створені наприкінці XVIII ст. як копія однойменної галереї в Папському палаці Ватикану, де кожна з 13 секцій містила по чотири сюжетні композиції на теми Старого і Нового заповітів.

Письменник точно фіксує початок літературного «перекодування» іконічних знаків живопису, підсилюючи зорову реакцію читача через номінацію кольорів: «Несподівано я опинився в боковій залі, де замість полотен стіни й стелю прикрашали старовинні фрески. Фігури, одягнуті в світлі, старовинні строї, постали переді мною, мов живі, наче вони щойно зійшли до мене зі сторінок Біблії – мовби розмотався раптом згорток Тори, й замість чорних, одухотворених літер спалахнули пурпурово-червоні й сяйно-зелені барви» [1, с. 101].

Для розуміння візуальної метафорики твору важливим є підключення життєвого досвіду оповідача, в якому вгадується біографічний автор, що народився в прикарпатському містечку Вижниця, населення якого в 1930-х роках майже на 90% складалося з євреїв, і де він паралельно з початковою освітою навчався в хедері – традиційній єврейській школі, яка

давала основи релігійного знання та виховання за національними звичаями і традиціями: «У мене було таке відчуття, немовби я мандрую тижневими уривками Книги Буття, знайомих мені з тих далеких зимових вечорів у хедері, чудесного відблиску мого дитинства, яке в зрілому віці спалахує раптом з незвичайною силою» [1, 101].

Творчі інтенції письменника експлікуються через добір старозавітних персонажів та пов'язаних із ними живописних сюжетів, що пунктирно накреслюють історію старожитніх євреїв від родоначальника Авраама, праотців-патріархів Ісаака та Якова, Йосипа Єгипетського, якого брати із заздрості продали в єгипетське рабство, до пророка і законодавця Мойсея, що вивів свій народ із неволі. Центром екфрастичних замальовок стає сцена жертвопринесення Ісаака, з якою в героя пов'язані тремтливі спогади дитинства: «наче чорна блискавка, спалахнули в моїй уяві ті далекі, тривожні вечори, коли жертовний ніж у руці патріарха Авраама відлякував мій дитячий сон і коли я обливався гіркими слізьми, співчуваючи Ісаакові» [1, 102]. Цей сюжет – один із найпоширеніших у мистецтві упродовж століть – приваблює своєю драматичною напругою, яка виникає через парадоксальність віри Авраама, в котрого безмежна любов до сина поєднується з вірою в Боже слово й цілковите слідування йому. Він, з одного боку, сповнює жахом і трепетом, а з іншого – змушує дивуватися непорушності дій Авраама та глибині його віри. Й. Бург, котрому, безперечно, було відоме тлумачення цього старозавітного фрагменту як символу готовності до найтяжчих жертв в ім'я відданості Богу, зміщує акцент уваги з Авраама на Ісаака, з жертводавця на жертву: «Я … бачив зв'язаного Ісаака, що з німою покірністю лежав на жертовнику… В його очах я бачив холодний жах смерті, коли остання мить його життя танула на вістрі жертовного ножа. Під розверстими небесами клубочились важкі хмари. І здивовані погляди молодого Ісаака були спрямовані у небесну вись, так, немовби він не міг відірватися від якогось надзвичайного видіння» [1,с. 101]. Письменник не намагається пом'якшити драматичний і не кожним до кінця усвідомлюваний момент у житті Ісаака надією на метафізичне втручання. Власною відповіддю на запитання «Що він побачив там, у вишині?» автор надає темі жертовності позаконтекстного звучання: «Можливо, віковий шлях крові та вогню, переслідувань і хрестових походів, інквізицій, газових камер і випалених на людському тілі номерів...» [1, 102].

Очі, що в Біблії названі «світильником для тіла» (Мф. 6:22; Лк 11:34), були важливою характеристичною рисою й релігійного живопису. В есеї «Фрески» влучно підкреслена роль цієї портретної деталі при творенні не лише екфрастичного образу Ісаака, але й Якова, що сприймається і як символ проникнення в глибини мікро- та макрокосмосу, і допомагає письменникові на новому рівні продовжити тему Голокосту: «в очах Якова, втомлених від старості й багатих досвідом і мудрістю, горів

тривожний неспокій. Він збирався відійти туди, звідки ніколи нема вороття. І, можливо, в ці останні хвилини йому завдавали болю і мук страждання його далеких нащадків, кістки яких перемелювали в страхітливих жорнах, а легені накачували отруйним газом. Можливо, ці стародавні, налляті споконвічним сумом очі бачили Освєнцім і Треблінку... А, можливо, й відвагу повстанців Варшавського ґетто» [1, 102].

Отже, цикл фресок, за якими в історії мистецтва закріпилася назва «Біблії Рафаеля» і які охоплюють ключові епізоди Писання, у творі Й. Бурга стають важливим засобом розширення семіотичного поля літератури за рахунок візуальних образів. Старозавітна сюжетика, зазнаючи інтермедіального перекодування, дозволяє Й. Бургу порушити тему Голокосту, що виходить за темпоральні межі фресок італійського майстра, з точки зору вселюдських, гуманітарних позицій.

Література

1. Бург Й. Фрески. *Бург Й. Пісня над піснями* : вибр. проза / упор., передм. та пер. П. Рихла. Чернівці : Книги–XXI, 2012. С. 100–104.
2. Рихло П. Останній лицар ідишу. *Бург Й. Пісня над піснями* : вибр. проза / упор., передм. та пер. П. Рихла. Чернівці : Книги–XXI, 2012. С. 5–12.
3. Adorjan J. Es gibt keinen Hass. Es ist ein Wunder. URL: https://cutt.ly/AmSOzJr
4. Burg, Josef. Biographien im Austria-Forum. URL: https://cutt.ly/zmSOc54
5. Hevesi D. Josef Burg, Who Wrote About Jewish Life, Dies at 97. URL: https://cutt.ly/NmJEHcF

Гурдуз А.І.,
кандидат філологічних наук, докторант,
Бердянський державний педагогічний університет

«МЕТАФОРИКА МУЗИКИ У ФЕНТЕЗІЙНОМУ МОДЕЛЮВАННІ РОМАНІВ СЮЗАННИ КЛАРК «ДЖОНАТАН СТРЕНДЖ І МІСТЕР НОРРЕЛЛ» І ОЛЕКСІЯ ШЕЇНА «СІМ КАМЕНІВ»

У пріоритетному в сучасній літературній компаративістиці спектрі міжмистецьких досліджень особливе місце відводиться розробленню питань діалогу літератури і музики. При цьому в художній практиці твори з інстальованим функційним щодо сюжетного розвитку музичним елементом кількісно значно переважають над творами, написаними за принципами того чи іншого музичного жанру. Практичне ж студіювання в означеній площині ускладнене відсутністю уніфікованої теорії й, відповідно, терміносистеми.

Вагома й мінімально вивчена роль музики в моделюванні фентезійного художнього світу, зокрема на тлі його кардинальних трансформацій кінця XX – початку XXI ст. Дослідницька увага до фентезійного масиву нині протилежна попередньому періоду (особливо в

радянському літературознавстві), коли жанр не вповні сприймався в академічних колах, зокрема через перекручення його теоретичних засад.

Особливий науковий інтерес становлять у світлі сказаного «Джонатан Стрендж і містер Норрелл» («Jonathan Strange & Mr Norrell», 2004) Сюзанни Кларк і «Сім каменів» («Сем камянёў», 2015) Олексія Шеїна (твори першого вказаного вище типу), що в цих творах за допомогою музичного складника транслюються важливі ідейні настанови. Названі романи компаративно не вивчалися, а як автономні одиниці досліджені недостаньо, хоча аспекти англійського роману висвітлені глибше (Д. Бірном, Д. Бейкером, Н. Бернсом, С. Боровською-Шершун, Д. Хохель, А. Гурдузом) від білоруського (О. Грушецьким і Н. Гришчук).

Метою пропонованої студії, виконуваної в актуальному літературознавчому руслі, є вперше визначити специфіку метафорики музики у фентезійному моделюванні «Джонатана Стренджа і містера Норрелла» С. Кларк і «Семи каменів» О. Шеїна, а також виявити маркування за допомогою музичного складника утілених у творах світоглядних концепцій митців.

В англійському романі музика оприявнена на двох рівнях художньої організації: безпосередньо сюжетному й інтенційному. Говорячи про перший спосіб інсталювання музичного елемента, відзначимо: він супроводжує всі прояви магічного, що відповідає загальним положенням теорії міфології. У першу чергу, музика пов’язана з ключовою постаттю роману – фейрі, джентльменом із волоссям, як пух на відцвілому чортополосі; при всій негативній специфіці цього персонажа, саме йому як природному духові дано безпосередньо звертатися до стихій: «…весь світ дослухався до нього. Стивен відчув, як хмари зупиняють свій біг; він відчув, як пагорби, що сплять, зсуваються і шепочуть… Він уперше зрозумів, що світ не німий, а просто чекає когось, хто заговорить із ним зрозумілою йому мовою. У пісні фейрі земля впізнала імена, якими сама себе називала» [3, 604]. Останнє узгоджується з кельтськими віруваннями (фейрі «…захоплювались музикою, танцями…» [4, 149]). Наведений епізод наслухання Стивеном Блеком співу фейрі з раптовим наступним осяянням викликає в пам’яті аналогічну сцену наслухання сопілки щезника Іваном Палійчуком у «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського.

Виходячи зі способу інтенційного оприявлення музики в романі С. Кларк, Ф. Мендлесон протиставляє особливості «партій» Норрелла і Стренджа у відповідному ключі: «…Норрелл грає класику, Стрендж грає джаз…» [5, 165].

У сполученні з виразним пантеїстичним мотивом музичний складник є невід’ємним у моделюванні фентезійної атмосфери «Джонатана Стренджа і містера Норрелла»; крім того, він служить засобом відтінення «реального» життя в альтернативній Англії від паралельного їй світу напівзабутого язичництва, що останнє містер Норрелл прагне повернути.

Зауважимо співвідносний досвід художніх рішень у «Сонаті єдинорога» П. Бігла (пов'язаний з образом єдинорога), «Плачі Мінотавра» Х. Аспейтьї (у зв'язку з постаттю людинобика) й деяких інших письменників. Власне венеційний мотив у тексті С. Кларк також музично аранжований і, сприяючи рельєфнішому змалюванню англійської культури, закономірно тяжіє до нереалістичної (певно мортальної) сфери. Символічне при цьому акцентування сили християнства у критичні для життя окремих персонажів роману моменти.

З іншого боку, у належних до піджанру християнського фентезі [2, 31] білоруських «Семи каменях» О. Шеїна музика маркує поворотний для світогляду героя час, коли той переймається (евфемістично презентованою в тексті) християнською вірою, що відповідний момент змальовано на лоні природи після зустрічі з метафоричним пастушком як сином Бога [1, 404]. На відміну від англійського твору, у слов'янському «небесна» музика сполучена й асоціюється виключно з християнським віровченням, хоча так само протиставлена зображуваній буденності. До слова, також небесна музика віщуватиме реальні події одному з обдарованих персонажів в українських «Не людях, людях, нелюдах» Н. Ліщинської.

Прикметним є те, що, зокрема завдяки музиці, в романах С. Кларк і О. Шеїна увиразнений однаковий (хоча й викликаний різними причинами) гендерний похил – безумовне домінування чоловічого начала, що дисонує з системою гендерних інтенцій, наприклад, сучасного українського чи американського фентезі.

Як видно, музика в зіставлюваних романах С. Кларк і О. Шеїна залучена до моделювання їхніх картин світу, й інтерпретація саме музичного складника важлива для об'єктивного трактування виражених у цих творах національних, гендерних та деяких імперативів.

Аналізовані романи вагомі в своїх національних літературах, зокрема, у посилюваній у фентезійній романістиці перших десятиліть XXI ст. ідеологічній площині. Системне дослідження цих і подібних творів у національному і світовому фентезійному контексті (зокрема, щодо ролі музичного складника) бачиться важливим і перспективним.

Література

1. Шэін А. Сем камянёў. Мінск: Пазітыў-цэнтр, 2015. 416 с.
2. Шэін А. Хрысціянскае фэнтэзі па-беларуску / размаўляла Л. Бурлевіч. *Ave Maria*: каталіцкі рэліг. часопіс. Мінск, 2015. № 10 (247). Кастрычнік. С. 30–31.
3. Clarke S. Jonathan Strange & Mr Norrell. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 2017. 1006 p.
4. MacLeod S. P. Celtic myth and Religion: A Study of Traditional Belief, with Newly Translated Prayers, Poems and Songs. Jefferson; North Carolina; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. VII, 235 p.
5. Mendlesohn F. Rhetorics of Fantasy. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008. 307 p. *PDF Drive*. URL: https://ru.pdfdrive.com/rhetorics-of-fantasy-e196282598.html (20.10.2020)

Даниленко Л.В.,
кандидат філологічних наук
Запорізький державний медичний університет

МУЗИЧНИЙ ВИМІР РЕТРОСВІТУ «ХРУЩОВСЬКОГО» КИЄВА (РОМАН Г. ГОРИЦЬКОЇ «ЖИТТЯ В РОЖЕВОМУ»)

Реконструкція дійсності в ретроромані піддається певним художнім механізмам. Це відтворення подій, які мали місце в минулому, зосередження уваги на місцях пам'яті, розповіді про особливості соціуму з його повсякденням, ілюстрування зовнішньої обстановки, якою вона була колись (екстер'єрів з будівлями, площами, вулицями, транспортом; інтер'єрів з меблями, деталями побуту; портретів героїв з їхнім одягом, зачісками, особистими речами). Великого значення письменники надаютьзображенню модних тенденцій минулого, зокрема в музиці. Такий спосіб показати ретропростір має свою специфіку у творах про радянське минуле. Маркери мистецтва здатні влучно відтворити конфлікт середовища, в якому жила радянська людина – існування між дозволеним і забороненим.

Музика була дієвим способом виховання «правильних» громадян СРСР через тотальний ідеологічний тиск. Критика і контроль музичної творчості радянських композиторів та виконавців, пильнування органів влади за проникненням у країну закордонної музики сформували певну обстановку – з пристосуванством або непокірністю. Характеристика часу в такому аспекті самобутня у прозі сучасних авторів («Шизґара» С. Батурина, «Клавка» і «Юра» М. Гримич, «Зламані сходи» Б. Крамера, «Я, Пештєт і армія» Кузьми Скрябіна).

Музика радянського часу – наскрізний образ минулого в романі Г. Горицької «Життя в рожевому» (2021) із серії «Ретроромани». Авторка «озвучує» мелодії й пісні, що супроводжували радянську людину в побутових ситуаціях і суспільних подіях, визначали смаки, інтереси, стосунки зі світом. У романі охоплено період 1958 – 1961 років, на які випало чимало знакових явищурадянській Україні та в СРСР загалом– хрущовська відлига, відкриття першої станції метро в Києві, Куренівська трагедія, повернення зі сталінських таборів письменника Б. Антоненка-Давидовича, фотографування Місяця з міжпланетної станції, пандемія віспи в Москві, будівництво Академмістечка в Новосибірську тощо. З індустріальною помпезністю та необлаштованим повсякденняму найбільшій країні світупов'язані долі героїв роману Г. Горицької. Переплетення їхніх життєвих шляхів та розрізнення цілей накладаються на загальне тло – музику як важливий, чуттєвий і правдивий маркер часу.

Радянські люди, що живуть за стандартами «комуністичного виховання», вбирають різну музику охоче: і ту, що пропонується у відкритому доступі завбачливими соцреалістичними авторами, і ту, що проникає з-за кордону. «Вышел в степ донецкую парень молодой» і

«When the music gousaround» Бенні Ґудмена, пісні Клавдії Шульженко та Едіт Піаф формують свідомість молоді на зламі 50-60 рр. XX століття. Це покоління – гнучкий матеріал для створення уніфікованої людності homosovieticus з певними шансами на усвідомлення свого становища в новому світі. Музичні вподобання громадян пояснюють суперечливість їхніх пріоритетів – офіційних та особистих. Розповідається про те, як кияни за великі гроші купували «на точці біля оперного» платівки того ж Бенні Ґудмена, заучували напам'ять тексти чужою мовою, закохувалися під напівзаборонені пісні, сподівалися, що колись таки приїде легендарний виконавець у Радянський Союз із концертами.

Критика комуністичної ідеології в романі виявлена в прямих авторських судженнях або в асоціативних образах. Одним із них є закордонна музика. Письменниця подає цікаві версії проникнення в мистецький простір СРСР пісень Едіт Піаф. Героїня роману, тринадцятилітня дівчинка, захоплено наспівує пісеньку «Lavieenrose». Платівку їй «дістав» батько, адже працював в органах спецслужби і мав великі можливості. Водночас пісня несподівано *«прокотилася, ніби по небу кометою»*[1, 39] по всіх радіостанціях. Але й зникла так само несподівано, буквально проілюструвавши суть *«життя в рожевих окулярах».* Якось батько попросив доньку слухати пісню тихіше. А на зауваження, що та вже звучала по радіо *«хмикнув, мовляв, помилка зовнішньої розвідки»*[1, 41].

Знаменита пісня потрапила в радянський радіопростір незадовго до загибелі легендарної співачки. З авторської позиції, то було відверте зухвальство: *«І справді, звідки взявся цей французький шансон на наших теренах? Та ще й усього на один день? Так, ніби радянські спецслужби дізналися про кончину Едіт швидше за самого Бога й дозволили собі таку індульгенцію – популяризувати серед радянських громадян буржуазну занепадницьку музику, бо ж все одно незабаром помре, то який від неї негативний зиск?»* [1, 41]. Письменниця показує вибірковість у пропозиції населенню «правильної» музики, виявляє ідеологічне прищеплювання потрібних мистецьких смаків. Так, пісні Едіт Піаф потрібно слухати таємно, а «Бесамучо» Консуело Веласкес можна насолоджуватися вволю, не ховаючись, бо то ж «мексиканська співачка», представниця дружнього народу. Домисли авторки дошкульні. У такий спосіб Г. Горицька аналізує своє сприйняття пережитого. Вона не приховує зневаги: *«Коліщатка радянської влади, маленькі нишпорки та людоїди в законі – радянські спецслужби, всюди шукали зиск»* [1, 41]. Образ Едіт Піаф дуже зворушливий. Реалістичний або ж уявний він супроводжує багато подій. Насамперед невіддільний від життя головної героїні, яка «самопривласнила» співачку як маму, що вже померла давно.

Мелодії та пісні в романі «Життя в рожевому» – це, звичайно ж, емоційне наповнення змісту. Часом музика й події здаються

несумісними, особливо коли поєднується ліричне й трагічне. Таким є опис страшної техногенної катастрофи в Києві на Куренівці 13 березня1961 року, коли селевий потік, прорвавши дамбу, затопив житловий район і спричинив численні людські жертви. Трагедія замовчувалася радянською владою багато десятиліть. Г. Горицька розповідає про це послідовно, з усіма деталями, з описами загального і крупного планів, в яких людські тіла, транспорт, зруйновані будівлі і бруд створюють панораму страждань, біди, миттєвих втрат найціннішого. В епіцентрі уваги – затоплення міського автобуса з пасажирами.*«...Автобус застряг навпроти стадіону «Спартак»...Страшний крик не міг заглушити звуків тупих ударів по вікнах – то люди намагалися вибратися назовні. А потім раптом усе потемніло. На автобус насунувся вал – суцільна пініста брудно-сіра маса. Вал був вищим від будинків і, насуваючись, закривав собою небо»*[1, 232].

Особливо вражаюче показано загибель молодої жінки Люсі– племінниці партійного очільника УРСР Петра Шелеста, на очах якої потонули двоє її синочків-близнюків. Тяжкість трагедії авторка увиразнює музичним фоном, що посилює болісне сприйняття несумісності життя та смерті. Жахливе фіксування останніх уривків людського світу переплітається зі швидким ритмом пісні короля свінгу Бені Ґудмена «Sing sing sing sing every body…». Неминучість моторошної загибелі Люсі Шелест вихоплює з її свідомості видіння: *«ніби вона в Палаці Спорту на концерті самого Бені Ґудмена, на якого, хоч кров з носа, її обіцяв зводити Роман»* [1, 233–234] – коханий хлопець із минулого. Візуалізація події, швидка зміна кадрів та музичний супровід забезпечують кінофікованість епізоду, що сприймається як ретрохроніка – заборонена, але не стерта.

Музика в «Житті в рожевому» посилює задум авторки, яка характеризує минуле чуттєво, жваво, в такт суперечливим колізіям часу. У творі показано, як становлювався світогляд людей шістдесятих під впливом мистецтва – тенденційного радянського та вільного закордонного, що таки проникало на терени тоталітарного світу.

Література

1. Горицька Г. Життя в рожевому. Худож.-оформлювач М.С. Мендор. Харків: Фоліо, 2021. 348 с.

Девдюк І.В.,
доктор філологічних наук,
Прикарпатський національний
університет ім. В.Стефаника

ПРОБЛЕМА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ВИБОРУ МИТЦЯ В РОМАНАХ "МІСТО" В.ПІДМОГИЛЬНОГО ТА "МІСЯЦЬ І МІДЯКИ" В. С. МОЕМА

У літературі кінця XIX – початку XX ст. спостерігається відчутне посилення уваги до проблем творчості та творчої особистості, що загалом корелює з модерністською тенденцією до суб'єктивації процесу художнього пізнання. Митець у творах модернізму виступає мірилом власної творчості, особою, яка творить себе, свій власний світ через вільний вибір. Показовими в цьому контексті є психологічно-інтелектуальні романи "Місто" В. Підмогильного та "Місяць і мідяки" В.С. Моема, у центрі яких – проблема індивідуального досвіду митця, його особистих переживань, пов'язаних із перехідними проявами буття.

Так, у романі "Місто" момент істини для головного персонажа Степана Радченка наступає після тривалого процесу долання себе попереднього. Його рішення стати письменником пройняте марнославним бажанням самоствердитися, бути своїм у столиці. З часом хлопець розуміє, що його оповідання мертві, що в них немає найважливішого – "того, що мучиться й прагне" [3, 507]. Тотальне спустошення відкриває перед бувшим бібліотекарем можливість виходу за межі щоденного існування. Він стає свідомий цілей і мети власної свободи в самостворенні. Степан здобуває власний простір, центром якого є він сам – людина, яка роздумує, страждає, але жодної миті не зупиняється, спрямовуючи свої дії в завтрашній день. Власний досвід і стає об'єктом його творчого переосмислення в новому творі – повісті "про людей" як історії справжнього життя. Усе ж, попри оптимістичний фінал, проступає певна штучність Степанового переродження, яке видається дещо схематичним. Перед нами радше тип митця-прагматика, який ніколи не зможе остаточно піднятися над натовпом та осягнути всю велич творчих дерзань.

Іншим є його двійник поет Вигорський, в образі якого репрезентовано суспільну ідею "культурної безрідності" (Т. Денисова) – усвідомлення власної несвоєчасності, що ілюструють слова самого героя: "Я – сумне явище. На межі двох діб неминуче з'являються люди, що зависають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед" [3, 519]. Якщо переживання Радченка спричинені честолюбними намірами, то Вигорського – глибоким розумінням тотального трагізму буття, яке неможливо виправити. За висловлюваннями поета неважко розпізнати тривогу самого В. Підмогильного, який на час написання твору відчував

зловісне наближення більшовицької репресивної машини, спрямованої на знищення самої ідеї українства, національної культури й моралі. Погляд у майбутнє у проєкції минулого вказує на національні інтенції Вигорського, джерело яких – у сковородинському блуканні “українською землею з торбою мандрівника за плечима” [3, 521]. Водночас в образі поета – людини “без адреси”, як його назвав Радченко, простежується модерністський мотив бездомності, у якому генерується ідея свободи митця, його звільнення від прагматичного й застиглого буття, а відтак досягнення творчої зрілості в самості. Мандри для Вигорського – це передусім пошуки й долання себе у приреченому на загибель світі. Персонаж “Міста”, як до прикладу Стівен Дедалус Дж. Джойса чи Ашенбах зі “Смерті у Венеції” Т. Манна, прагне свободи, у якій бачить єдине джерело творчості, і водночас переживає глибоку ностальгію за власним домом, рідною Ітакою.

У такому ж ключі представлено образ художника Стрікленда в романі В. Моема “Місяць і мідяки”, що являє собою історію душі людини, яка, подібно до Вигорського, народилася не в той час і не в тому місці. На спорідненість персонажів вказує і назва виданої Вигорським поетичної збірки “Місто і місяць”. Можна припустити, що в ній, як і в романі В. Моема, недосяжність місячного світила опозиціонується буденності прагматичного міста. Сам Вигорський каже, що описав місто, яке спить, водночас живе “чудернацьким, темним життям”, маючи на увазі дихотомічну єдність у ньому світла і темряви, високого і низького, святого і гріховного. В обох письменників образ місяця як свідка людських пристрастей постає символом духовної величі, водночас вічної самотності, наштовхуючи на асоціації з творчим генієм, приреченим на безкінечні мандри незвіданим простором всесвіту в пошуках власного пристанища.

Прототипом Стрікленда, як відомо, був Поль Ґоґен. Однак у полі зору оповідача – не літопис життєвих подій генія, а доля трагічної постаті, для якого творчість становила зміст життя. Пояснюючи задум книги, оповідач підкреслює, що, всупереч існуючим життєписам про Стрікленда, однобоким і прагматичним, має намір написати твір про особистість художника, одночасно геніальну і жорстоку, при цьому трагічно одиноку. Порівнюючи себе з детективом, оповідач прагне дошукатися причин фатальної одержимості художника, тобто того сокровенного, що було приховане від очей загалу. Процес розкриття таємниці Стрікленда є одночасно духовним пошуком себе в Іншому. Бажання наратора осягнути невгамовну внутрішню силу як істину сущого, оприявнену на полотнах Стрікленда, засвідчує в ньому непересічну особу, що вирізняється з-поміж натовпу, ув’язненого в “бронзові фортеці” [2, 160] власної засліпленості. Одиниці, які, подібно до Стрікленда, намагаються подолати існуючі стереотипи, вказавши іншим шлях до свободи й істини у красі,

наштовхуються на стіну нерозуміння, тож свідомо вибирають творчість як форму буття у світі. Виїзд художника на о. Таїті та розрив зв'язків із цивілізованим світом – це і бунт проти обивательського існування, і добровільне прирікання себе на самотність, яка є формою збереження власної автономії.

Прикметно, що через одержиму відданість ідеї, маніфестованої словами "Я мушу малювати" [2, 62], рідні Стрікленда сприймають його як божевільного. Безглуздим радше постає раціональне суспільство, яке живе за правилами, відкидаючи все, що не вписується в його норми, а передусім людей, які мислять іншими категоріями. Про одержимість, яка розцінюється як 'схиблення', говорить і поет Вигорський у романі В. Підмогильного. Ненормальність, тобто можливість діяти всупереч усталеним принципам, він відносить до неподільного привілею людини, привиду майбутнього [3, 451], що рівнозначне прагненню до абсолютної істини, яка і є творчістю. А. Камю пише: "Вважаючи неможливим діалог зі своїми глухими або байдужими сучасниками», митець прагне до значно «ширшого діалогу з наступними поколіннями" [1, 367]. Однак такий діалог у конкретному середовищі – це голос волаючого в пустелі, пройнятого тугою за божественним світом краси й гармонії.

Отже, мистецький простір в аналізованих романах є однією з екзистенційних ситуацій, долання якої означає трансценденцію в мисленні, а отже вихід на новий рівень осягнення себе-у-світі. У текстах вказаний аспект втілено в мотивах і образах із семантикою переходу. Так, Радченко вирішує написати роман про людей, а Вигорський вирушає в омріяну мандрівку в пошуках власної автентичності («Місто»), Стрікленд («Місяць і мідяки») повністю присвячує себе творчості на віддаленому тропічному острові. Митці за покликанням, як от Вигорський і Стрікленд, усвідомлюючи увесь трагізм сучасної цивілізації, віддають перевагу самотньому перебуванню в природному середовищі, яке протиставляють суспільній дійсності. Самотність в інтерпретації українського та англійського авторів стає для справжнього митця джерелом творчості та єдино прийнятною формою існування в умовах зароджуваного тоталітарного режиму (у В. Підмогильного) або технократичного суспільства (у В. С. Моема).

Література

1. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.
2. Моем В.-С. Місяць і мідяки. На жалі бритви: Романи. Передм. І. О. Влодавської. Київ: Дніпро, 1989. 574 с."
3. Підмогильний В. Місто. *Підмогильний В. П. Оповідання, повість, романи*. Київ: Наук. думка, 1991. С. 308–538.

Деркачова О.С.,
доктор філологічних наук,
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника

HOMOSALTICUS В ІНКЛЮЗИВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на матеріалі роману Дороти Тераковської «Мишка)

Танець – невід'ємна частина людського буття, що віддзеркалює культурний розвиток людини, це спосіб вираження її почуттів, передачі культурного досвіду від покоління до покоління. Це явище з чіткими вимірами та порядком, з обов'язковим дотриманням форми. Життя, та не лише його, а й увесь Всесвіт можна розглядати як танець [6]. Танець – це емоція та її зміна за допомогою рухів, підпорядкованих визначеному ритму та певним правилам.

Танець є предметом вивчення не тільки хореографів чи культурологів, а й етнографів, істориків, психологів, філософів, літературознавців. Е.Л. Мартінес вважає танець однією з невербальних форм спілкування. У. Соррел переконаний, що танець постав із копіювання людиною поведінки тварин. К. Бюхер пов'язує появу танцю з трудовою діяльністю людини. Е. Корольова у своїх дослідженнях звертає увагу на ритуальний характер танцю, визначаючи сам танець як засіб збереження досвіду і передачу його від покоління до покоління. Х. Елліс серед характеристик та особливостей танців визначає правила числення та форми. Про танець як гру пише Й. Гейзінга. А. Ломакс говорить про соціокультурні особливості танцю. В. Волчукова показує роль ритуального танцю у взаємодії релігії і мистецтва хореографії, живопису, музики, поезії[3]. М. Богданова розглядає танець як найдавніший вид художньої творчості людини, первісно пов'язаний з історико-культурною традицією культових обрядів та ритмічним рухом ритуальної практики людства, «емоційна причетність танцювального мистецтва до сакрального змісту його образів відображає ментальність кожного народу, особливості його лексики, специфічність виконання»[2]. А. Арутюнян виокремлює біологічні, психофізіологічні, психологічні, соціально-психологічні, функції танцю, а також ідеї космічного, сакрального езотеричного сенсів танцю.

Особливу роль вінвідіграє у художній літературі, адже «танець як феномен культури є одним із найважливіших природних проявів людини, оскільки в ньому, як у історичному дзеркалі, людина відображується у всій своїй цілісності і суперечності» [4]. Танець може розповісти про персонажа, його епоху, характер та прагнення. Танець присутній і в інклюзивній літературі, стаючи символом боротьби та утвердження героя, засобом вираження та пояснення його буття для інших. Наприклад, у творі Оксани Радушинської «Метелики у крижаних панцирах» маємо не

лише описи танців на інвалідних візках. Танець допомагає вивести персонажку з депресії, завдяки танцю її світ стає гармонійним.

Важливою частиною буття стає танець для головної героїні роману Дороти Тераковської «Мишка» (2001 р.). В оригіналі назва книги – «Poczwarka». Перекладачка Дзвінка Матіяш пояснює зміну назви тим, що «потворка» по-українськи звучить не дуже добре, також польською слово «poczwarka» означає ще й лялечку, з якої з'являється метелик, але обіграти це українською не вийшло би. Та й книжка про дівчинку, яка була Мишкою – опис її життя від народження і до смерті. Дівчинка має синдром Дауна в дуже тяжкій формі. Мишка найбільше любить три речі: слухати, як мама їй читає, тікати на горище, де вона може говорити з Богом і спостерігати за створенням світу, і танцювати.

Мишка мріє танцювати так, як танцюють актори по телевізору, так, як танцювала Попелюшка на балу, і вона танцює. Проте ніхто не розуміє, що це танець, адже всі бачать тільки дівчинку з синдромом Дауна і її конвульсивні рухи.

Так само, як Єва, мати дівчинки, не змогла розшифрувати, що «та», яке весь час промовляла дитина, означає не «тато», а «танець». Розшифровує це слово батько Мишки Адам, і завдяки цьому повільно, крок за кроком, стає усе ближчим до дівчинки. Він усвідомлює, що танцювати легко та невимушено – глибинна потреба дитини, а відтак розуміє, що та має такі ж потреби, як всі, що може відчувати, але трохи інакше, і можливо, глибше, проте її тіло поневолює ці почуття, як лялечка метелика, от тільки Мишка, на відміну від нього, ніколи не вирветься зі свого тіла. Він не раз потім спостерігає, як його донечка пробує у танці піднестися над землею. Дівчинка це помічає і намагається станцювати для батька якомога краще, адже переконана, що тоді тато не уникатиме її, не тікатиме від неї: «Якщо затанцюю, не тікатиме. Повинен зупинитися і дивитися»[5]. Вона знала, як ніхто інший, що танцем можна сказати те, чого не можна сказати словами. Вона змогла відчитати, що танець, який вона бачила по телевізору, між чоловіком та жінкою говорить про те, що їхні тіла хочуть бути ближчими, вона, дивлячись документальні фільми та освітні передачі, з'ясувала, що танцем люди зверталися до сил природи, що танці шаманів надзвичайно потужні та сильні.

Так Мишка зрозуміла універсальну природу танцю: він просить, кричить, перепрошує, кличе, виражає радощі та любов, агресію та ненависть. І сила його більша за слова. Дівчинка хоче опанувати цю силу, бо щиро вірить, що тоді найближчі люди її розумітимуть, зникне конфлікт нерозуміння та несприйняття між нею та світом. Проте всі її спроби зазнають невдач, і перед нами постає маленька налякана дитина, яка не розуміє, чому вона опинилася у такому важкому та незграбному тілі, яке перешкоджає їй станцювати так, щоб її почули.

Мишка не повторює побачені танці, а витворює свої, що нагадують ритуальні, магічна сила яких мала би змінити ситуацію дівчинки, змусити світ почути та зрозуміти її. «Крім того, магічний характер танцю розкривається у тому, що ритмічно організовані рухи тіла мають сильний вплив на підсвідомість, а згодом і на свідомість людини» [4]. Мишка намагається за допомогою таню поговорити з батьками. Зрештою, їй це вдається, адже Адам починає розуміти, що його дочка набагато глибша і складніша, аніж видається світові.

Авторка змальовує ще один танець – в райському саду Бога. Тут Мишка танцює не сама, а серед інших дітей, які за життя теж не мали з ким танцювати. Вони танцюють по колу, а їхні тіла більше ніколи не стануть їм завадою чи перепоною для руху, легкого і невимушеного.

Танець у романі «Мишка» виконує комунікативну функцію (за допомогою танцю дівчинка намагається спілкуватися з батьками), ідентифікаційну (танцюючи, Мишка намагається ідентифікувати себе у світі людей), ритуальну (танцюючи, Мишка спілкується з Богом). Дорота Тераковська змальовує неймовірно самотню дитина. Відомий факт, що танець виник як колективне дійство, чимало танців передбачають наявність пари, а Мишка ж постійно танцює сама, і лише після смерті вона опиняється у колі інших танцюючих дітей, що танцюють для себе, для Бога і з Богом, звільнившись від своїх важких тіл, немов метелики випурхнули з лялечок. Письменниця через танець дівчинки з Синдромом Дауна показує конфлікт людини з інвалідністю зі світом, драму нерозуміння і спробу порозумітися. Також танець стає символом вивільнення душі та спілкування її з Богом.

Література

1. Арутюнян А. Ритуальна генеза танцю. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2016. № 10 (335). С. 86–90.
2. Богданова М. Танець як складова культової обрядодії. [online]. URL:http://journals.uran.ua/kis/article/view/146864 (06.08.2021).
3. Волчукова В. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури". Харків, 2002. 19 с.
4. Землянська А., Міщенко В. Міфологема танцю як символ українського відродження в антиромані Н. Зборовської «Українська реконкіста» [online]. URL: https://www.researchgate.net/publication/321779794_Mifologema_tancu_ak_simvol_ukrainskogo_vidrodzenna_v_antiromani_N_Zborovskoi_Ukrainska_Rekonkista(06.08.2021)
5. Тераковська Д. *Мишка*. Київ: Грані-Т, 2013. 360 с.
6. Ellis H. *TheDanceofLife*. [online]. URL: https://www.gutenberg.org/files/65714/65714-h/65714-h.htm (06.08.2021)

Євтушенко С.О.,
кандидат філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ МУЛЬТИКУЛЬТУРНИХ АВТОРІВ

Предметом нашого дослідження виступає інтертекстуальність у творчості мультикультурних англо-індійських авторів, адже міжтекстовий діалог як втілення міжкультурної та міжлітературної пам'яті є невід'ємною складовою частиною їх художніх текстів.

Джерелами інтертекстуальності у творах мультикультурних англо-індійських письменників є міфологія (біблійна, антична, індійська), європейська література (від античної літератури до сучасної), кіно (індійське, європейське), музика та живопись. Найочевиднішим підтвердженням вищеозначеного виступають передтекстові цитати, а саме епіграфи, запозичені з (1) античної літератури (цитата з трагедії Софокла «Антігона: «А те, кого мі любим…отечества враги», Каміла Шамсі «Домашній вогонь» [5]; зазивання вуличних оповідачів у Стародавньому Римі, цитоване Плінієм: «Дайте мені мідяка, і я розповім вам золоту історію», Салман Рушді «Золотий дім» [3]; (2) европейської літератури (цитата з трагедії Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєетта»: «Чума, чума на ваші дві родини!», Салман Рушді «Клоун Шалимар» [4]; цитата з роману Девіда Герберта Лоуренса «Коханець леді Чаттерлей»: «Наш вік по суті своїй трагічний, а тому за трагічний ми його не сприймаємо. Катаклізм уже стався, й посеред руїн ми починаємо знову будувати сякі-такі оселі, знову плекати сякі-такі надії. Важкувата це праця – в майбутнє немає глакої дороги, та ми йдемо в обхід чи продираємося крізь перешкоди.

Треба жити, хоч би скільки впало небес», Салман Рушді «Золотий дім» [3]; перші рядки сонету «Не зводьте пам'ятників…» з поетичного циклу австрійського поета Райнера Марії Рільке «Сонети до Орфея»: «Не зводьте пам'ятників. Хай для слави // троянда тут щороку розцвіта. // Бо то Орфей. Бо то його появи // у тім і в цім. Даремна суєта – // шукати інших. Так співати вміє // лише Орфей», Салман Рушді «Земля під її ногами» [2]; цитата з роману Мерілін Робінсон «Галаад»: «А человеческое лицо бросает нам вызов, поскольку мы неизбежно понимаем его уникальность, храбрость и одиночество. Прежде всего, это относится к личику младенца. Я считаю это своего рода видением – поистине мистическом», Шилпа Агарвал «Привид Бомбея» [1]); (3) мультикультурної літератури (поезія англо-кашмірського поета Ага Шахід Алі «Край, звідки не приходять листи»: «Минуя рай, меня несет по адовой реке / В глухую ночь, о мой изящный призрак. /Удар сердечного весла дробит фарфор волны. //Я все, что было у тебя. Меня не стало. /За

это ты простить меня не пожелала, /Но память обо мне тебя не оставляла./Прощать меня? За что? И ты простить не хочешь//Я боль таю от самого себя, но ею /С собой одним я поделиться смею./Простить меня? О, есть за что, но ты не можешь.//Ах, если б волею судеб моей ты стала,/То мир преобразить моих бы сил достало», Салман Рушди «Клоун Шалімар» [4]; цитата з роману Дж.М.Кутзее «Містер Фо»: «Возможно, они – трещины и щели, сквозь которые нам слышится иной голос, иные голоса? По какому праву остаемся мы к ним глухими?», Шилпа Агарвал «Привид Бомбея» [1]); 4) кіно і живопису (знаменита фраза французького кінорежисера, сценариста, актора, критика, одного з засновників французької нової хвилі Франсуа Ролана Трюффо: «Життя має куди багатшу уяву, ніж ми», Салман Рушді «Золотий дім») [3]; 5) філософської літератури (назва роботи Ґаятрі Чакраворті Співак «Чи може підпорядковане промовляти?», Шилпа Агарвал «Привид «Бомбея» [1]; цитата з роботи Еммануеля Левінаса «Етика і безконечність»: «Лицо нельзя убить. Оно не может стать содержанием, которое охватывается вашим мышлением; оно неохватно и выводит вас вовне» (Эммануель Левинас «Этика и бесконечное»), Шилпа Агарвал «Привид Бомбея» [1]).

Невичерпним джерелом інтертекстуальності у творчості мультикультурних англо-індійських авторів виступає східна (індійська) і західна міфологія, органічне поєднання якої підводить читача до думки про нерозривну єдність Сходу та Заходу. Мультикультурні автори по-різному впроваджують міфологічні структури у свої тексти. Доволі часто вони використовують каркас міфологічного сюжету, який може стати як основоположним структурним елементом з відповідною задуму реінтерпретацією, так і окремим елементом, за допомогою якого роз’яснюються ті чи інші епізоди.

Так, у романі «Домашній вогонь» Каміла Шамсі застосувала сюжет давньогрецької трагедії Софокла «Антігона», адже ретельне ознайомлення із текстом дозволило авторці побачити в цій драмі про «grief and the unequal ways in which people love each other» [5] потужний потенціал для створення сучасної актуальної п’єси. Очевидною відсилкою до античного матеріалу є поділ роману на чотири частини, кожна з яких позначена іменем одного з героїв, наближеним до імені персонажів з софоклової «Антігони»: Ісма / Ісмена, Еймон / Гемон, Парвіз / Полінік, Аніка / Антігона, Карамат / Креонт.

У романі Салмана Рушді «Земля під її ногами» обігрується міфологічний сюжет про Орфея та Евридіку. Автор використовує основні структурні елементи відомого міфу, однак пропонує новий погляд на розвиток сюжету. Тому, з одного боку, маємо трагічну історію кохання геніального музиканта Ормуса/Орфея та видатної співачки Віни / Евридіки, з іншого – видозміну традиційної сюжетної лінії завдяки появі додаткових персонажів (закоханий у Віну Рай, закохана у Ормуса

Персіс), переміні рольових функцій головних героїв (Віна рятує Ормуса від смерті, Віна кохається з Раєм) тощо. Очевидно, що міфологічного тіла авторові замало, тому він активно послуговується текстами, в яких зреалізовано мотив кохання Орфея та Евридіки, а саме: «Сонети до Орфея» Райнера Марії Рільке (епіграф до роману), лібретто «Орфей і Евридіка» Кальцабіджі Раньері, опера Глюка «Орфей та Евридіка» (уривок з опери виконано на бенкеті, влаштованому на честь Віни Аспари).

Мультикультурні англо-індійські автори також активно оперують складовими частинами релігійних вчень, на кшталт есхатологічних міфів. Найчастіше звертаються до найрозповсюдженішого способу знищення людства – всесвітнього потоку. Приміром, Салман Рушді в романі «Земля під її ногами» трансформує біблійний всесвітній потоп у карнавальний «текіловий потік». Окрім міфу про потоп, акуталізують інші міфи про космічні катаклізми: землетрус, пожежа, руйнування гір, епідемії тощо. Постійним мотивом у творчості Салмана Рушді є «апокаліптична пожежа», яка призводить до завершення усталеного способу життя головних персонажів та спонукає їх до «сотворіння» нового світу. Так, пожежа як кінець / початок певних періодів життя супроводжує головну героїню роману «Земля під її ногами» Віну, а в романі «Золотий дім» мотив «апокаліптичної пожежі» з'являється вже на перших сторінках («…чий кінець увінчала велика – і образно кажучи, апокаліптична – пожежа» [3]) і надалі розкривається як рушійна причина змін у родині Голденів.

Таким чином, навіть побіжний огляд реалізації інтертекстуальності у творчості мультикультурних англо-індійських авторів дозволяє стверджувати перспективність подібного роду дослідження, але вже із висвітленням різних видів взаємодії текстів та розширенням текстового матеріалу.

Література

1. Агарвал Шилпа Призрак Бомбея. Москва : Фантом Пресс, 2010. 512 с.
2. Рушди С. Земля под ее ногами. Санктпетербург: Амфора. ТИД Амфора, 2008. 719 с.
3. Рушді С. Золотий дім. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 496 с.
4. Рушди С. Клоун Шалимар. СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2008.510 с.
5. Шамси Камила Домашний огонь. Москва : Фантом Пресс, 2018. 312 с.
6. Kamila Shamsie interview. *The Booker Prizes*. 2017, 01. 09. [online]. URL: https://thebookerprizes.com/news/kamila-shamsie-interview (10.08.2021).

Жигун С.В.
доктор філологічних наук,
доцент кафедри української літератури,
компаративістики і грінченкознавства

ОБРАЗ ПИСЬМЕННИЦІ У ЛІТЕРАТУРІ ТА ПРЕСІ 1920-1930-Х РОКІВ

Поширення грамотності та нові друкарські технології спричинили активний розвиток видавничої сфери, що також дозволило більшій кількості західноєвропейських жінок писати на гонорарній основі, таким чином сприяючи емансипації.Вірджинія Вулф в есе «Жіночі професії» зазначає, що хоч література і досить сприятлива для жінок галузь, що не вимагає капіталовкладень, не шкодить репутації і не заважає реалізації в родині, все ж жінка-письменниця зіштовхується з двома труднощами. Передусім їй доводиться переборювати привид Янгола в домі (гендерний стереотип жінки консервативного суспільства), що стає між авторкою і писанням. Друга складність полягає у конфлікті між потребою висловлювати власну думку і переконаністю суспільства у неприйнятності для жінки обговорювати теми взаємостосунків, пристрастей, тіла. Потреба озиратися на те, що скажуть про неї чоловіки, обмежує і віднімає в жінки можливість писати [4].

Український варіант Янгола в домі – Берегиня, мала тісний зв'язок з народництвом та націоналізмом як модерним проєктом.М.Тарнавський зазначає, що український жіночий рух межи віків активно підтримувався чоловіками [3, 31], зокрема, і письменницькі спроби, щоправда лише в певних межах: допоки жінки і їхня творчість сприяли народницькому рухові. Це спонукало жінок писати на сільську тематику, орієнтуватися на народну творчість, а спроби говорити з власного голосу не сприймалися і піддавалися критиці [1, 41]. І самі жінки, ангажуючись у подвижництво в ім'я національної ідеї, абсолютизували традиційну родину як символ нації і як засіб посісти в суспільстві значуще місце [1, 27]. Таким чином, середньостатистична українська письменниця до 1920-х років – це ідейна особа, ангажована у суспільні справи на рівні з чоловіками, вона ставить суспільне вище над особистим і зазнає як внутрішнього, так і зовнішнього цензурування.

1920-30-і роки – період стрибкоподібного збільшення кількості українських письменників, зокрема й жінок. У тогочасній пресі понад пів сотні імен, з них33 особи мали понад 1 публікацію, і принаймні 21 авторка мала хоча б 1 окрему книжку. Крім них, у цей час також друкують письменниць старшого покоління. Аналіз присутності творчості жінок у 12 журналах дозволяє говорити про її незначне представлення, обмеженість публікацій однієї авторки 1-2 журналом, переважно певної літературної групи. Надгрупове визнання отримала творчість Н.Забіли (її публікували 7 з 12 журналів), Галини Орлівни (6), Агати Турчинської (5),

Варвари Чередниченко (5), Ладі Могилянської (4), Д.Гуменної (4), Раїси Троянкер (4). Гірше представлена критика жіночих творів і рідкісними є его-документи: відкриті листи до редакції, звернення, відповіді на анкети (їх лише два – лист Піонтек та розповідь про свою творчість Забіли в «УЖ»). Портрети, що супроводять вірші, досить рідкісні, через що сьогодні невідомо, як виглядали більшість письменниць. Групове фото Забіли, Свекли та Чередниченко розміщене на обкладинці «Плужанина» №8-9 1926 року свідчить про сприйняття жіночої творчості як досягнення організації. Але в цілому зображення письменниць майже неприсутні в журналах, окрім групових знімків літорганізацій та портретів письменниць старшого покоління.

У цілому ситуація жінки-письменниці змінилася несуттєво: друк став їй доступнішим, однак заохочувалася суспільно ангажована тематика, зокрема радянських перетворень. Жінки часто писали про тракторобуд, Турсиб, комуни, ліквідацію неписьменності. Вихід у сферу особистих тем наражався на критику за відрив від дійсності, а навіть еротизм. І все ж тогочасні твори фіксують спроби жінок говорити про власний досвід.

Попри драматизм творчої самореалізації літераторок того часу, образи письменниць як героїнь художніх творів рідкісні і своєрідні. У оповіданні «Військовий літун» (1924) В. Підмогильного епізодичною героїнею є поетеса, головними характеристиками якої є емоційність і тілесність. Героїня постає людиною, що живе мріями, керується неврівноваженими емоціями і пов’язує натхнення із сексом. У повісті «Честь» М. Могилянський створив низку карикатурних образів на сучасних йому митців.Чоловікам він гіпертрофував самозакоханість, славолюбство, але не відмовляв у таланті, жінки ж постають нездарами, часто з акцентованою тілесністю (хворою і/або пожадливою). Позитивна героїня – «творець життя»: турботлива мати та зразкова берегиня затишку, тоді як поетеси – аморальні.

Жінка-письменниця у тогочасній жіночій літературі теж рідкісна (частіше музикантка чи акторка). Скажімо, навіть власний досвід входження в літературу Докія Гуменна приписала чоловічому персонажу (пізніший роман «Діти Чумацького шляху»), відмовившись від викладу жіночої специфіки. У повісті Олександри Свекли «Надломлені серцем» творчі питання маргіналізовані, головним є те, що письменницький фах дає змогу героїні заробляти достатньо, щоб не залежати від чоловіків. Проблема жіночої творчості постає у поезії Раїси Троянкер, поетеси, яка стала прототипом одного з карикатурних образів Михайла Могилянського. Авторка зажила скандальної слави через свої спроби говорити на «заборонені» для жінок теми. У доробку Троянкер є низка віршів, ліричною героїнею яких є «нова жінка» як її бачили більшовики. Але дві поезії свідчать про розуміння нею потреби виходу з-під впливу соціальних (ідеологічних) конструктів заради творчої самореалізації.

Вірш «Народження поета» – сповідь жінки, яка розривається між материнським обов'язком – доглядом за хворою дитиною – і творчим поривом. Лірична героїня болісно переживає докори сумління, але не відмовляється від цього, стверджуючи своє право на творчість. Тема жертв заради самореалізації як поетеси представлена і в поезії «Нічна розмова», де лірична героїня звертається до Мефістофеля у спробі гармонізувати свої ролі поетеси, коханої і матері. Попервах видається, що героїня готується проміняти «кров'ю написані останнії строфи» на кохання й родину, але вона застерігає і Мефістофеля, і читача: «Я не Гретхен білява,/ Я рвучка й нервова,/ Я жінка-поет. Я шукаю незнане, ще не сказане слово/, Знаю спрагу натхнення,/ Творчих запалів лет» [7, с. 107]. Вона прагне поєднати материнство й родину із творчістю, і те, що вона звертається по допомогу до диявола, свідчить про невіру в можливість такого поєднання. Ці вірші свідчать, що Троянкер відчувала і осмислювала тиск суспільних стереотипів та очікувань, що перешкоджали творчості, заважаючи сказати власне слово не лише щодо жіночої тілесності і стосунків, але і щодо можливості жінки обирати, ким бути.

Таким чином, образ письменниці у літературі і пресі 1920-1930-х років не спирається на традицію письменниці-громадської діячки, не актуалізує залученість жінок у суспільні перетворення і не відбиває реальної ситуації жінок у тогочасній літературі. Значна кількість жінок-авторок у журналах була присутня як частина літературної групи (яка видавала журнал). Критичний відгук на їхні твори є поодиноким. Образ письменниць у чоловічих текстахакцентує тілесність, виявляючи страх перед втратою авторитету, а творчість авторок подається у зниженому, іронічному тоні. У жіночих текстах письменниці є нечастими героїнями, а власний досвід творчості може втілюватися у чоловічі образи. Проблема тиску суспільних вимог на творчість, проблемність самореалізації у кількох соціальних ролях розкривається у поезіях Р. Троянкер, чия відвертість у творчості неодноразово була критикована. Проте якщо у чоловічих текстах жіноча творчість маргіналізується тілесністю, то у жіночих невирішеним конфліктом постає взаємодія творчості і материнства.

Література

1.Богачевська-Хом'як М. Білим по білому: Жінки у громадському житті України 1884–1939. Київ: Либідь, 1995. 424 с.

2. Троянкер Р. Поезії. Черкаси : вид. Чабаненко Ю., 2009. 242 с.

3.Tarnawsky M. Feminism, Modernism, and Ukrainian Women. *Journal of Ukrainian Studies*. 1994. No 2. C. 31–41.

4. Woolf V. Professions for women.https://genius.com/Virginia-woolf-professions-for-women-annotated.

Журба С. С.,
кандидат філологічних наук,
Криворізький державний педагогічний університет

МУЗИКА ЯК ОБРАЗНО-ЗМІСТОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСНОВИ ТВОРІВ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Синтез різних видів мистецтв в українській літературі був важливою складовою модернізму, напрямом творчих пошуків митців, дозволив створювати художню картину світу за допомогою словесно-образного, зорового, слухового видів творчості. Синкретизм музики і слова виражається на різних рівнях тексту: ідейно-тематичному, образному, наративному, композиційному.Музичність тексту«визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень, із яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле» [1, 78] та будується навнутрішній енергії тексту, формуючи його динаміку, інтонаційну, композиційну та ритмічну структуру.

Музика у прозовомутворі є засобом образності, організації художньої «тканини» тексту, авторської інтенції, підсилюєвиразність словесно-образного мислення,відображає емоційну сферу людського світосприймання, надає йому емоційності та ритму. Засобами музичної виразності в епічному тексті виступають ритм, тональність, темп, гармонія, поліфонія, контрапункт, мелодика. Ритмомелодика твору визначається смисловим навантаженням, мовленнєвими засобами, структурним повтором, ліризацією оповіді, роллю підтексту.

Питання співвідношення слова і музики у сучасному українському літературознавстві стали важливим аспектом досліджень О. Астаф’єва, І. Бестюк, Л. Горболіс, Д. Наливайка, Н. Мочернюк, В. Просалової, О. Рисака та ін.

На думку В. Просалової, «перекодування музичних засобів художньої образності» у тексті«здійснюється шляхом відтворення переживань реципієнта, його суб’єктивних асоціацій, викликаних музикою» [3, 46]. «Перекодування музичних вражень вербальними засобами» [3, 40] у творахдетермінованолітературно-музичною кореляцією, запозиченням музичних термінів та їх інтерпретацією. Домінантою образного мислення є музикальність сприйняття: музична складова поезії закономірна (музика і поезія мають спільні ознаки: ритмічність, повторюваність, інтонаційна динаміка), у прозі музика виступає образно-змістовим елементом літературної основи. Письменники залучають музику як один із засобів розширення меж твору та розкриття духовного світу персонажів.

Взаємодія музики і слова пронизує роман Ю. Яновського «Чотири шаблі», жанрова своєрідність якого означена як «роман у піснях». Авторське жанрове визначення є маркером фольклорної традиції.

Літературна інтерпретація музичної складової актуалізована у авторських піснях, що складаються з голосу і хору (прослідковується антична традиція). Пісні, подані на початку кожного розділу, є органічним цілим із сюжетом, своєрідним кодом до розкриття ідейного навантаження. У першому розділі автор, змальовуючи весілля Шахая, вписує у текст весільні старосвітські пісні, які співають дружки. Настрої та переживання весільних гостей і молодих, емоційність, експресивність та звукова виразність події досягається вербальними засобами: інтонуванням, актуалізацією музичної термінології, текстами пісень. Ю. Яновський уводить в обряд весілля народну думу про Супруна-козака, яку співає кобзар і підспівують гості (нетиповий випадок виконання такого жанру на весіллі): *«Ой не знав Супрун, / А як славоньки зажити, / Гей, зібрав військо славне Запорізьке / Та й пішов він орду бити»*[5, 174]. Завдяки виконанню думи, весілля Шахая сприймається як проводи у похід. Обряд весілля у контексті міфомислення письменника осмислюється як «шлюбування» героїчній боротьбі за волю. У першому розділі-пісні звучить мотив героїчного духу, прагнення відстояти незалежність і свободу України, в останньому – пісня розповідає про минулу славу колишніх славних «героїв Павлівки і Успенівки» – «втрачене покоління». Виражальними засобами музичності є мінорнийтамажорний лад, що забезпечується певними тональностями, передаєемоційно-почуттєву атмосферу, вказує на психологічний стан героїв.

Музичні асоціації простежуємо у романі «Майстер корабля» Юрія Яновського. Майк, залишає батькові «Пісню капітанів», яка є піснею його ескадрильї й безпосередньо пов’язана з сюжетною лінією твору. Ця пісня у контексті твору підкреслює характеристику образів, бо капітанами в певному сенсі можна назвати Редактора, Богдана, Майка, Професора. Син Генрі, читаючи мемуари То-Ма-Кі, подає йому певні зауваження щодо сюжетних ліній, рекомендує використати написаний ним вірш, у якому відтворено ключові образи твору: море, корабель, парус. Поезія «Пам’ятник» розширює тему«Пісні капітанів», де акцентовано на образі капітана, веселого моряка, що веде каравани у морі й повітрі, покидає дівчину, бо вірний морю.

Однією з рис художнього мислення є музичні асоціації, за допомогою яких письменник зображає духовний світ персонажів. То-Ма-Кі співає пісню про аргонавтів під час роботи над фільмом: *«Як аргонавти ті колись, / Покинемо свій дім. / Ту-тум, ту-тум! Ту-тум, ту-тум! / За руном золотим»*[5, 32]. Здобування золотого руна – мета походу аргонавтів, що звучить у пісні То-Ма-Кі. «Спорудження корабля у романі репрезентовано алюзією на міф про аргонавтів», і якщо «золоте руно теж є символом спасіння, а відтак похід українських аргонавтів є надзвичайною місією спасіння роду/народу» [2,290].Саме через цей образ метафорично осмислено мотив українського втілення мистецької ідеї.

Іронічно-жартівливий настрій уривків з творів Гете та Чарльза Дібдіна, взятих автором за епіграфи, реалізовує наповнені відваги, мужності та любовних перепитій пригоди моряка Богдана. Ю. Яновський захоплювався морською стихією і перший свій вірш написав про море.

Музичний принцип побудови роману «Вертеп» Аркадія Любченка означив Ю. Гаморак, вказавши, що твір складає враження симфонії. Розділи роману вирізняються своєрідним темпоритмом і музичною наповненістю: симфонія, марш, джаз, пісня, гімн, що дало підстави Ю. Шереху акцентувати на варіаційній кількачленності, яка «виправдана музичною структурою розділів. Як тема в музичному творі нормально переходить кілька варіацій, так тут кожний образ словесно варіюється відповідно до вимог ритму даного місця даного розділу» [4, 457].

Новела «Соло неприкаяної лірики», в назві якої звучить музична тема, скомпонована за канонами народної пісні. Ритмізованість і повтор (рефрен) досягаються завдяки уривку, в якому осмислено філософську проблему плину часу і людського буття. Наявні алюзії на українську пісню «Ой з-за гори кам'яної голуби літають». Літературна імітація музичних форм характеризує індивідуалізацію творчого мислення письменника. Музичний контексттвору наповнений творами австрійського композитора-романтика Франца Шуберта, «Похоронним маршем» Фредеріка Шопена, музикою Вольфганга Амадея Моцарта, мотивами українських народних пісень.

Використання вербальних засобів виразності дозволяють перенести музичні прийоми вираження на літературний рівень. Синтез слова і музики забезпечує у художньому творі цілісність художніх образів, змістовність та поліфонічність.

Література

1. Еліот Т.С. Музика поезії. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 2002. С. 73–82.
2. Коробкова Н. Міфологічна алюзія як форма інтертекстуальності роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. *ДОКСА :Збірник наукових праць з філософії та філології*. Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2007. С. 287–291.
3. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
4. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка). *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології* : у 3 т. Харків: Фоліо, 1998. Т. 1. С. 443–477.
5. Яновський Ю.І. Твори: в 5 т. / упоряд. К. Волинський, М. Острик; післям. М. Пархоменка. Київ : Дніпро, 1983. Т. 2. 424 с.

Зарва В.А.
доктор філологічних наук, професор
Бердянський державний
педагогічний університет

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МУЗИКИ В ТВОРАХ М.С. ЛЄСКОВА: ДО ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ

У сучасній літературній компаративістиці плідним є використання міждисциплінарного підходу при аналізі художніх творів, взаємодія різних видів мистецтва, як-от:іконопису, живопису, музики, літератури, їхнє функціональне значення в організації тексту.

До музики в своїх творах М.С. Лєсков звертався обмежено і вибірково. Тому спробуємо систематизувати рецепцію критиками питання репрезентації музики в творах М.С. Лєскова. У сім'ї Лєскових музика не користувалася повагою, за спогадами сина письменника Андрія Лєскова в двотомній книзі «Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. (М., 1984. С. 288). Можна стверджувати, що зазначена в назві тема взагалі на сьогодні не вивчена: відомі деякі статті, хоча до проблеми зверталися такі дослідники, як М.В. Земляніцина, Н. Кошкарьова, Т.М. Сіверська, Н.Ю. Тартаковська, О.С. Шкапа та ін. О.С. Шкапа в дисертації, захищеній у Москві в 2018 році, простежила інтертекстуальні зв'язки, зокрема, інкорпорування цитат з музичних творів, музичну символізацію у святочних оповіданнях М.С. Лєскова.

Проте більшість з цих дослідників переймалися проблемою «Творчість М. Лєскова в музиці». Так, М.В. Земляніцина в дисертації 2020 року, захищеній у Санкт-Петербурзі, простежила своєрідність композиторської режисури в опері «Леді Макбет Мценського повіту» Д.Д. Шостаковича. Музичну драматургію проаналізувала на різних рівнях, як-от: метафоричний, психологічний, умовно-ігровий.

Н. Кошкарьова і А. Скорик у статті 2016 року простежили роль хору в опері «Левша» композитора Родіона Щедріна. Стаття Т.М. Сіверської 2016 року розповідає про життя і творчість композитора Анатолія Григоровича Новикова (1896–1984), зокрема, про російську музичну комедію «Левша» за М.С. Лєсковим на лібрето Р.Г. Галіат-Валаєва. Т.М. Сіверська у статті 2015 року виокремила композиційні й драматургічні принципи, стилістичні прийоми опери «Зачарований мандрівник» Родіона Щедріна.

У статті 2017 року Т.М. Сіверська розглядає взаємодію поетичної, прозової складових і музики в сказі «Лєвша» (повна назва –«Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе») М.С. Лєскова, який належить до циклу про праведників. Автор визначив літературні прийоми митця, подібні до музикальних методів і прийомів: варіаційність при викладі епізодів, що повторюються (танець блохи – «кавриль», який

супроводжується дзвоном пружин), поліфонічність, різні інтонації голосів героїв та ін., власне музикальні епізоди твору (танець блохи, дзвін тонких молоточків – «потюкивание» – під час роботи тульських майстрів, які підковують блоху; російські пісні, які співав «на всю Європу» Лівша, їдучи до Лондона; наголос на співочих талантах туляків), а також утілення «Лівші» в музичних жанрах, зокрема це симфонічні твори, музичні комедії, мюзикли, опера. Зі структурою опери можна порівняти й поділ твору «Лівша» на частини. Образ тульського умільця і підкованої ним блохи захопив композиторів Ю. Шапоріна (автора першої симфонічної сюїти «Блоха»), А.Г. Новикова, О.В. Александрова, Р.К. Щедріна з його оперою «Лівша» (2013).

О.В. Синельнікова у статті «Опера «Лівша» Родіона Щедріна: загадка російського генія і висока «температура» сюжету» (2019) аналізує історію створення, ідейний задум опери Р. Щедріна й текст лібрето, написаний самим театральним композитором, труднощі перекладу прози М.С. Лєскова в музичну площину, підходи Р. Щедріна до втілення повісті «Левша», які базуються на православ'ї, російському фольклорій намаганні передати особливості національного характеру.

Т.М. Сіверська у статті «Поэзия, проза и музыка в сказе Николая Лескова «Левша»» зазначає: «Однак при зовні складному, іноді навіть негативному ставленні до музики і музикантів, Лєсков володів дивовижною і своєрідною музикальністю, що виявляється в його літературній мові і образах його персонажів. …Подібно до Даргомижського і Мусоргського, Лєсков прагне дати кожному персонажу власний, упізнаваний голос, манеру мовлення» [Культура и искусство.2017. №3. С. 179]. Відомо, що сучасники М. С. Лєскова і перші радянські дослідники творчості митця, зокрема Б. Ейхенбаум у статті «Надмірний письменник» («Чрезмерный писатель»), наголошували на внутрішній музичності мови, музикальній ритмічності прози письменника, хоча праці, присвячені цьому питанню, відсутні.

На підтвердження цього можна навести записані літературознавцем А.І. Фаресовим слова самого М.С. Лєскова в книзі «Против течений: Н.С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем» (С.-Пб., 1904): «Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом, и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это уменье и достиг, кажется, того, что мои священники говорят по-духовному, нигилисты – по-нигилистически, мужики – по-мужицки, выскочки из них и скоморохи – с выкрутасами и т.д. От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто-литературной речи... Говорят, что меня читать весело. Это оттого, что все мы: и мои герои, и сам я имеем свой собственный голос. Он поставлен в каждом из нас правильно или, по крайней мере, старательно. Когда я пишу, я боюсь

сбиться: поэтому мои мещане говорят по-мещански, а шепеляво-картавые аристократы – по-своему. Вот это – постановка дарования в писателе» [С. 273–274].

У статті 2020 року Т.М. Сіверська розглядає на різних рівнях деякі аспекти музикальності як особливої якості літературної мови М. С. Лєскова, нагадує, що митець сам писав про важливість ритму й інтонації в своїх текстах, дослідниця акцентує на зверненні письменника до фольклору, зокрема до пісенного.

До тексту повісті «Запечатленный ангел» (1873) М.С. Лєсков додав уривки з християнських пісноспівів, відомих читачу XIX століття, а також запропонував відсилання до них, поглибивши філософсько-релігійний смисл твору. Музику і музичність можна простежити *на* матеріалі повістей 1860-х років, зокрема «Леді Макбет Мценського повіту» М.С. Лєскова. До своїх творів М.С. Лєсков залучав народні пісні, російський романс (оповідання «Пугало»). О.С. Шкапа зазначила, що «в третьому періоді в святочних оповіданнях лише одного разу зустрічається відсилання до «музичного» тексту. «Пісня про бій на Чорній річці 4 серпня 1855 р.» Толстого сприяє визначенню прототипу персонажа – генерала Сакена з оповідання «Фигура»» [1, 16].

Отже, зазначена тема не досліджена і потребує подальшого ґрунтовного вивчення: на сьогодні відомі окремі статті з проблеми інтерпретації М.С. Лєскова в музиці й дисертація О.С. Шкапи з інтертекстуальних зв’язків в святочних оповіданнях М.С. Лєскова.

Література

1 Шкапа Е.С. Интертекстуальные связи в святочных рассказах Н.С. Лескова: автореф. канд. филол. наук по спец. 10.01.01 – русская литература. Москва, 2018. 24 с.

Землянська А.В.,
кандидат філологічних наук, доцент
Таврійський державний агротехнологічний
університет імені Дмитра Моторного

МУЗИЧНИЙ ВИМІР ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ Б. ТОМЕНЧУКА

Богдан Томенчук впевнено увійшов зі своєю поезією в сучасний літературний процес на початку 2000-х років. На сьогодні він має уже значний творчий доробок, представлений збірками «Сповідайтесь, мої тривоги» (2002), «Сезон ненаписаних віршів», «Німі громи» (2007), «Сезон ненаписаних віршів» (2015), «Місто героїв і понятих» (2016), «Жінка з одного вірша» (2018), «Дві джезви» (2019) та ін. Серед них книга «Сезон ненаписаних віршів» займає особливе місце, адже започатковує якісно новий етап творчості митця, окреслює теми й індивідуальну манеру зрілого майстра слова, який знає, про що говорить, і вміє донести свої

почуття, емоції, роздуми до читачів, викликати в них емпатію. При цьому видання органічно поєднує інтимну та громадянську лірику. Адже у світі, позначеному війною, що йде на Сході України, автор прагне нагадати про те, що втримує людину, дає їй наснагу й натхнення, стає опорою в житті, – про Любов, яка є найпотаємнішим священнодійством.

Цей аспект лірики митця уже ставав об'єктом дослідження літературознавців. Зокрема, з позиції наявності інтертекстуальних вкраплень, зокрема у вираженні концепту «гріх» (О. Деркачова), циклічного часопростору (С. Міняйло), використання акустичних образів і лексем (А. Землянська, А. Мамєдова) тощо. Однак відсутні окремі студії, присвячені інтермедіальному виміру збірки, зокрема музичному.

Справа в тому, що у творчому доробку поета використано в їх синтетичному поєднанні різні сенсорні образи – зорові, тактильні, олфакторні, смакові, акустичні. У збірці «Сезон ненаписаних віршів» при наявності усіх вищезгаданих чуттєвих образів явно переважають акустичні, виражені здебільшого в музичному вимірі книги.

Так, світ музики представлений у поезії Б. Томенчука насамперед своєрідною лексикою, пов'язаною з цим видом мистецтва: *струнно*, *скрипковий ключ*, *хорал*, *ноти*, *скрипка*, *ансамбль*, *мелодія* та ін. Вони органічно вписані в контекст зображення інтимних стосунків двох закоханих або очікування любові. Автор навіть одному із трьох розділів книги дав назву «Крізь музику всіх скрипалів...».

Причому крізь усю збірку проходять два лейтмотиви, пов'язані з музичною сферою:

1) музика небесних сфер звучить, коли справді зустрілися дві половинки, адже їх кохання було визначене вищими силами;
2) музика твориться в інтимні миті тілами, доторками, шепотом двох закоханих.

У першому випадку закохані стають єдиним цілим із Всесвітом, а тому в мить зустрічі чують музику небес, прамузику, що співвідноситься зі священним ритуалом, молитвою, зверненням до Бога: «*Там в заморських садах / Зійде місяць, мов яблуко, / І мелодію нас хтось напише /З розсипаних нот...*» [3, 9]; «*Відійшов кудись дивний гармидер, / Тільки музика вічна над ним*» [3, 12]; «*Хочу мати тебе / Від сповна й до останку / Під твій шепіт солодкий / В прамузиці нот*» [3, 13]; «*Вона замикає серце на ключ, / Забувши, що ключ – скрипковий*» [3, 43]; «*Світ – наша світлиця. Ви будете гостя. / Я – пізнім хоралом в щемких небесах...*» [3, 67]; «*У кольорах осіннього Едему – / Дерева із ансамблю скрипалів*» [3, 81] тощо.

Для підтвердження свого бачення суті людських стосунків поет у цьому випадку активно послуговується біблійними інтертекстемами, що відсилають читача до легенди про перебування перших людей, Адама і Єви, у райському саду та їхнє гріхопадіння (не випадково місяць, що

світить двом закоханим, порівнюється в митця із яблуком. – *А.З.*). Як зауважує О. Деркачова, ліричний герой книги називає своє кохання «гріховним» саме з погляду людських стереотипів, морально-етичних норм, що панують в соціумі, а не власних переконань, а відтак, «поряд із тим, що назване гріхом, завжди у творах виступають чистота, музика небес, хорали, що протиставлені світу» [1, 110].

У статті, присвяченій мотиву тиші, нами було зауважено, що концепція кохання в поета співвідноситься із поняттям «тиша», усамітненням, заглибленням у Всесвіт, у тому числі й чуттєвий. Тому ліричний герой збірки та його обраниця, відмовившись від зайвих у мить єднання слів, створюють власну музику тіл, чутну лише закоханим [2, 88]. Цей аспект розкриває другий лейтмотив збірки Б. Томенчука, адже мистецтво любити передбачає передусім здатність тонко відчувати, помічати звуки й барви навколишнього світу. Тож ліричний герой у поета часто виступає митцем, композитором свого кохання, справжнім маестро, а його обраниця – найкращим витвором: «*У долоні візьму / Наші ноти позбирані / І засвічу тебе, / Осипаючи простір і час*» [3, 9]; «*В жадібнім світлі податливих пліч – Музика і Композитор*» [3, 43]; «*Майстер приходить нізвідки... / Може, й не присланий Богом... / Ноти холодні – лиш свідки: / Музика – привид без нього*» [3, 46]; «*На руках тебе винесу з буднів, / Як скрипкові ключі від небес, / Під високу прозовість ноктюрнів, / У твій шепіт, немов полонез...*» [3, 53], «*Душу напружую, яко струну, – / Викличу пісню з минущої миті, / Вам залишивши тендітну луну...*» [3, 90] тощо.

Кохана для майстра виступає не лише витвором, а й музою, інструментом, матеріалом, з якого він видобуває свою священну музику любові, адже лише двоє в тісному тандемі можуть утворити щось прекрасне, вічне. Тоді жіноча фігура нагадує скрипку, натягнуту струну, а подих, стогін, шепіт перевтілюються в ноти: «*Десь за кордонами спокуси / Мій смуток – вічний нелегал – / Півтінню впав на плечі музи / В скрипковім вигині лекал*» [3, 6]; «*Вся так небесно, струнно так тремтиш, / Як небеса тобою святять воду...*» [3, 27]; «*Світишся вічністю див – / Скрипка у контурі бронзовім, / Нота в спасенний мотив...*» [3, 78] й т.п.

Отже, в інтимній ліриці Б. Томенчука музичний вимір представлений як органічне вираження почуттів двох закоханих, посланих їм вищими силами. При цьому автором активно використовується як лексика, пов’язана із цим видом мистецтва, так і метафоричні образи, в яких ліричний герой та його обраниця самі виступають майстрами й матеріалом, з якого твориться музика кохання.

Література

1. Деркачова О. Між мовчанням і світом: лірика Богдана Томенчука. Сфери буття: монографія. Брустурів : Дискурсус, 2019. 216 с.

2. Землянська А.В., Мамєдова А.А. «Тихіша за тиху траву любов, котрій тісно у ліжку...»: мотив тиші в інтимній ліриці Б. Томенчука. *Спадчына Скарыны: да 500-годдзя беларускага кнігадрукавання*: зб. навуковых артыкулаў : у 2 т. Ч. 1 / рэдкал. : А.М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш]. Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2017. С. 87–89.
3. Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. 142 с.

Ідрічан К.О.,
3 курс бакалаврату
ОП «Українська мова та література,
західноєвропейська мова»,
Інститут філології,
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СЛЕМ ПОЕЗІЇ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ

Постмодернізм орієнтується на попит конкретного споживача мистецького продукту, в ньому стираються межі між елітарним та масовим мистецтвом, де поетичний слем – це міжродовий жанр театралізованої поезії, що виникає у 80-х роках XX століття в Америці та активно розвивається в XXI столітті практично у всіх країнах світу. Інтернет в значній мірі вплинув на ріст популярності поезії усного слова. Отже, поетичний слем це різновид постгутенбергівської літератури, що поєднує в собі поезію, театр та спорт, і для сучасного слухача, слем – нова форма поезії, і тому поширення жанру на теренах України є прогрессією пошуку вітчизняного читача та збільшення попиту на висвітлення нових поетичних форм в широких соціальних колах.

Поетичне змагання має античне коріння. Живе слово у Стародавній Греції було настільки шановане, що усі види змагань: Олімпійські, Немейські (присвячені Зевсу), Піфійські ігри (на честь Аполона,), Істмійські (на честь Посейдона) – закінчувалися красномовством. Присутні приклади у п’єсах Аристотеля «Хмари» (423 р. до н.е.), «Жаби» (405 р. до н.е.), де змальовано змагання Есхіла протии Еврипіда та виграє ексклюзивне право на звання найкращого трагіка. Змагання менестрелів, середньовічних співаків та музикантів, було легендарним у Тюрінгії. Змагання трубадурів було видом дебатів за допомогою віршів, яке розвивалося у XII ст. З XII ст. по XVII ст. музичному та літературному суспільству у північній Франції притаманні п’юї (puys) – змагання у поетичній вправності. Відомо й про іспанські судові віршовані баталії XIV–XV ст., під час яких один з поетів ставив питаннячи ряд питань, а інший поет відповідав у формі, в якій починав перший поет.

У Великобританії поети виходили на сцену, і гумористична поезія передувала виступам. Поезія інвектива булла класичною моделлю арабської поезії. Книга Пісень (Bookof Songs) X ст. – найвідоміший

перелік середньовічної арабської поезії, повний анекдотів, дуелей, дебатів поетів. Існувала форми змагань: один поет закінчує рядки іншого, щоб створити один вірш; змагання-хизування та рядові диспути, що проводилися у формі хизувань та образ. У Японії між 1087-1199 роками було проведено близько 200 офіційних поетичних змагань, які проводилися у імператорських палацах і храмах. Поетам задавали тему для змагання. На «Поетичне змагання у 600 раундів» (1193 р.) та «Поетичне змагання у 1500 раундів» (1201 р.) теми оголошувалися заздалегідь перед «боями». [1]

У кінці 1950-х років читання поезії вголос увірвалося в Америку. Американський spoken word зародився з поезії Гарлемського Ренесансу, блюзу, а також біт-покоління, представники яких надихались блюзом, релігійними піснями, хіп-хопом. Рух за громадські права (1954-1968 рр.) мав свій вплив. Видатні промови М. Кінга «I Have a Dream», Сожурне Трус – «Ain't I a Woman?» втілювали ті елементи ораторства, які є в усно-мовній поезії афроамериканського суспільства. «Останні поети» – поетично-політична група, створена під час 1960-х років, допомогла підвищити популярність поезії усного слова у після релізу вірша Гіла Скотта Ерона – «The Revolution Will Not Be Televised» в альбомі Small Talkat 125 th and Lenox 1970 р. У 1973-му році було засновано Neyorical Poets Café у Нижньому Істсайді, яке стало найстарішим американським місцем для презентації слему [4, 7].

Існує суперечка щодо дати появи вітчизняного слему. Поет Сергій Жадан запевняє, що український слем з'явився 1997 року в Харкові. Проявом можна вважати систему поетичних змагань «Молоде вино», яка впроваджувалася Мистецькою Асоціацією «500» з середини 90-х. Однак слем-майстер Анатолій Ульянов вважає, що укрслем народився відразу після фестивалю «Киевские Лавры 2006», там був встановлений формат та пройшов перший заявлений турнір зі слему в Україні. Поет Богдан-Олег Горобчук стверджує, що перший слем в Україні відбувся під час Семінару творчої молоді, організованого БФ «Смолоскип» в м. Ірпінь, за кілька місяців до «Київських лаврів» і підкреслює, що цей слем-турнір відбувся за всіма правилами й не був просто поетичним змаганням. За час практики Україна вже має своїх «класиків»: Павло Коробчук, Олег Коцарєв, Дмитро Лазуткін, Олександр Кабанов, Світлана Поваляєва та інші. [5, 16] Аби продемонструвати нові тенденції, 2007 року організували спеціальний оберслем, який би ознайомив і учасників, і глядачіві з правилами поетичного слему. Єдиним, що відрізняло оберслем від «щоденних» слемів, булла наявність так званого Верховного комітету відбору й фільтрації, його члени – С. Жадан, О. Кабанов, А. Ульянов, які дотримувалися критеріїв. Так, Кабанов – змісту поезії, Ульянов – артистичності виконання, Жадан – їх симбіоз, у фіналі ж право суду віддавалося публіці. У всіх інших слемах суд і відбір учасників

здійснюють лише глядачі. Решту слемівських правил було дотримано за американською традицією: 3 тури (загальний, півфінал, фінал); у півфіналі залишається четверо, у фіналі – двоє. Кожен слемер близько 3-х хвилин читає тільки свою поезію, за перебір часу накладається штраф (знімають два бали), процес корегує модератор. Право голосу мають й слухачі: 5 табличок із балами від 1 до 5 роздають охочим, які в другому турі передають «право голосу» далі. Окремо оцінюють зміст прочитаної поезії й артистизм виконання. На відміну від американських слемістів, українським можна користуватися реквізитом. Переможцем Першого Відкритого Чемпіонату України з оберслему в Харкові у 2007 році став Д. Лазуткін. Крім того, українська команда набула міжнаціонального досвіду поетичних змагань («Великий слем» Львів – Москва, 2007 та в рамках фестивалю «Білоруська весна в Україні»). У 2017 р. відбувся Перший польсько-український слем у Варшаві переможцем якого стала Дарина Попіль (м. Львів). Найбільш розповсюдженою формою стали літературно-музичні перфоманси – як ідея розширення текстового простору за допомогою музики та відеоряду. Наприклад, проект Ю. Андруховича з гуртом «Карбідо», С. Жадана та ска-гурту «Собаки в космосі» і т.д. До журі таких конкурсів запрошують фахівців, а вирішальною є думка ієрархованої групи: літературознавців, освітян, письменників тощо. Натомість, у слем-турнірах журі обирають випадково серед публіки й змінюють під час турніру, а в правилах зазначено, що учасникам дозволено давати хабарі членам журі [5, 61]. Ключовою для слем-турніру стає думка натовпу. Втім, іноді до журі слем-турнірів запрошують фахівців (професійне журі) й практикують змішане журі, що складається з глядачів і фахівців. Важливо також, що на слем-турнірі немає заборонених тем, відсутнє табу на використання ненормативної лексики тощо.

Література

1. Aptowicz C.O.. Wordsin Your Face: A Guided Tour Through Twenty Yearsofthe New York City Poetry Slam. *Chapter 26: Whatthe HeckIs Going On Here; The Bowery Poetry Club Opens (Kinda) for Business.* New York City, Soft Skull Press. 2008. p. 88.
2. Boland E. The Makingof a Poem: A Norton Anthology of Poetic Forms. W.W. Norton&Company. 2001. 400 p.
3. Glazner G. R. Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry. *San Francisco, Manic D Press*. 2000. 198 p.
4. Витруш Б.О. Слем: становлення та розвиток. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного. 2018. Вип. 48.
5. Ульянов А. SLAM! Теория и практика поэтической революции. Киев, Издательский Дом «Чили». 2007. 88 с.

Ільїнська Н.І.,
доктор філол. наук, професор,
Херсонський державний університет

ЕКФРАЗИС У РОМАНІ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР» : ТИПОЛОГІЯ І ФУНКЦІЇ

Кінець XX – початок XXI сторіччя відзначений сплеском наукового інтересу до категорії екфразису. Його «воскресіння» (Л. Геллер) дослідники пов'язують з низкою чинників, як-от: актуалізацією теоретичних дискурсів кросдисциплінарних студій, концепцій інтермедіальності, проблем семіотичної значущості взаємодії мистецтв, характерних для перехідних епох, інших питань теоретичної та історичної поетики (наратології, психології мистецтва тощо), що засвідчує продуктивність цієї категорії (роботи Т. Автухович, Н. Брагинської, Н. Бочкарьової, Л. Геллера, М. Константіні, Р. Мніха, М. Рубенс, Р. Поповського, К. Шахової). «Пафосом синкретизму» (Б. Ейхенбаум) надихається сучасна література, широко звертаючись до екфрастичного дискурсу в художній практиці.

Незважаючи на «поважний» вік і статусність категорії, екфразис і досі є предметом бурхливих наукових дискусій. Вони точаться навколо словоформи поняття (екфразис / екфраза); його змістового наповнення та продуктивності («Екфразис: поняття літературного аналізу чи беззмістовний термін?» – М. Константіні); кореляції понять «екфразис» та «екфрастичність»; літературознавчої ідентифікації: екфразис – це «тип тексту» / «тип образу» / «жанр» / прийом»?; визначення його меж: від вузького розуміння екфразису як риторичної фігури (вправи), що вербально описує об'єкт чи предмет, до екфразису «без берегів». Таке розмивання змістового наповнення терміна Р. Поповський дотепного порівнює зі вмістом «спільного мішка» («wspólnego worka») [5, 15]. Зауважимо, що у романі Дж. Фаулза «Колекціонер» екфразисом вважаємо не опис як такий, а «переклад» з мови одного мистецтва на мову іншого, тобто транспозицію візуальних та музичних структур у вербальні.

Не менш складною є проблема класифікації різновидів екфразису. У загальному вигляді типології екфразису зібрані у широко цитованій статті О. Яценко « "Любіть живопис, поети ...". Екфразис як художньо-світоглядна модель» [4]. Як «мандрівні сюжети» вони повторюються в інших роботах, звужуючись або доповнюючись іншими таксонами. Щоправда, деякі з них «множать сутності без необхідності» (В. Оккам).

Відтак, услід за Л. Геллером, ми розглядаємо екфразис у широкому значенні як «будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого» [1, 18], акцентуючи увагу на рецептивному аспекті кроскультурної комунікації у системі *автор – інтермедіальний об'єкт – читач.* Включення екфразису в текст моделює образ читача/глядача. Крім власне зображення і реакції реципієнта на нього, об'єктом екфрастичного опису

може бути особистість творця, його душевні переживання, ідеологічні та естетичні установки, а також особливості творчого процесу.

У розгляді типів екфразису в романі Дж. Фаулза «Колекціонер» ми обрали типологію В. Лепахіна. Він виокремлює три типи екфразису. Перший – описовий: об‘єкт опису чи предмет може бути артефактом, топоекфразисом або музичним твором тощо. Другий тип визначається в залежності від реальності чи фіктивності об‘єкта і відповідно називаються екфразис-проєкт, екфразис-фікція, екфразис реального твору. До третьої категорії, що ґрунтується на характері взаємозв‘язку між екфразисом і його джерелом, дослідник відносить екфразис-цитацію, екфразис-переклад, екфразис-психологізацію, екфразис-враження, екфразис-інтерпретацію, іконічний екфразис [2, 12-13].

Інтермедіальний простір роману Дж. Фаулза «Колекціонер» створюють різноманітні типи екфразису – живописні, музичні, фотографічні, архітектурні, скульптурні тощо. Вони художньо маркують тему мистецтва, образи художниці Міранди Грей, художника Джорджа Пестона. Інтермедіальний шар художнього тексту, що сприяє розумінню самоідентифікації Міранди як мисткині, складається з її рецепції та оцінок творчості класичних (Паоло Уччелло, Харменс ван Рейн Рембрант, Вільям Блейк, Франциско Гойя, Джон Констебл, Семюел Палмер) і сучасних майстрів пензля. Список митців, яких просто згадує чи професійно поціновує Міранда, досить репрезентативний, що засвідчує її обізнаність та широту естетичних уподобань. Значне місце належить представникам пост-імпресіонізму (Поль Сезанн, Анрі Матісс) та світового авангарду – експресіонізму, кубізму, абстракціонізму (Метью Сміт, Генрі Мур, Грехем Сазерленд, Жорж Брак, Пабло Пікассо, Джексон Поллок, Пол Неш, Оскар Кокошко, Віктор Пасмор та ін.).

Наведемо деякі приклади екфразису в «Колекціонері». Зразками музичного екфразису як своєрідного прийому психологізму є враження Міранди від музики Баха, Голдберга, Бартока. Важливе місце у творі належить екфразису-проєкту, що близький до екфразису-фікції. Насамперед це уявні картини Міранди, наповнені світлом, сонцем, дитячими обличчями, свіжістю барв, що зображують вулицю після квітневого дощу, легкі хмари тощо. Оніричний дискурс Міранди є екфразисом-психологізацією. Прикладом екфразису реального твору вважаємо коментар Дж.П. до картини італійського художника епохи Ренесансу Паоло Уччелло (1397-1475) «Полювання у лісі». У романі також згадуються взірці антимистецтва – порнографічні фотознімки, які збирає і навіть сам робить колекціонер Фредерік Клегг. Вони містять фрейдистський підтекст.

Зазначимо, що у перекодуванні мови візуальної на мову вербальну образотворчі властивості екфразису збагачуються наративністю і концептуальністю. У романі Дж. Фаулза «Колекціонер» ця наративно-дескриптивна єдність є поліфункціональною, оскільки, за Л. Геллером,

екфразис переводить у слово не об'єкт і не код, а «сприйняття об'єкта і тлумачення коду» [1, 10]. Екфразиси виконують характерологічні, метапоетичні, естетичні, символіко-алегоричні функції.

Література

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* / [под редакцией Л. Геллера]. Москва : Изд-во «МИК», 2002. С. 5–23.
2. Лепахин В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации. *Визуализация литературы : сборник статей* / [ред.- сост. д-р Корнелия Ичин (Белград), д-р Ясмина Войводич (Загреб)]. Белград: Изд-во Филологического университета, 2012. С. 7–31.
3. Фаулз Дж. Колекціонер: роман / перекл. з англ. Г. Яновської; худ. Г. Капустенко. 2-ге вид. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. 304 с.
4. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии.* 2011. № 11. С. 47–57.
5. Popowski R. Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece. *Filostrat Starszy. Obrazy* / przeł. i oprac. Remigiusz Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004 S. 13-87

Ільницька Л. В.,
кандидат філософських наук,
Інститут проблем виховання НАПН України

МУЗИЧНІ НАСТРОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ОЛЬГИ ЧУБАРЕВОЇ

Перетин літератури та музики дивує і поглиблює людські відчуття. Мелодійні солоспіви втілюються у цілеспрямоване особистісне сприяння діяча донести головні лейтмотиви обраних для виконання творів. Поетичні тексти з неперевершеним весняним настроєм входження до оновленого відкриття життя додають сил, приваблюють увагу впізнаваністю образного цілепокладання.

Відтак, цьогоріч нові музичні фарби весни глядачі відкрили для себе разом із концертною програмою народної артистки України Ольги Чубаревої. Подія проходила у травні на концертній авансцені Меморіального музею Віктора Косенка, ніби у історичних декораціях ностальгічної весни з романтичним перенаправленням до координат галантної витонченості.

‹‹Весна-красуня›› – за цією назвою зберігається легкість мелодійного забарвлення і шарм артистичного світовідчуття, а також прояви жіночого пробудження у пригнічених зволіканнях доволі складної епідемологічної ситуації.

Весняний розквіт, як піднесення у післякарантинний час, завдяки виконавській виразності додавали сил посміхатися разом із співачкою і одночасно дивуватися сполоханій окриленості неймовірних наголосів Франца Шуберта у його незабутній ‹‹Баркаролі››, де глибинна інтонаційність поетичного супроводу спрямовується до кульмінаційної суті – зазирати до невідомих рівнів душі, підказуючи, що прекрасне, як постійний наратив весни, присутнє скрізь – і у мареві журливості також, але з обов'язковим авторсько-виконавським вирішенням щодо розкриття тонкої композиторської чуттєвості. Відтак, на перший план Ольга Чубарева виносить голосну сповідальність наскрізної музичної думки самого Франца Шуберта, але згодом мелодійна вібрація заспіваних куплетів видає хвилюючий смисловий акцент усього концертного заходу – навчитися весною відчувати щастя! Проте, лейтмотив сповідальності цієї карантинної весни, за роздумами Ольги Олексіївни Чубаревої, ще більше супроводжує глядачів при прослуховуванні епічно-молитовного ‹‹Ave Maria›› Ф. Шуберта. Ангельське звернення до божественної сили оприлюднює католицько-пісенний стиль релігійно-духовних акцентів цього твору.

Також, концертна програма складалася із класичних творів Вольфганга Амадея Моцарта. Дві арії із опери ‹‹Весілля Фігаро›› з грайливим настроєм доволі радісних відтінків енергійно підбадьорували та підсилювали загальне враження присутності на символічному весняному святі завдяки музичній текстурі вигадливого моцартівського малюнку пришвидшеного всходження до високих нот, і цей лад шаленого весільного руху майстерно передавала і співачка з елегантною манерою ледь помітного перенесення до середовища оперної дії, яка і уривчасто, але дозволяла надихатися враженнями пишного розквіту атмосферної сюжетності. Така цілеспрямованість у співочому викладенні жанрових позицій композиторського задуму здійснювала творчий нахил Ольги Чубаревої вільно здійматися до різноманітних вібрацій музичного настрою і виводити аудиторію слухачів з релігійного середовища ‹‹Ave Maria›› до оперних овацій, викликаних образним втіленням жартівливої Сюзанни з ‹‹Весілля Фігаро››. Останній твір – класичне втілення літературної ідеї П'єра-Огюстена Бомарше, за однойменним драматичним твором якого і була створена ця опера-буфф з комедійними відтінками рухливих діалогів.

Мимоволі, причаровані глядачі жестовою пластикою та вишуканим вбранням видатної української діви поступово звикають до контрастного зорового діалогу жіночного, по-весняному вальсуючого темпоритму та чітких рухів темного фраку, який майже споріднено доповнював центральний сполучник музейного інтер'єру – історичний рояль меморіального середовища концертної вітальні Віктора Степановича Косенка, де і тривала ця подія. Відтак, як не згадати про легендарного

фортепіанного виконавця – Володимира Кнорозка. Чоловічий силуетний перфоманс широкої впевненості надавав звуковому супроводу грандіозності та переконливості у самостійному виступі видатного музиканта. Хоча органічний виконавський діалог з всесвітньо відомою оперною співачкою – це все ж таки унікальне концертне явище неабиякої видовищності. Напрочуд виразне поєднання камерної фортепіанності і видатного сопрано засвідчує потужність ретельно відрепетованої взаємодії вокальної майстерності з технічною віртуозністю володіння музичним інструментом.

На завершення вистави прозвучало стрімке ‹‹Іспанське болеро›› Віченцо ді К'яро, в якому емоційна різнобарвистість голосу О.О. Чубаревої, з додаванням драматичної темпераментності амплітудного сценічного висловлювання, щедрим потоком душевного тепла від променистих джерел впізнаваної мелодії неперевершено запалювало весняні вогні у знакових акцентах особливого вокального злету одного з найтитулованіших голосів нашої країни. Отже, весняні музичні настрої шубертівських романтичних з "баркарольним шармом" ніжного забарвлення сновидінь на перетині з бурхливим запалом ‹‹Весілля Фігаро›› відкрили для нас європейську весну вельми натхненної краси – ‹‹Весну-красуню›› концертної програми провідної солістки Національної філармонії України Ольги Чубаревої.

Козлова А. О.,
студентка,
Бердянський державний педагогічний університет

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛЕГЕНДИ АРТУРІВСЬКОГО ЦИКЛУ НА ПОЛОТНІ ДЖОНА ВІЛЬЯМА ВОТЕРГАУСА

Елейн з Астолата – одна з героїнь легенд артурівського циклу. Її історія має різні варіанти, що були викладені у «Вульгаті» (1230 р.), італійській новелі 13 ст. «La Donna di Scallota» та «Смерті Артура» Томаса Мелорі (15 ст.). Характерною рисою для всіх версій була смерть леді Елейн наприкінці, що обов'язково пов'язана з її нерозділеним коханням до сера Ланселота. Трагічна жіноча доля надихнула відомого англійського поета Альфреда Теннісона написати свою баладу – «The Lady of Shalott» 1833 р. («Чарівниця Шалотт»).

Ця інтерпретація середньовічної легенди стала джерелом для написання декількох картин англійським художником Джоном Вільямом Вотергаусом, творчість якого відносять до пізньої стадії прерафаелітизму. Відомо, що він захоплювався сильними жіночими постатями в літературі та міфології, зокрема тяжкій долі леді Елейн він присвятив три своїх полотна: «The Lady of Shalott» (1888), «The Lady of Shalott Looking at

Lancelot» (1894) та «I am half-sick of shadows, said the Lady of Shalott» (1916).

Актуальність нашої роботи зумовлена відсутністю наукових досліджень інтермедіальних зв’язків творчості поета Альфреда Теннісона та художника Вільяма Вотергауса, а також загалом артурівського універсуму у вітчизняному літературознавстві.

Метою нашої роботи є дослідження творчості пізнього прерафаеліта у з’язку із поемою А. Теннісона на прикладі однойменних творів – «Чарівниця Шалотт», у контексті артуріани.

У своїй поемі А. Теннісон пише про леді Елейн, що мусить сидіти в замку на острові Шалотт, який знаходиться на річці, що веде до Камелоту. Через прокляття дівчина має сидіти в башті, постійно прясти і може дивитися на світ тільки за допомогою чарівного дзеркала. Одного разу, героїня бачить в ньому Ланселота, який поспішає в Камелот, і через це зупиняється і дивиться у вікно, тим самим приводячи прокляття в дію.

У четвертій частині поеми описується її втеча з замку: вона сідає у човен і пливе річкою, намагаючись втекти від долі, дістатися Камелоту, проте розуміє, що не зможе подолати вищі сили. Саме цю сцену і змальовує у своїй картині Вільям Вотерхаус – хвилини до смерті.

Зображена на полотні пора року – осінь. Перехідний період, натяк на близькість зими – пори довгого сну для навколишнього світу, а у випадку леді Елейн – вічного сну, від якого їй нема рятунку. За поемою, як тільки прокляття почало діяти, буря надійшла зі сходу в Камелот, що ми також можемо прослідкувати на картині за відтінком неба у правому верхньому кутку: «… *In the stormy east-wind straining, / The pale yellow woods were waning, / The broad streamin his banks complaining, / Heavily the low sky raining / Over to wered Camelot»[1, 40]. (У берегів жалілася ріка, /Зітхали вже жовтіючі ліса, / І східний вітер надрива, / Тяжким дощем накриті небеса / Над здіймаючимсь Камелотом).* (Тут і далі переклад наш – А. К.).

Ще однією відповідністю є напис на кормі човна, що Елейн залишила, зійшовши до річки, перед тим як сісти у нього: «… *Down she came and found a boat / Beneath a willow left a float, / And round a bout the prow she wrote / The Lady of Shalott»[1, 41].(Униз, де човен, підійшла, / Під вербою його знайшла, / І прямо на носі корабля / Залишила своє ім'я.)*

У лівій частині картини бачимо двох пташок, які наштовхують на різні думки. З одного боку, вони нагадують тиранових мухоловок, проте ця версія є доволі нелогічною, бо місце проживання цих птахів – Америка, а наскільки нам відомо, Вотергаус подорожував лише Англією та Італією. З іншого боку, цими птахами можуть бути ластівки, що є символом жіночого та чоловічого начала. Також, за легендою, ластівка попередила Александра Македонського про небезпеку. Можливо, саме таку попереджувальну функцію вона і відіграє на досліджуваній нами картині.

Пересуваючись трохи вгору, поглядом натикаємося на сходи. Відомо, що Рух по сходах вниз пов'язаний із поступовим сходженням божества з неба на землю. У аналізованих нами творах мистецтва цим «божеством» виступає леді Елейн, що спустилася з башти до річки.

Головним об’єктом картини є човен. Оскільки на картині зображений момент, коли Прекрасна Дама ще тільки збиралася відпливати, то човен досі прив’язаний до причалу за допомогою ланцюга, що є символом полону та рабства. Для Елейн від’єднати цей ланцюг означає перервати роки неволі проведені у башті на острові.

Переходячи до передньої частини човна бачимо три свічки і розп’яття. Загалом, картина насичена релігійною символікою: три – число триєдиного Бога, розп’яття Христа – спокутування гріхів, ластівка в християнстві вважається одним із втілень Христа, ліхтар – присутність божественного.

Разом із собою до човна Леді Елейн взяла гобелен, який пряла весь цей час. На полотні художник зобразив інші частини поеми Теннісона – це і Прекрасна дама у вежі, і лицарі, що скачуть на конях. Вочевидь, це алюзії на текст твору Т. Мелорі «Смерті Артура», згідно з яким за легендою Леді Елейн із Астолата познайомилася з сером Ланселотом напередодні турніру.

Образ Елейн є контрастним для всієї картини у першу чергу через кольори, якими він наділений: «… *Lying, robed in snowy white / That loosely flew to left and right – / The leaves up on her falling light – / Through the noises of the night / She floated down to Camelot»[1, 41].(Лежить вся в білому вона, / І поміж неї проліта, / Мов листя світ її життя / Крізь нічний шум у забуття / Вона пливла у Камелот).*

Зазначимо, що білий – колір, що символізує чистоту і непорочність, причетність до божественного світу; золотий – колір, який символізує сяйво Божественної слави, в якому перебувають святі; чорний – символ печалі і смирення.

Таким чином, проаналізувавши літературну спадщину А. Теннісона та образотворче мистецтво В. Вотергауса можемо зауважити безперервний інтермедіальний зв’язок, якого дотримувалися прерафаеліти у своїй творчості та особливу увагу, що приділяли англійські митці XIX століття середньовічним мотивам, зокрема артуріані. Серед символів балади, що були відображені художником на полотні є природні (осінь, птахи), релігійні (сходи, розп’яття, свічки), колірні та інші.

Література

1. Теннісон А. Чарівниця Шалотт / The Lady of Shalott. / за ред. Г.М. Кружкової. Москва: Текст, 2007. 400 с.

Колінько О.П.,
доктор філологічних наук,
Бердянський державний
педагогічний університет

«МЕЛОДІЯ КАВИ У ТОНАЛЬНОСТІ КАРДАМОНУ»: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ

Сучасна компаративістика досить чітко сформулювала потребу в дослідженнях, які поєднують і порівнюють явища різних видів мистецтва, що спричинило зміни в методології гуманітарних пошуків, адже поняття синтезу мистецтв було творчою практикою художників різних епох, починаючи з античних, та на жаль, носило світоглядний характер і довгий час не було теоретично осмислено в працях вчених. Д. Лихачов вважав, що синтез мистецтв був завжди. «Митець був часто начитаним ерудитом і комбінував відомості з різних писемних джерел в росписах і мініатюрах. Словесний портрет був для художника не менш важливим, аніж зображальний канон. Мистецтво живопису переймалося своєю мовчазністю, прагнуло «заговорити» [3, 76]).

Явище синтезу мистецтв було вперше обґрунтоване в працях філософів – І. Канта, Гегеля, Лессінга, Шлегеля, Шеллінга, Новаліса, Вакенродера та ін. Концепція Gesameltkunstwerk про злиття всіх мистецтв оформлюється в закінчене учення Ріхардом Ваґнером. Німецький композитор вперше увів у вжиток термін «синтез мистецтв» і до сьогодні він найчастіше асоціюється саме з його музичними драмами. Р. Ваґнер вважав, що «великий універсальний твір мистецтва повинен включити в себе всі види мистецтва, використовуючи кожен вид лише як засіб і знищуючи його в ім’я досягнення загальної мети – безпосереднього і безумовного зображення досконалої людської природи» [2, 159]. Вакенродер мріяв про те, щоб «обійняти всі мистецтва разом, об'єднати їх в єдине мистецтво» [7, 112].

У науці XX століття до проблем синтезу звертаються філософи, мистецтвознавці, літературознавці – Н. Бердяєв, І. Франко, С. Нагорна, П. Флоренський, А. Лосєв, В. Ванслов, Ю. Борев, А. Гулига, М. Каган, Е. Неізвєстний, В. Шкловський, С. Аверінцев, Ю. Тинянов. Воно залишається в центрі уваги багатьох провідних сучасних літературознавців і критиків, зокрема українських – І. Демченко, І. Денисюка, Л. Кияновської, Н. Малашенко, О. Рисака, В. Силантьєвої та ін.

Василь Будний та Микола Ільницький розглядають поняття «синтезу мистецтв» як «поєднання елементів різних мистецтв у єдиному ансамблі», вказуючи на те, що «кожне з мистецтв у такому синтетичному цілому пристосовується до інших мистецтв і всього ансамблю, набуваючи особливих властивостей, яких у нього не було за відокремленого існування» [1, 290–291].

Отже, синтез мистецтв передбачає таку взаємодію видів мистецтв, при якій кожен з них, виступаючи з певним ступенем самостійності, набуває нових якостей. Художній образ, який виникає на основі синтезу мистецтв, – якісно нове явище, що має складну, багатопланову структуру, недосяжну для певного окремого виду мистецтва.

Художня комунікація між різними видами мистецтв інтенсифікується в історико-культурні перехідні періоди. Закономірно, що схильність до багаторівневого синтезу стала основним показником перехідної свідомості кінця XIX – початку XX ст., кінця XX – початку XXI ст., коли посилилися експериментально-пошукові аспекти творчості й виокремився тісний зв'язок між різними сферами мистецтв: літературою, малярством, музикою, кіно, які прагнули до створення синтетичного мистецтва, що зверталося до позачуттєвої дійсності. Кожне мистецтво природно переймалося естетичним поповненням того, що засобами іншого мистецтва не могло бути виражене. Е. Неізвєстний у статті «Про синтез мистецтв» теж стверджував, що «Синтез не еклектика, де зібрано все волею випадку. Це організм, частини якого складають естетичну єдність, яка чим більше коло явищ вбирає в себе, чим "симфонічніше переживання" в ній, тим більше різноманітності» [4, 78].

Особливо широкі можливості продукують паралелі між літературними і музичними та малярськими творами сучасні письменники. Осмислення художнього твору з урахуванням взаємодії між різними сферами мистецтва дозволяє глибше проникнути у прихований його зміст, адекватніше зрозуміти його естетичну цінність і художній задум.

Яскравим представником такого симбіозу елементів різних мистецтв та їх трансформації в літературний твір є Наталія Гурницька з романами, що зігрівають душу: «Мелодія кави у тональності кардамону», «Мелодія кави в тональності сподівання». Авторка за допомогою музикознавчих аналогій, які домінують у змісті першої книги, зокрема, у назві її частин («Увертюра», «Апасіонато», «Інтерлюдія», «Фортисимо», «Адажіо», «Кульмінація», «Каденція»), в особливій мелодії слів, подібних до музики, «малює» образ Жінки, її душу, її неодновимірність, «ретельно добираючи кольори та відтінки, аби читач помітив найменші порухи і зрештою відчув її геть усю, красиву і схвильовану» [5, 5–6].

Алла Рогашко – письменниця, творчість якої теж відкрита до міжмистецьких діалогів. У самій назві роману «Осіннє рондо місячної ночі» вона репрезентує заголовковий образ музики, щоб через плин часу і зчеплення містично-романтичних картин створити образ Кохання, що долає перешкоди і розплутує складні вузли людських стосунків. Відтак твір пронизаний чарівною фортепіанною музикою Шопена, Моцарта, Бетховена, а також ніжною музикою кохання. Через «музику герої виплескували розбурхані емоції, шукаючи відповіді на свої численні

питання» [6, 118]. Музика і музичні імпровізації, а також занурення героїв – Софії і Степана, Любомира і Любки – в емоційно-енергетичне поле звуків ставало для них найважливішим критерієм суб'єктивно-інтимного осягнення сенсу коханні і краси. Так, Любомир, граючи для коханої «Місячну сонату» Бетховена, «повністю був під владою музики. Він то заплющував очі, часом схилявся над інструментом, то затримував печальний погляд на Любці» [6, 174]. Так музика у творі супроводжує певні події і сприяє осягненню й усвідомленню героями своїх почуттів і емоцій.

У такому аспекті взаємообмін мистецтва слова і музики представлений романом Володимира Лиса «Соло для Соломії». Музичний термін, винесений у назву твору, засвідчує «включення» музичного мислення письменника, коли він підсвідомо знаходить нові слова і образи, яких немає у традиційній літературній парадигмі, але які вже існують як давно відкриті музикою істини. Окрім того, музичний термін виконує у романі певну стилістичну функцію, підсилює його емоційність, сприяє створенню певної тональності, настрою, а також демонструє майстерність і художнє вміння В. Лиса у традиційній історії відтворити життя неповторної жінки, приховану за зовнішнім шаром велику душу, здатну навіть у такому складному на історичні події часі знаходити красу і втіху. Відтак історія Соломії хоч і названа солом, але невіддільна від життя тих, хто її оточував, і вона мала повторення у дітях та внуках.

Сучасна російська проза також демонструє насиченість художнього твору музичними компонентами. Так, Ігор Філатов у новелі «Бессмертный» виявляє тонке розуміння музики, показує її роль в житті людини, навіть більше – метаморфози внутрішнього світу персонажа та осягнення ним під впливом музики Шопена справжніх життєвих цінностей і глибокої істини. Художнє слово тут постає у силовому полі музичної образності, у семантико-емоційному та ритміко-мелодійному вимірах, що свідчить про синтетичність художнього образу і твору в цілому.

В оповіданні «Осенний блюз» Софії Нікітіної художній дискурс спрямований на конкретні події зовнішнього життя героїв, але меланхолійний музичний жанр, яким є блюз, ліризує ці події і є загадковою співзвучністю настрою персонажів, що за щасливим збігом обставин примиряються одне з одним і возз'єднуються в сім'ї. Музичні елементи присутні у творі Василя Колотинського «Этого города никогда не будет», вони певною мірою, дещо містично-реалістичною, поєднують різні часи і епохи. У новелі Ніни Шевцової «Урок музыки» музика є основним структуротвірним компонентом, твір насичений музичними термінами «Фа-соль-ля-сі-до», «фа-мажор», «сі-бемоль», «крещендо», «дімінуендо», «терция», «децима», «арпеджио», увиразнюючи всеохопну владу музики на людину і виражаючи настрій і внутрішній стан

персонажів: «Музыка прошла сквозь обиду, усталость и унижения и вобрала в себя и обиду, и усталость, и унижение, и от этого стала живой... И от этого стала гордой... Свободной...» [8].

Отже, сучасна проза, виявляючи здатність до музичності й ритмічності через перекодування засобів одного виду мистецтва іншим, демонструє їх продуктивне поєднання. Музичний струмінь робить схожими твори українських і російських митців, виказуючи тяглість до художнього синтезу.

Література

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 430 с.
2. Вагнер Р. Произведение искусства будущого. *Избранные работы.* Москва: Искусство, 1978. С. 142–261.
3. Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. 2-е изд., перераб. и доп. / сост. и науч. ред. А. С. Запесоцкий. СПб. : СПбГУП, 2015. 540 с.
4. Неизвестный Э. О синтезе искусств. *Вопросы философии*. 1989. № 7. С. 73–82.
5. Печорна Олена Передмова. *Наталія Гурницька. Мелодія кави у тональності кардамону.* Харків : Книжковий клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 400 с.
6. Рогашко Алла. Осіннє рондо місячної ночі. Харків : Книжковий клуб Сімейного Дозвілля, 2015. 208 с.
7. Социально-культурный контекст искусства. Историко-эстетический анализ : сб. науч. ст. Москва, 1987. 199 с.
8. Шевцова Н. Урок музыки. URL: http://lit.lib.ru/t/tuz_g_g/text_0380.shtml.

Кучеренко С.В.,
заступник голови правління,
БФ імені Івана та Юрія Лип,
м. Одеса

«РОЗМОВА» ЯК СПОСІБ ПРЕЗЕНТАЦІЇ АВТОРСЬКОЇ ДУМКИ У ПУБЛІЦИСТИЦІ ЮРІЯ ЛИПИ

Роздуми українського громадсько-політичного діяча, письменника, лікаря і мислителя Юрія Липи (1900-1944) щодо ролі митця і мистецтва в суспільстві привертають увагу науковців з часу повернення його імені та літературної спадщини із забуття у 1990-х рр. Літературознавці Л. Череватенко, Т. Мейзерська, Л. Тарнашинська, О. Шупта-В’язовська, В. Колкутіна, О. Янчук, Н. Левицька, О. Кушнір, Н. Мафтин, М. Васьків, М. Комариця, І. Руснак, Г. Райбедюк аналізували поезію, прозу, есеї та публіцистику Ю. Липи.

Тема і, відповідно, назва тез були сформульовані з 1) визнанням діалогічності не просто стилістичним прийомом, а сутнісною рисою і фундаментальною властивістю публіцистичних текстів (Л. Дускаєва); 2) визначенням поняття «діалогічний текст» – як смислової позиції автора,

оформленої у текст, котру він намагається викласти читачу засобами творення діалогів (І. Табінська); 3) класифікацією діалогічного мовлення за типами комунікативної настанови: діалог-бесіда, діалог-розмова, діалог-суперечка (В. Максимов); 3) наявністю в літературній спадщині Ю. Липи досі не актуалізованого циклу статей – «Розмов», про які свого часу згадував засновник липознавства Л. Биковський.

Першою «Розмовою» Ю. Липи став відгук на статтю У. Самчука «Крик в порожнечу». «**Розмова з порожнечею**» (1933) – це скоріше монолог, рефлексія на тему долі літератури і українських письменників. «Порожнечею» було названо «*непропорційність намірів і очевидності, брак культурного приготування суспільності, брак творчих посередників і організаторів культури*» [3, 338]. «Розмови» Ю. Липи, написані в середині 1930-х рр., увійшли до авторської збірки есеїв «Бій за українську літературу» (1935): «**Розмова з наукою**» (1934) про взаємозв'язок раціональності й почуття; «**Розмова з Заходом**» (1934) про проблеми європеїзму; «**Розмова з минулим**» (1934) про значення історичної науки; «**Розмова з молодою людиною**» (1935) – про призначення письменника і усвідомлення ним свого покликання. У цих текстах діалогу все ще немає, попри появу співрозмовника у назві.

Перший липознавець Л. Биковський у розвідці «Публіцистика Юрія Липи: спогади, твори, завваги» («Розбудова держави», 1955) згадував, що з кінця 1930-х рр. Ю. Липа намагався відчути майбутнє, що настане після катаклізмів, для чого задумав створити цикл нарисів-передбачень, охопивши ними різноманітні теми українського життя. Так з'явилися «**Розмова з росіянином**» (1941) про думки російського емігранта щодо фашизму, більшовизму і майбутнього Росії; «**Розмова з молодим істориком**» (1941) про кризу ідеї української національної держави, історію України як рух на північний берег Чорного моря та ідею об'єднання чорноморських народів в імперію на українській національній основі; «**Розмова з молодим музикою**» (1944) про характер української пісні, роль композиторів та майбутнє української музики.

На відміну від попередніх, «Розмови» 1940-х рр. за своєю формою – діалоги, де власні думки автора викладені не тільки у формулюваннях запитань, а й у відповідях його співрозмовника (явного, неявного, уявного). Наприклад, у «Розмові з молодим істориком» вгадується геополітична «Чорноморська доктрина» (1940) Ю. Липи. А історіософська праця «Призначення України» (1938) – у «**Розмові з молодим малярем**» (1944), де йдеться про зв'язок минулого зі змістом творчості сучасних митців, про набуття культурою гармонії, певності, постійності під впливом селянства; про репрезентацію українською культурою динарської людини та динарського ідеалізму; про межі динарського мистецтва (Україна, Словаччина, Угорщина, Сербія, Болгарія, Румунія, Кавказ); про динарство як декоративно-колористичний, геометричний тип

культури; про настання нової доби, коли глибше ніж у минулому столітті відчуватиметься постійність свого культурного типу в мистецтві.

Не з'ясованим залишається відгук на книгу В. Кархута «Полум'яний вихор» під назвою «Розмова з чужинцем» (1942). Попри подібність слід переконатися в авторстві «de vizu». Як з'ясувалося, за життя Ю. Липи не було надруковано «Розмову з математиком» (1943). Рукопис зберігався у Л. Биковського і був ним оприлюднений як «Похвала математиці» (1947) мабуть через висновок: «*Найважливішим виявом математичного порядку є чудесність життя людини, і цими словами складаємо свою похвалу математиці*» [2, 7].

До огляду «Розмов» Ю. Липи доцільно долучити інтерв'ю «**Підсовітський українець говорить**» (1940) про пристосування, інстинкти, типологію людини під радянською владою, а також відкриті листи «**Як живе нарід. Лист історика. Лист природника**» (1942/1943) про хліборобську культуру і значення селянства для української раси; «**Як живе місто. Три листи. Лист архітекта; Лист митця; Лист третій**» (1943) про нові підстави будування та майбутнє українських міст. До речі, у публікації «Як живе нарід» виявлено біографічні алюзії, які опосередковано вказують на те, що автором листів міг бути сам Ю. Липа. З «Листа історика»: «*Моя мати померла, коли я мав 9 літ. Батько мій, сільський піп*» [4, 133]. Як відомо, Ю. Липа – позашлюбний син лікаря, письменника, політичного діяча Івана Липи і попадді Єлисавети Геращенко. Священник Андрій Геращенко був записаний батьком новонародженого. Після смерті матері 9-річного хлопчика забрало і всиновило подружжя Івана і Марії Лип. З «Листа природника»: «*Трудно мені сказати, що я не з селянства. Та ж мій дід по батькові зробив не одну сотню кілометрів, шукаючи місця на осідок на Півдні, то коло Херсону, то коло Одеси або Керчу*» [4, 136]. Це ніби взято з біографії батька Ю. Липи: І. Липа народився в Керчі, його дід ходив по Херсонщині й оселився в Одесі.

Насамкінець, про статтю з промовистою назвою «**Мистецька лінія. Діалог**» (1943), підписану псевдонімом «В. Воїн» – це класичний діалог вчителя і учня про природу творчості та навчання, оформлений прямою мовою. Для пояснення своєї думки Ю. Липа використав яскраві аналогії, порівнявши тіло людини з гусінню; дозрівання – з коконом (сіткою сплетеною з наслідків думок, дій, свідомості і підсвідомості); душу – з метеликом. Учень прагне звільнитися з кокону, вчитель хоче допомогти метелику вилетіти. Але вони мають знайти один одного. «*До Мистецтва не можна ввійти інакше, як через жадібну покору учня або прихильну мудрість учителя. Правдивий мистець має в собі одне й друге…*». Завершується діалог словами вчителя про майбутнє: «*Ми обидва належимо до раси, що дуже поволі еволюціонує і розвивається. Але зате вона не підлягає сьогочасній руїні, і ми побачимо ще багато. Дивися з*

великими надіями на найближче майбутнє. Великі три революції [соціальна, економічна і духовна – прим. авт.] ждуть нас і будуть довершені. В порівнянні з ними, всі життєві дотеперішні зміни – малі й малозначні» [1, 1].

Підсумок. У тезах було актуалізовано невідому й малознану газетно-журнальну публіцистику Ю. Липи. Віднайдення, зібрання, порівняння і огляд його «розмовних» есеїв 1930-х–1940-х рр., виявило еволюцію у представленні авторської думки щодо ролі мистецтва і митця в суспільстві від монологу до діалогу. Зроблено припущення, що автором або співавтором відкритих листів міг бути сам Ю. Липа. Для поглиблення вивчення життєвого шляху і творчої спадщини письменника дослідження необхідно продовжувати у напрямку виокремлення рівнів діалогу автора з усіма читачами, кожним читачем, колегами, опонентами, і, звісно, з самим собою.

Література

1. Липа Ю. Мистецька лінія. Діалог. В. Воїн. *Наші дні*. Львів, 1943. Т. 2. Ч. 4. С. 2.
2. Липа Ю. Похвала математиці. *Збірник МУР*. Реґенсбурґ, 1947. Ч. 3. С. 5–7.
3. Липа Ю. Розмова з порожнечею (на маргінесі статті У. Самчука «Крик в порожнечу»). *Вістник*. Львів, 1933. Т. 2, кн. 5. С. 334–338.
4. Липа Ю. Як живе нарід. Два листи: 1. Лист історика; 2. Лист природника. *Календар-альманах на 1943 рік.* Краків, Львів, [1942]. С. 132–137.

Левчук Т. П.,
доктор філологічних наук,
Волинський національний
університет імені Лесі Українки

ТАНЕЦЬ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНСТРУКТ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Танець як явище культури фіксує історично зумовленісоціальні й комунікативні аспекти самовираження людини й спільнот.Семіотичне наповнення танцю сягає архаїчних глибин і до тепер зберігає інформативну функцію. Важливим напрямом досліджень танцю є соціально-історичний контекст, визначений естетичними засадами певної культурної епохи. Відображений у художніх творах танець із підкресленими національними, груповими, територіальними тощо рисами виступає культурологічним конструктом.

У драматургії Лесі Українки танець має культурно-історичні контамінації, які можна простежувати на різних рівнях, приміром, національному. Головна героїня драми «Бояриня» Оксана тужить в чужій Московії й згадує звичаї рідної землі, зокрема й танці. У передчутті Ганнусиного весілля молода жінка загадує потанцювати *«нехай уже*

московки не здивують!» [4, III, 228]. Вона наспівує українські весільні пісні, які традиційно супроводжуються рухами; закликає братову «утнути санжарівки» – народного танцю й однойменної пісні, назва яких походить від містечка Санжари на Полтавщині; кружляє з Ганнусею під танкову пісню «Гуляй, гуляй, господине!» (ця пісня з голосу Лесі Українки увійшла в укладений К. Квіткою збірник «Народні мелодії»). Дивуючись із боярських заборон, Оксана згадує дівування – співи на вигонах і гаях, які, як відомо, супроводжувалися танцями.

Для Степана танець – прийом загодження царя екзотичною розвагою: *«він часом любить / пісень "черкасских" слухати та жартів, / та всяких теревенів, не без того, / що й тропака звелить потанцювати»*[4, III, 216]. Танець у драмі «Бояриня» стає маркером не тільки національної приналежності, але й відображенням світогляду героїв, проявом стійкості їхніх переконань. Оксана пригадує звичаї рідної землі й міркує про розважальні танці з лицарством, чиї руки забарвлені,як їй тоді здавалося, братньою кров'ю. Опинившись в Москві, вона змінює думку.

Мотиви лицарства, які постійно присутні у творах Лесі Українки, часто проявляються й через танцювальний аспект. Насамперед це стосується драми на донжуанівську тему «Камінний Господарь». Однією з сюжетних локацій є «баль маскóвий» – останнє гуляння перед заміжжям донни Анни в домі її батька. Відповідно до етикету того часу наречена мала право вибору лицарів до танцю. Свій перший танець Анна віддає замаскованому в мавританський костюм дон Жуану. Бал-маскарад дистанціював привілейоване товариство від народного карнавалу й допускав послаблення в поведінці під прикриттям маски. Цим скористався і баніт Жуан, безпечно залицяючись до жінок, і життєрадісна Анна, охоча до розваг. Командор представляє Мадрид з його суворим етикетом, але змушений тимчасово прийняти правила Севільї.

У драмі вжито назви трьох танців – сегідилья, фанданго, мадриленья. Це рухливі й легкі іспанські народні танці, які супроводжуються цоканням кастаньєт. Перший із них Анна танцювала на балу, чим викликала захоплення й розпуку кавалерів: *«Оце ж ви танцювали, донно Анно, / по наших всіх серцях»*[4, IV, 95]. Другий вона називає в суперечці з командором: *«О! – чую, саме грають… la-la-la!.. / Ходімо, дон Ґонзаґо! я полину, як біла хвиля у хибкий танець, / а ви спокійно станете мов камінь. / Бо знає камінь, що танок свавільний / скінчить навіки хвиля – коло нього»*[4, IV, 103]. Свавільна й честолюбна Анна розуміє, що мусить підкоритися волі командора, але усвідомлює ціну такої покори – високе суспільне становище. Про третій танець уже заміжній Анні нагадує покоївка Маріквіта: *«Ох, тепер в Севільї / дзвенять-бренять всі вулиці від співів, повітря в'ється в прудкій мадріленьї! / А тут повітря кам'яне…»*[4, IV, 121]. Танковий дискурс

драми поглиблює моделювання жвавого характеру Анни, яка кам'яніє поряд із командором водночас уражаючи цим і дон Жуана.

Драма «Камінний Господарь» намічає лінію в розмежуванні танців на великосвітські й народні, хоча жодного придворного танцю в тексті не згадано, а саме розмежування відбулося в епоху Відродження. Анна полюбляє жваві танці простолюду, хоча сама готується бути чи не королевою (принаймні другою після неї). Такі акценти близькі до маркування високе / низьке в мистецтві загалом. Посилюються вони в драмі «Орґія». Героїня поеми Неріса – танцівниця з Танагри, хоча проти цього статусувиступає її чоловік Антей – співець, наставник, патріот Еллади. Він викупив майбутню дружину з рабства й воліє бачити її в стінах гінекею, а не на підмостках. Неріса ж прагне слави, вона – виконавиця вакхічних танців. Про діонісійне й аполлонійне вираження за посередництвом головних персонажів драми говорить А. Матусяк, залучаючи водночас такі категорії, як жіноче / чоловіче, колоніальне / імперське. Дослідниця асоціює Нерісу не тільки з діонісійним творчим началом, але й жіночою тілесністю та колонізованим становищем України.

Запропоновану Ф. Ніцше тезу про поступальний розвиток мистецтва у перспективі «двоїстості аполлонійного та діонісійного» начал активно використовують дослідники, зокрема й в аналізі текстів Лесі Українки.Визначаючи Нерісу як прихильницю «регресивної оргіастичної еротоманії», А. Матусяк протиставляє їй тип «нової / визволеної» жінки, яка «потенційно приховані в жінці діонісійські креативні можливості природи прагне перекувати на культуротворчий чинник творення аполлонійної "вищої" = "чоловічої" культури, отого діонісійського впливу на аполлонійну формотворчість» [3, 173].Припускаємо, що подібний вплив чинить Мавка на Лукаша.

Драма-феєрія «Лісова пісня» містить значний танечний компонент, який органічно доповнює її музичну складову, формуючи інтермедіальну структуру тексту. Весняне буяння природи у пролозі асоціюється з вакханалією. Відтворені у драмі танці найвиразніше з усіх творів Лесі Українки акцентують їхню тілесну природу. Тіло – матеріал танцю, рух – його інструмент. «Лісова пісня» увиразнює парадокс: функційна тілесність по суті безтілесних істот – духів, образів демонології.Тілесно-фізіологічний бік танцю акцентується в стосунках персонажів. Водяник докоряє Русалці, яка втішається з «Тим, що греблі рве»: *«Стидайся, дочко! Водяній царівні / танки заводити з чужинцем?! Сором!»*[4, III, 247]. Тут танець – метонімія статевого контакту, небажаного з огляду наієрархію.Саме на сексуальний аспект такої комунікації натякає Лукаш,закидаючи Мавці: *«ми чували / про ваші танці, жарти та зальоти!»*[4, III, 262]. Тема танцю продовжується пропозицією

Перелесника зрадженій Мавці закружляти в безупинному русі: *«Звиймося! / Злиймося! / Вихром завиймося!»*[4, III, 305].

Міфосемантичні аспекти танцю в «Лісовій пісні» І. Бестюк структурує в тріаду «угода – танець – смерть» як різновид жертвоприношення. Простежуючи танковий мотив у драмі-феєрії, вона узагальнює: «Танець, означений діонісійським шаленством, у творах неоміфологічного літературного контексту "зміщає" часові межі, крізь танець здійснюється повернення хаосу в космізований світ, прорив минулого у теперішнє і вихід у вічність» [1, 35].

На думку С. Кочерги, «"Лісова пісня" справляє враження вибуху діонісійства, притаманного художньому мисленню письменниці, але здебільшого збалансованого титульною аполлонічністю» [2, 28]. Вважаємо, що це узагальнення екстраполюється на більшість творів Лесі Українки. Танець у її драмах – виразник насамперед діонісійного й аполлонійного типів мистецького світовідчуття, а також маркер національних, станових, етичних орієнтирів персонажів.

Література

1. Бестюк І. Мотив танцю як ритуал переходу («Лісова пісня» Лесі Українки). *Леся Українка і сучасність.* Луцьк. 2006. Т. 3. С. 24–37.
2. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.
3. Матусяк А. Танцівниця як «метафора контрасту» в «Оргії» Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність.* Луцьк. 2007. Т. 4. Кн. 1. С. 161–181.
4. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів. У 14 томах. Луцьк, 2021.

Лущій С.І. ,
доктор філологічних наук,
ст. наук. співроб. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка
НАН України, Київ

ОБРАЗИ МИТЦІВ У ПРОЗІ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 1940–1980-Х РОКІВ

1.Образи митців у прозі письменників української діаспори 1940–1980-х років – тема актуальна і на сьогодні не вивчена. Варто зазначити, що "роман про митця" не посів чільного місця в літературі української діаспори. Однак образи митців (письменників, співаків, музикантів, художників) зустрічаються як у "романах про митця", так і в соціально-психологічній, соціальній, історичній та філософській прозі.

2.Образи митців з'явилися у повістях та романах прозаїків діаспори невипадково. Ідеться насамперед про "велику прозу" Е. Андієвської, І. Багряного, В. Барки, В. Вовк, Р. Володимира, Д. Гуменної, В. Домонтовича, О. Звичайної, О. Ізарського, О. Керч, Ю. Косача, І. Костецького, У. Самчука, Ю. Тарнавського, М. Цуканової,

Д. Ярославської. Серед цих письменників були і професійні художники (Е. Андієвська, І. Багряний, В. Вовк, М. Цуканова), і професійні музиканти (Р. Володимир, М. Цуканова). Проблеми української культури та доля творчої особистості була для них близькою й актуальною темою.

3.Важлива роль у творах про митців відводиться показу мистецького середовища. Так, головні герої роману О. Керч "Альбатроси" – мистецька богема Галичини. Авторка проводить паралелі між митцями та альбатросами – прекрасними граційними птахами, які чудово почуваються в повітрі, але безпорадні на суші. У назві роману та його проблематиці прочитується натяк на відому поезію Ж. Бодлера "Альбатроси".

4.Проблема "*письменник та соціум"* посідає важливе місце в романі виховання Ю. Тарнавського "Шляхи" (1961). Головний герой цього твору – юний письменник Детлеф. Жанр свого роману Ю. Тарнавський означив як "ein Bildungsroman", наголосивши в авторських коментарях, що цим твором віддав борг німецькій культурі й середовищу, у якому він виростав і формувався як особистість.

6. Молодий письменник Віктор Лисенко – головний герой родинної хроніки Олекси Ізарського (вона складається із 4 романів та 4 повістей). Оскільки Віктор Лисенко – професійний філолог і письменник, у творі звучать роздуми про роль митця в критичних для народу ситуаціях, про подальший шлях українського письменства, який лежить у площині модернізації літератури. О. Ізарський наголошував, що і в художніх творах, і в щоденникових записах намагався зафіксувати основні події літературно-мистецького життя діаспори. У романі "Літо над озером" він увів постаті письменників на еміграції. Родинна хроніка О. Ізарського свідчить про те, що Віктор Лисенко – певною мірою сам письменник. Він втілює типовий образ покоління, яке розпочало творчий шлях у період сталінщини, коли була фактично винищена українська інтелігенція. Чимало з тих митців, хто вижив, вирішили обрати шлях емігранта.

7.Доля митця, зокрема письменника, у тоталітарному суспільстві переконливо зображена у творах У. Самчука, Д. Гуменної, І. Багряного, Ю. Косача. В образі Андрія Мороза – героя трилогії У. Самчука "Ost" (роман "Темнота") – показано трагедію української інтелектуальної еліти, яка співпрацювала з тоталітарним режимом. Героїня соціально-психологічного роману О. Звичайної "Страх" – артистка Марія Степанівна Ромашко – була знищена через те, що відмовилася служити режимові.

8.Про трагедію письменників в Україні 1920–1930-х рр. ідеться в романах Д. Гуменної "Діти Чумацького Шляху", О. Керч "Наречений" та Ю. Косача "Чортівська скеля". Роман Ю. Косача не лише про підпільну боротьбу національно свідомих українців. Це також твір про художника,

який прагне бути борцем і митцем. Ю. Косач намагався з'ясувати, настільки поєднувані ці місії.

9.У повістях та романах діаспори виписані трагічні долі не лише письменників. Часто жертвами тоталітарного суспільства стають актори, музиканти, художники. Так, перша книга незавершеної трилогії І. Багряного "Маруся Богуславка" продовжила головну тему його романістики – протистояння особистості тоталітарній радянській системі. Головна героїня роману, молода талановита акторка Ата Дахно, грає в спектаклі роль нескореної Марусі Богуславки. Саме Ата Дахно і театральна вистава "Маруся Богуславка" стають для жителів маленького містечка Наше будителями приспаної суспільною ідеологією національної свідомості.

10.Образи музикантів і співаків зустрічаються у повістях Р. Володимира (справжнє ім'я Кухар Роман Михайлович), який за фахом був професійним співаком (тенор). Навчався у Львівській та Віденській консерваторіях (1940–1943), 1952 року завершив музичну освіту в Колорадському університеті.Герой-музикант його повісті "Манівцями", як і Р. Володимир, невтомно плекав національну культуру на чужині.

11.Марія Цуканова – письменниця діаспори, яка за професією музикант і художник. У її творчому доробку важливу роль відіграє насамперед мистецька проблематика. Образи митців у її повістях "Їхня таємниця", "На грані двох світів" та романі "Проба" стають центральними. Обидві повісті М. Цуканової, а також роман "Проба" свідчать про те, що у центрі неоромантичної творчості письменниці – герої надзвичайні й духовно красиві. Дівчина-співачка Марина, вихованка геніального педагога Володимира Книша (роман "Проба"), їде вступати на роботу до оперного театру. Образ дівчини-провінціалки, яка спочатку некомфортно почуває себе у великому місті, нагадує героїв "великої прози" письменників "розстріляного відродження", зокрема В. Підмогильного, М. Івченка та ін.

12.У романі Д. Ярославської "В обіймах Мельпомени" події відбуваються в часи Другої світової війни, однак авторка акцентує увагу тільки на мистецьких проблемах, насамперед на проблемах українського театру того часу. Її цікавлять люди, які своє життя пов'язали з Мельпоменою. Головний герой твору – директор театру Всеволод Евич – прагне модернізувати театр, який "не може вийти з побутовщини", змінити репертуар, ставлення акторів до своєї роботи. У цьому романі реалістично і психологічно тонко змальовано театральне середовище.

13.У повістях В. Вовк образи митців також відіграють надзвичайно важливу роль: це поетеса Віра, художниця Зоя ("Духи й дервіші"), килимарка Раїна, флейтистка Альма ("Старі панянки") та ін. Для неї, письменниці й художниці, тема мистецтва та становлення митця

надзвичайно близька. Мотив зростання та формування митця (“Вітражі”, “Старі панянки”) – один із улюблених авторських мотивів.

14.Роман-притча В. Барки “Спокутник і ключі землі” продовжив кращі традиції філософської та психологічної прози доби українського “розстріляного відродження”. Головний герой роману “Спокутник і ключі землі” – українець Олег Паладюк, який опинився в Америці. За фахом він музикант, а тут працює доглядачем паровика у великому будинку. Музиканту й романтику Олегу Паладюку важко прижитися в прагматичному американському світі (власне, як і самому В. Барці).

15.Художниці й художники також змальовані в прозових творах письменників діаспори, зокрема у “Романі про добру людину” Е. Андієвської (маляр-самородок Онисько) та романі У. Самчука “На твердій землі” (художниця Лена). Роман “На твердій землі” – це роман кар’єри, у якому автор дуже органічно використав елементи любовного роману. У межах одного роману прозаїк надзвичайно продуктивно поєднав і національну, і мистецьку проблематику. Проблема жінки-митця, її місця і долі в сучасному світі втілена в образі художниці Лени.

16.Загалом для багатьох прозаїків діаспори мистецька тематика і проблематика була цікавою і надзвичайно важливою. Про це свідчать бурхливі дискусії періоду МУРу (1945–1948) та 1950–1970-х років щодо завдань митця, естетичних засад українського мистецтва, зокрема літератури, театру, живопису. Письменники діаспори поглибили традиції вітчизняної прози 1920–1930-х років, у якій робився акцент на мистецькій проблематиці, або митці відігравали важливу ідейну функцію (романи В. Підмогильного “Місто”, Є. Плужника “Недуга”, Ю. Яновського “Майстер корабля” та ін.). Твори про митців проілюстрували прагнення українських письменників продовжити починання літератури “розстріляного відродження”, і при цьому творчо засвоювати світовий мистецький досвід.

Матвєєва О. О.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

ТЕМА МИСТЕЦТВАУ ТВОРЧОСТІ ПАНАСА МИРНОГО

Панас Мирний актуалізував тему мистецтва у деяких своїх творах, зокрема і в незавершеному оповіданні, надрукованому у семитомному виданні творів письменника під умовною назвою «Хома Боровик», яке датується орієнтовно початком 1890-х рр. Вочевидь, цей фрагмент, який мав становити початок великого прозового твору, свідчить про широту та різноманітність тематичних зацікавлень Мирного, його творчі наміри висвітлити життєву історію талановитого художника, ідеї, які на той час генерувалися у середовищі творчих людей та інтелігенції. Так, на вечорі у

суддівському товаристві раптово з'являється гість, професійний маляр Григорій Бовкуненко, який розповідає присутнім про навчання в Академії мистецтв. Прикметним видається діалог художника зі студентом, племінником судді, про два вектори в мистецтві: 1) трактування мистецтва як «забавки»; 2) утвердження ідеї про практичне значення творчості, позаяк «у ті часи якраз ходили гарячі спірки, чи іскуство зробило що-небудь доброго для людей» [1, 292]. У цьому контексті митець зосереджується на спогадах про свого дуже талановитого й креативного товариша Хому Боровика, з котрим навчався в академії: «Не любив він [Хома –О. М.] роботи в академії, переходів від легшого до труднішого, не любив копіювати, малювати по зразкам. У його не було ні трудного, ні легкого – все йому зразу давалося, а копіювання по зразкам не личило його талановитій натурі, його жаданню відшукувати у всьому чого-небудь нового, невідомого» [1, 297]. Відтак Боровик як неординарний художник творчо переосмислював завдання професорів академії, ігнорував будь-які шаблони, критикував відомі на той час концепції мистецтва. Наприклад, зображаючи «Воскресение Христово» з церковного образа, він реінтерпретував євангельський канонічний сюжет і домалювавсвій додаток до картини, щоб художньо втілити на полотні ідею перемоги Христа над смертю: «Сторожу поклав спати не то на якихось могилках чи на пригорках, а внизу сторожі зробив провалля. З чорної страшенної пащі його виставились угору, мов зуби якогось лютого звіра, гострі скелі, а якраз посередині намалював чортяку; сторч головою летить він у провалля; ноги та руки, наче крюччя, позакорнючувались, волосся – дибом, очі витріщились, от-от вискочать від страху з лоба! Рот, скривлений від муки, роззявивсь, мов кричить від нестямної болі…» [1, 298].

Згодом різні погляди на завдання й сутність мистецтва провокують серйозну дискусію між митцями в академічному середовищі – прибічниками утилітарного підходу в малярстві, які трактували його крізь призму користідля народу, й тими художниками, котрі схильні осмислювати мистецтво з погляду естетики: «Чи варт наша праця того, чого доскочимо ми? Полегшає від того мені, тобі, третьому, десятому? (Боровик);*Хочеш іскуством світ перевернути, людей переіначити*. Уже й те діло зробиш, коли їх, як треба намалюєш (Бовкун); Що з того? Полегшає кому від того? Подобрішає хто? Голодний наїсться, хворий поздоровішає, убогий забагатіє? Або глянь з другого боку: *чи буде світити та гріти твоє намальоване сонце так, як справжнє світе та гріє? Обізветься до тебе з полотна твоя розмальована кукла живим словом, поведе живими очима, покаже, що буде через хвилину з тими людьми, що, мов ідоли китайські, виставилися на тебе з золотих рамець, закам'яніли в своїй постанові?* Все те іграшка, забавка одна. Не варт доброго заміру, щирої праці (Боровик); А не варт, то й по боку! *До шевця*

чи кравця іди, учися чоботи шити, одежу кроїти. Тільки й там своє іскуство є (Бовкун)» [1, 296]. Відтак, навіть деякі ремесла (шевство, кравецтво, мазальництво) також ідентифікуються як творчість.

Імовірно, в оповіданні йдеться проосмислення положень теорії мистецтва М. Чернишевського, який у праці «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» (1855) критикував ідею «мистецтва для мистецтва». М. Чернишевський висловлював тезу про те, що прекрасне в житті перебуває значно вище прекрасного в мистецтві, адже реальну, «живу», красу природного пейзажу не можна відтворити за допомогою штучних й недосконалих технік живопису, а фарби на портреті становлять лише бліде наслідування живих насичених кольорів. Як зазначають дослідники, думки М. Чернишевського мали значний вплив на формування світогляду Мирного та його творчість [5, 123–124]. Судячи зі щоденникових записів, письменник ще з юнацького віку захоплювався творами цього автора[3, 299].

Слід зазначити, що ідейні змагання між героями оповідання «Хома Боровик» кореспондують і з міркуваннями персонажів драми «Не вгашай духу!» (1905), в якій зображено події зародження «театру корифеїв» у 1870–1880-х рр. Зокрема Гуня (радикал-космополіт) вважає будь-яке мистецтво«химерними штуками», «витівками багатих», «забавкою, що не дає людям ні щастя, ні корисного прибутку». У цьому контексті він згадує і концепцію мистецтва Д. Писарєва, який у праці «Руйнування естетики» аналізував засадничі тези теорії М. Чернишевського [4]. Гуня полемізує стосовно цього з Петром Хмарою (викладачем гімназії, поступовцем), котрий вважає театр «справжнім просвітнім ділом»: «Петро Петрович: То ви не признаєте ваги всякого іскуства? Гуня: А навіщо воно здалося? По боку його! *Писарєв давно вже сказав: краще пара чобіт, ніж увесь Шекспір*» [2, 427]. Попри переконання радикально налаштованого інтелігента, Хмара та народолюбець-українофіл Юрасенко підтримують ідею місцевої молоді ставити п’єсу «Наталка Полтавка», щоб зібрати кошти для допомоги бідним. Згодом, після успішної прем’єри, вони вітають створення української трупи М. Кропивницьким й наміри талановитих Хариті (наперекір заборонам її чоловіка, поляка Крушельницького) та Юрка Довбиша стати професійними акторами в столиці, позаяк мистецтво й талант –«така принадлива сила, що кожного до себе потягне… Подумайте тільки: українці свій народний театр заводять! Є у нас пісня – така гучна та мелодична, що всі нею заслухуються; є література, правда, невеличка, зате чисто народна… От ще виконайте свій театр, і ви цим самим ще один крок зробите, ще одним ступнем уперед посунетесь на користь вселюдській культурі, *на користь розвою рідного краю*!»[2, 503].

Аналізуючи світоглядні доктрини, під впливом яких формувався Мирний, Л. Ушкалов зазначав:«Панас Мирний віддав данину й “реалізму”

Дмитра Писарєва», зауважуючи, що письменник водночас «*був далекий від думки, що естетика має розчинитися у "фізіології та гігієні"*» [5, 124]. Адже недаремно Петро Хмара («Не вгашай духу!») із застереженням констатує: «Попенка, видно, *писарівщинапосіла*. Треба б з ним дрібніше побалакати та показати, що *його божок багато де в чому помиляється*» [2, 430]. Вочевидь, Панаса Мирного цікавила полеміка довкола цієї проблеми. Звідси й дискусії про писарівський утилітаризм,поява противників концепції «чистого мистецтва» уйого творах. Так, прибічником «літературної писарівщини» з її орієнтиром на «руйнування естетики» постає Жук (повість «Лихі люди»), який «не бачить справжнього діла з писательства», називає його «розумовими замахами», сентиментальним «виспівуванням любові», що зовсім не пов'язано із життям народу, його матеріальними потребами, громадськими справами. А проводир історично-філологічного гурту Голуб (незавершене оповідання «Народолюбець») осмислює сутність літературної творчості не «з естетичного боку», а «з боку користі, яку приносе громаді той або інший писатель». Тобто, відгомін окремих ідей, пов'язаних із теоріями мистецтва Д. Писарєва та М. Чернишевського, можна помітити і у творчості Панаса Мирного, зважаючи при цьому на деякі застереження.

І справді, Мирний вбачав призначення письменників, діячів театрального мистецтва в тому, що вони мають нести «*на користь своєму народові* і вищий смак до краси, і правдиву картину його життя-побуту», мають допомогти «зрозуміти [народові] свої громадські хвороби і відшукати їм свої ліки» [3, 468]; в деякій мірі він постає прихильником утилітарного підходу до мистецтва, адже в епістолярній та публіцистичній спадщині акцентує на необхідності «просвіти нашого темного люду»за допомогою мистецтва [3, 544], зосереджує увагу на тому, що поезія повинна мати суспільне значення [3, 373].

Література

1. Панас Мирний.Незавершена проза. Київ: Наукова думка, 1970. Т. 5. С. 280–303.
2. Панас Мирний. Драматичні твори. Київ: Наукова думка, 1970. Т. 6. 797 с.
3. Панас Мирний. Поезія. Публіцистика. Епістолярій. Київ: Наукова думка, 1971. Т. 7. 663 с.
4. Писарев Д. И. Разрушение эстетики /Статьи 1864-1865 гг. Прим. Ю. С. Сорокина. Ленинград: «Художественная литература», 1981. Т. 2. Режим доступу: http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_1865_razrushenie01.shtml.
5. Ушкалов Л. В. Реалізм – це есхатологія: Панас Мирний. Харків: Майдан, 2012. 184 с.

Маценка С. П.
доктор філологічних наук,
Львівський національний
університет імені Івана Франка

МУЗИЧНА ЗВУЧНІСТЬ ЯК ПЕРФОРМАТИВНА ВЛАСТИВІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Теорія інтермедіальності, як відомо, виходить із того, що літературність завдячує щонайменше трьом медіа-естетичним вимірам: поряд із письмом мовиться ще про феноменологічні сфери живописності і звучання, які однак слід відрізняти щодо їхньої матеріальності й естетики від живопису та музики. Тож за такого розуміння літератури треба зважати на поняття медійності, яке виходить тут за межі «матеріального ідентифікатора знакового носія або перебуває на зовсім іншому рівні», тобто відрізняється особливим естетичним складом [1, 188]. Ідеться радше про специфічні стратегії, за допомогою яких літературні твори залучають, осмислюють і симулюють медійні форми для оптимізації своїх зображальних і впливових намірів. До них традиційно належать інтенсивність і безпосередні ефекти презентності, що привертає увагу в літературі до перформативності. Можна стверджувати, що медійний потенціал літератури такий, що вповні дозволяє їй відображати звучні феномени, а передусім музичну звучність. «До такої зовнішньої референції літературний зображальний процес у своїй знаковій природі ставиться дистанційно довільно чи у кращому випадку “зручно” довільно» [1, 189]. І все ж ідеться про таку сферу інтермедіальності, яка, за Александром Гонольдом, живиться інтерферентністю виражального і змістового рівнів.

Проблему текстуальної звучності детальніше розглядає швейцарський літературознавець Борис Превізіч, виділяючи тим самим продуктивний для інтермедійної дослідницької перспективи момент медійного розрізнення щеплених знакових систем літератури та музики в їхньому концептуальному співіснуванні. Дослідник стверджує, що обидва мистецтва, музика і література, загострюють питання про акустичний і візуальний виміри як із продукційного, так і з рецептивно-естетичного погляду: музика – це не тільки звучання, література – це не тільки текст» [3, 39]. У напруженому полі відносин між звучністю і текстуальністю література, вважає Борис Превізіч, генерує реалізаційні поля, до яких він відносить літературу як часове мистецтво, поліфонічне плетиво і (а)семантичне звучання.

Для увиразнення звучності літератури тому літературознавець виступає за комбіноване застосування «Cross-Reading» і «Cross-Listening». При музично-звучній «реалізації» літератури зокрема враховується прив’язаність музики до інтерпретації й акустичного виконання, що дозволяє ширше осмислювати і саму літературу, яка від Гердера,

Гельдерліна і до сучасності переконливо засвідчує свою необмеженість тільки візуальною фіксацією.

Оприявнення текстової звучності часто є наслідком інтермедійної перформативності. За Уве Віртом, перформативність інтермедіальності виражається у кореляції між специфічно медійними умовами втілення і можливостями інсценування чужого медіума в літературному творі [5, 257]. З одного боку, йдеться про тенденцію театралізації поняття перформативного і тематизації межі виконання і постановки, а з іншого, – про тенденцію ітералізації, в центрі якої перебуває цитування. Обидві засади впираються в умови втілення, які ведуть до медіалізації перформативного.

У цьому зв'язку мовиться про «*перформативне письмо*» (Делла Полок), яке вміщує констатив у перформативі, артикулюючу мову в цілому як операційний засіб дії і впливу, а також «*текстуальну перформативність*», яка наголошує на текстуальних стратегіях інсценування і презентації, – текст експонує власну медійність, він показує те, про що говорить, він реалізує «щось», що не проявляється в його пропозиційних змістах, виходячи за їх межі чи навіть протиставляючи себе їм. Літературне письмо в його інтермедійному зв'язку з музикою практикується як музична дія, музична подія чи музичні практики. Такий літературний текст говорить про певний зміст, про свою матеріальність і матеріальність цього змісту, тоді як ця матеріальність, виявляючи текст як медіум, вказує на зв'язки в реальності поза ним. Перформативно такий текст може бути організований як своєрідна «сцена», на якій відбувається музичне дійство (концерт чи джазова імпровізація).

Звучність як вимір художнього тексту зберігає такі свої загальні характеристики, як швидкоплинність, безпосередність, а часто і викликану глибиною враження незабутність, сприяння відчуттю просторовості, тілесну проникливість, яка зумовлює афективні реакції. Звучність наділена могутнім потенціалом впливу. Як генератор просторовості і тілесності звучність розмикає архітектонічний простір, в якому відбувається вистава, і відкриває його для позамежних просторів. Водночас вона тісно пов'язана з тілом, яке часто стає резонатором музичного звучання, акцентуючи на своїй спорідненості з музичним інструментом.

Отже, література як словесне мистецтво і звучна подія безсумнівно промовляє також до слуху. Покликаючись на формулювання Вальтера Беньяміна, можна стверджувати, що в медіум літературного тексту слід голосової присутності по-справжньому врізьблений чи вгравійований, як на грамплатівку, яка фігурує тому як важлива метафора текстової звучності.

Уже на дискурсивному рівні, за Ніколасом Петерсом, інтермедійне омереження мистецтв творить поле переходів, які позбавляють окремі мистецькі форми застиглих схем жанрових категорій. Зіставляючи літературу і музику, робиться спроба досягти просто-таки синестезійних медійних ефектів. «Така дискурсивно генерована інтермедіальність літератури має намір компенсувати її недостатню перформативність, стверджуючи, що вона наближає позірно безкровну літературну практику до безпосередності і чуттєвої повноти життєвих процесів» [2, 159].

Відповідно, інтермедіальність може ставати корелятом наближення мистецтва до синестезійної цілісності життя, комбінуючи чуттєву інтенсивність декількох медійних форм в одному медіумі. Це один із шляхів досягнення музичної звучності в літературному тексті, коли інтенсивність оповіді зумовлюється деталізованим і зосередженим фокусуванням уваги на музичному звукові, його продукуванні, відтінках звучання й образності сприйняття.

Сюди належить і метафоризація музичного звучання, за допомогою якої досягається динамічність, ритмічність, чуттєвість, настроєвість зображення. Найбезпосередніше музична звучність у літературному тексті досягається через музичні інструменти: «вони позначають структурне слідування в композиціях, їхні назви вже містять у собі ідентифікування смислу, вони фігурують як шифри для звукових уявлень» [4, 90]. Письменники організовують свої твори у вигляді концертів, що має особливу перформативну функцію безпосередності, інтенсивності й емоційного переживання звукової події.

Література

1. Honold A. Der singende Text. Klanglichkeit als literarische Performanzqualität. *Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968* / Hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt, Thorsten Valk. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 187–208.
2. Peters N. „Tongefühlsbilder“. Intermedialität und Verzeitlichung in literarischen Mediendiskursen um 1800. *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven* / Hrsg. von Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002. S. 153–180.
3. Previšić B. Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur. *Handbuch Literatur & Musik* / Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2017. S. 39–54.
4. Vratz Ch. Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 383 s.
5. Wirth U. Intermedialität. *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe* / Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2007. S. 254–264.

МиронюкЛ. В.,
старший викладач кафедри українознавства та ЗМП,
Національний університет «Запорізька політехніка»

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОСТАТЕЙ МИТЦІВ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ В ЦИКЛІ «СИЛУЕТИ» ЗБІРКИ ТВОРІВ Л. КОСТЕНКО «ВИБРАНЕ»

Художні роздуминад долею митця та його роллю в суспільстві притаманні творчості Л. Костенко. Цикл «Силуети», що ввійшов дозбірки творів «Вибране», складається з двадцяти восьми поезій, які привертають увагу низкою психологічно-емоційних поетичних образів, які збуджують цікавість реципієнта довидатних особистостей світової культури та науки. Зокрема, двадцять із них репрезентують саме постатей всесвітньо відомих митців: поетів, белетристів, художників, музикантів.

Загалом проблеми митця й поезії у творчості Л. Костенко висвітлювали С. Антонишин, В. Базилевський, С. Барабаш, В. Брюховецький, Д. Дроздовський, Г. Клочек та ін. Цикл поезій «Силуети» вже був предметом наукових розвідок. Зокрема, спробу осмислення художнього мово мислення зробила А. Бондаренко [1]. В. Саєнко, досліджуючи концепт «культура», розглянула кожну поезію цього циклу як текст, котрий постає в іпостасях – культурної традиції, суспільних реалій та читацької суб'єктивності, що комунікують між собою, утворюючи цілісну художню систему, прагнення котрої – «збудити й поглибити інтерес до духовності як запоруки прогресу людини і суспільства» [4].

Л. Чередник, вивчаючи проблему концептуальної інтерпретації образу митця в циклі Л. Костенко «Силуети», дійшла висновку, що його головною темою є мистецтво, а героями текстів – особистості, які об'єднані ідеєю вірності обраному життєвому шляху й значно перевершують історичний час свого буття. На думку дослідниці, для відтворення реальності культури як невмирущої екзистенції поетеса використовує різні інтертекстуальні вкраплення: ремінісценції, алюзії, біографічні факти тощо [див. 5].

Мета цієї роботи – дослідити поезії циклу «Силуети» збірки творів Ліни Костенко «Вибране» з погляду репрезентації в художньому тексті постатей видатних митців світу в галузі літератури, візуального мистецтва й музики.

«Контури, обриси кого-, чого-небудь, що помітні або видніються віддалік в темряві, в тумані і т.ін.» [3, 195] – значення слова «силует», котре обране Л. Костенко для назви поетичного циклу відповідно до індивідуального митецького задуму, і яке налаштовує читача на елегантно легке, як тінь, що спадає в сутінках на гладку поверхню, сприйняття контексту. Занурюючись у естетичний простір досліджуваного нами циклу поезій, натрапляємо на цілісну інтелектуально наснажену художню систему, де, репрезентуючи видатних персоналій через їх внутрішній

діалог або говорить із ліричною героїнею, авторка поетичним словом намагається долучити реципієнта до осмислення життєвих і мистецьких цінностей, прагне зацікавити долею іймовірними почуттями окремої особистості, що залишила в спадок людству частинку себе. Звісно, ім'я кожного з митців уже вписане на скрижалях історії й культури, їх творча діяльність отримала належну оцінку дослідників, однак у поезіях циклу «Силуети» ці постаті оживають і завдяки майстерності авторки оприявлюють власну позачасову присутність.

Спостерігаємо, що об'єктами художніх рефлексій Л. Костенко стали насамперед класики світової поезії й прози (тринадцять творів): естонська поетеса Лілія Койдула (справжнє прізвище – Яннсен) («Лілія Койдула на чужині» [2, 222]); італійський поет доби Відродження Данте Аліґ'єрі («Під вечір виходить на вулицю він» [2, 224]); французький поет-символіст Артюр Рембо «Хлопчик прийшов із Шарлевілю» [2, 228]); французький поет, художник, критик, один із основоположників літературного авангарду Вільгельм-Альберт-Володимир-Аполлінарій Костровицький (псевдонім Гійом Аполлінер) («Тінь Марії» [2, 233–234]); ірландська письменниця, перекладачка, авторка роману «Ґедзь» Етель Ліліан Войнич («Дотик печалі» [2, 235]); російські письменники Олександр Пушкін («Астральний зойк» [2, 236]), Лев Толстой («Алея тиші» [2, 243]), Олександр Блок («Учора в дощ зайшов до мене Блок» [2, 249]) і Борис Пастернак («Гілочка печалі на могилу Пастернака» [2, 244–245]); український митець Тарас Шевченко («Княжа гора» [2, 237-238]), «Кобзар співав в пустелі Косаралу» [2, 239]); норвезький письменник Кнут Гамсун (справжнє прізвище – Педерсен) («Високий норвежець, фіорди чистого розуму…» [2, 253–254]); твір «Балада про дим» [2, 246–247] присвячений пам'яті австрійської письменниці Інгеборг Бахман. Доля письменників, репрезентованих Л. Костенко в поезіях циклу, непроста, проте вони досягли вершин професійної майстерності, присвятивши своє життя улюбленій справі. Авторка подає образи митців через уявне емоційне сприйняття їх суспільством і спробу передати почуття, що збурюють душу творчої особистості. Зазначені твори пронизані мотивами смутку, самотності.

У п'яти поезіях зображуються митці візуального мистецтва: французький живописець-баталіст Еміль-Жан-Орас Верне, який любив писати звитяжні сутички і привабливі краєвиди, представлений у творі «Художник» [2, 220–221]; нідерландський художник-постмодерніст Вінсент ван Гог («Ван-Гог» [2, 223]); італійський скульптор Мікеланджелоді Лодовіко Буонарроті Сімоні («Чекаю дня, коли собі скажу…» [2, 225–226]); французький художник і скульптор, представник напрямку реалізму та один із співзасновників імпресіонізму Едґар Деґа (справжнє ім'я – Ілер-Жермен-Едґарде Ґа) «Діалог у паризькому салоні» [2, 229–230]; український художник-живописець Іван Сошенко

(«Пам’ятник І.М. Сошенку» [2, 240–241]). Ці постаті відомі й шановані в суспільстві. Їх об’єднує жага творчості, відданість любові до мистецтва. Для представлення митців у художньому тексті авторка обирає прикметну подію з їхнього життя: Верне просив друзів прив’язати його до щогли, щоб відчути красу й могутність грози; Вінсент ван Гог і справдімав психічні розлади; самовідданий мистецтву Мікеланджело прожив майже 89 років; Сошенко помер в дорозі під час подорожі до рідного Богуслава.

У циклі представлені віртуози музичного мистецтва: угорський композитор, піаніст, педагог, диригент, публіцист, засновник угорської композиторської школи Ференц (Франц) Ліст («Концерт Ліста» [2, 231–232]); згадується ім’я італійського скрипаля, композитора Нікколо Паганіні, який неперевершено володів скрипкою, виготовленою талановитим майстром струнних інструментів Антоніо Страдіварі («Скрипка Страдіварі» [2, 248]). Поетизуючи образ Ліста, авторка представляє митця, що тонко відчуває людську фальш і щиро вдячний тим, хто дійсно цінує мистецтво. Зміст поезії «Скрипка Страдіварі» розгортається навколо скрипки як символу вічного й істинного мистецтва, а персоналії згадуються задля інтелектуалізації контексту й спонукання читачів до роздумів.

Отже, цикл «Силуети» містить переважну більшість творів (двадцять), де Л. Костенко відтворює обриси постатей, причетних до побудови підмурівка світової культури, які, будучи закарбовані в слові, незважаючи на деструктивні тенденції в духовній сфері, не кануть у Лету історії. Репрезентуючи імена всесвітньо відомих митців літератури, візуального мистецтва й музики в поетичному тексті, авторка намагалася розгледіти й донести до реципієнта індивідуальний образ кожної з непересічних особистостей, передати їх почуття, ставлення до життя та справи, до котрої було покликання і природна схильність.

Література

1. Бондаренко А. «Усі вже звикли; геніїв немає…». Художнє осмислення мовомислення поетичного циклу Ліни Костенко «Силуети». *Урок української.* 2004. № 8–9. С. 24–27.

2. Костенко Л. В. Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 550 с.

3. Новий тлумачний словник української мови: у 4 томах. Київ : Аконіт, 1999. Т. 4. 944 с.

4. Саєнко В. П. Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі. URL:https://core.ac.uk/download/pdf/12081591.pdf(29.07.2021)

5.Чередник Л. А.Концептуальна інтерпретація образу митця у циклі поезій Ліни Костенко «Силуети». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2017, №30 (1). С. 54–57.

Мітракова О.О.
викладач кафедри іноземних мов і методики викладання
Бердянського державного педагогічного університету

ДЕСТРУКТИВНА СИЛА МИСТЕЦТВА ТА НІЖНОСТІ В РОМАНІ «КОЛИСКОВА» ЧАКА ПОЛАНІКА

Музика, продукт натхнення та творчості, здавна мала силу та вплив на життя людства та митців. Мелодія існувала окремо чи, знайшовши слова, складалася в пісню і слугувала гімном, серенадою, маршем, що вів на війну, весільною піснею, колисковою, а траурною тугою мелодія проводжала в останню путь.

Колискова пісня вважалась оберегом, особливим способом зв'язку між матір'ю та дитиною, захистом та магічним дійством, близьким до замовляння. У фольклорі народів світу є різні приклади колискової пісні, адже традиція заколихувати дитину, оберігати її сон передається із покоління в покоління. Ніжна турбота асоціативно пов'язана з темою материнства та батьківства, але й антонімічні образи теж можуть бути потрактовані в такому тематичному колі.

Проблема деструктивного мистецтва є наскрізною у романі «Lullaby» («Колискова») Чака Поланіка, вона є репрезентованою у загадковій, давній колисковій. Твір є яскравим прикладом постмодерного роману та захоплюючого готичного шлейфу жаху, де переплетені сентенції безкінечного життя та смерті, пацифізму та людської жорстокості, фантазії та реальності. Автор вклав новий зміст до слова колискова, додав смертоносний код у солодкий сон.

Проведені паралелі між сучасним інформаційним і мистецьким простором та колисковою наштовхують на роздуми про роль та силу почутого та сприйнятого свідомістю. Чак Поланік порівнює реальність медіа простору з романом Джорджа Оруела «1984», згадує Старшого Брата, не тільки як наглядача: «Old George Orwell got it backward. Big Brother isn't watching. He's singing and dancing. He's pulling rabbits out of a hat. Big Brother's busy holding your attention every moment you're awake. He's making sure you're always distracted. He's making sure you're fully absorbed. He's making sure your imagination withers. Until it's as useful as your appendix. He's making sure your attention is always filled. And this being fed, it's worse than being watched. With the world always filling you, no one has to worry about what's in your mind. With everyone's imagination atrophied, no one will ever be a threat to the world» [1].

У романі Чака Паланика унікальний текст колискової з дитячої книжечки грає ключову роль. Смертоносний інструмент для злочину проти життя – слово, яке може пролунати з будь яких вуст: «The culling song would be a plague unique to the Information Age. Imagine a world where people shun the television, the radio, movies, the Internet, magazines and newspapers. People have to wear earplugs the way they wear condoms and

rubber gloves» [1]. Проблема безвідповідального ставлення до життя, нехтування вагою слова, ірреальність нормального фігурують у романі поряд з переживаннями самого автора, адже твір є реакцією на смерть батька. Характерним для постмодерних романів Чака Поланіка є проблеми батьків та дітей, материнства, ролі старшого покоління для головних героїв. Не зважаючи на самостійність, одинацтво Карла Стрейтора, головний герой не може відокремити особисте та професійне – трагедію ненавмисного вбивства своєї сім'ї та журналістські розслідування. Дослідження синдрому раптової дитячої смерті символічно розкриває внутрішню смерть головного героя, деструктивну силу любові, творчості, ніжного почуття.

Творення та руйнація, поєднані в силі поезії, музики, слова, алегорично описують сучасне суспільство, інформаційний простір та стосунки між людьми, проектують нереальний світ роману на повсякдення сучасності.

Література

1.Palahniuk Chuck. Lullaby. URL: https://onlinereadfreenovel.com/chuck-palahniuk/page,4,33842-lullaby.html (1.08.2021).

Мокрівська М.Т.,
асистент,
Львівський національний
університет імені Івана Франка

ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРАЛЬНОСТІ В РОМАНІ ГЕЛІОДОРА «ЕФІОПІКА»

Присутність рис театру, театральності, театралізації, сценічності в поетиці художнього тексту є надзвичайно популярною темою літературознавчих досліджень останнього часу. Традиційно поняття «театральність» співвідноситься з неприродньою, награною поведінкою людини чи літературного персонажа, розрахованою на глядача. Проте в теорії та історії літератури театральність розглядається як складова безперервної ігрової дії і як структурної складової художнього світу літературного твору. Існує безліч визначень поняття «театральності» С. Ліпнягова, проаналізувавши існуючі точки зору щодо цієї категорії в контексті літератури, дає таке визначення: *«театральність – категорія поетики роману, що визначає особливий тип внутрішньої організації тексту на рівні структури, побудови сюжету, образної системи й конфлікту, орієнтована на створення моделі театральної/сценічної вистави або драматургічного тексту»* [1, 130].

Розглядаючи античний роман, можна сказати, що йому притаманна театральність у повному її прояві. Численні дослідники давньогрецького роману (М. Бахтін, Е. Роде, Т. Хег) зазначали як одне з джерел його виникнення давньогрецьку трагедію, і, відповідно, вбачали у ньому драму у прозі, з тою різницею, що романісти відмовлялися від міфологічних сюжетів і будували оповідь на фактах реальної дійсності. Б. Перрі взагалі назвав давньогрецький роман *«елліністичною драмою у формі розповіді»* [2,78], і саме як драма, на думку дослідника, він сприймався в античні часи, оскільки *«не відрізняється за своєю природою, суттю і завданням від сценічної п'єси і виходить за її межі тільки завдяки кількості і широті розвитку подій»* [3,77].

Розглядаючи давньогрецький роман, можна сказати, що процес «театралізації» тут почався ще від початку формування елліністичної прози. Особливо яскраво театральність проявляється в «Ефіопіці» Геліодора. Роман насичений різноманітними драмами як головних, так і другорядних персонажів. Композиція тексту значною мірою базується на ряді театральних елементів. Намір автора «режисерувати» твір як театральну виставу проявляється вже з першої сторінки твору. Роман починається зі сцени, яка нагадує кінематографічну – в центрі незрозумілих декорацій, які зображають залишки бенкету та наслідки кровопролитної битви, неначе двоє акторів, що грають свої трагічні ролі у цій «драмі», перебувають головні персонажі твору – закохана пара неземної краси Феаген і Харіклія. Г. Ятроманолакіс зазначає, що ця сцена, яка «відкриває» твір, є *«повністю продуманим і запланованим проголошенням подій, які послідують: те, що ми прочитаємо, є театром… Композиція, розташування елементів цього видовища, не можуть не бути не заплутаними, складними і непередбачуваними, оскільки містить елементи що створюють суперечність між собою»* [4, 67]. Окрім читача, за цією сценою з вершини гори спостерігають кілька розбійників. Вони є глядачами, свідками сцени, яку не можуть зрозуміти. Коли Харіклія бачить розбійників, які підійшли і обступили її, вона просить убити їх разом з коханим, щоби завершити їхню драму, яка полягає в низці подій, поки що невідомих читачеві та глядачам, оскільки роман починається in medias res, згодом про них стане відомо з майбутньої розповіді Каласиріда. Драматизм епізоду для головної героїні полягає в тому, що вона очікує смерті. Загибель пари головних героїв привела би до катастрофи або розв'язки драми, але тоді б це означало закінчення твору, проте, оскільки ми перебуваємо на початку роману, герої рятуються від трагічної долі. Сама Харіклія переживає цю пригоду як драму або сцену з трагедії і, відповідно, сама поводиться як актриса серед усіх цих обставин. Поступово монолог героїні переходить у діалог з розбійниками, театр перетворюється на розповідь. І щойно, здавалося, драма закінчилася і розповідь увійшла у звичне русло, як починається

наступна драма – фальшива смерть Харіклії. Тут основною дійовою особою є Феаген, який, оплакуючи смерть коханої, поводиться неначе актор – б'є себе в голову і рве на собі волосся [2, 39]. Попри трагічний спосіб, у який герой переживає ситуацію, кінець виявляється щасливим, згодом виявляється, що дівчина жива. У ролі глядачів тут виступають імпліцитний читач та один з другорядних персонажів твору, афінянин Кнемон.

Окремо слід зупинитися на темі плачів центральних персонажів роману Феагена й Харіклії. Вони, як ми вже згадували, часто поводяться драматичним чином. На певних етапах роману трапляються події, які погіршують їхнє становище. У таких епізодах герої, за задумом письменника, вдаються до театральності, щоби продемонструвати весь трагізм ситуації, при цьому самі головні герої сприймають такі ситуації як театральні вистави й утотожнюють себе з акторами, які грають роль у своєму сповненому драматизму житті, тобто, діють як dramatis personae. Це переважно відбувається, коли вони, зневірені й розчаровані величезною кількістю лих, які на них впали, вибухають плачем і звинувачують різних божеств або долю у своїх нещастях. Однак, в кінці завжди виявляється, що їхній песимізм і зневіра невиправдані. Згодом всі плачі й нарікання виявляються непотрібними, а трагічна ситуація перетворюється на мелодраму. Драми, щоправда менші і рідші, переживають також другорядні персонажі, а їхня роль у романі має не менш театральний вигляд. Проте, на відміну від Феагена й Харіклії, кінець цих персонажів (Фісба, Деменета, Асака, Харікл), як виявляється згодом, часто буває трагічним.

Використовуючи елементи театру у своєму романі, Геліодор, з одного боку надає історії форми драми, а з іншого чітко вказує на переваги такої театральної традиції. Це означає, що структура роману переважно спирається на театральні елементи. Крім вже згаданих, письменник широко використовує описи різноманітних видовищ, промови і, навіть, вірші, які розкидані по всьому твору і надають описам урочистого наповнення. Фантазія автора створює перед читачем виставу, яку він має побачити, а не прочитати. На це у творі чітко вказують слова Кнемона, коли він, незадоволений тим що жрець Каласирід, хоче пропустити опис урочистої процесії, вимагає деталей: «*…мені твоя розповідь поки не дозволила стати глядачем… з нетерпінням бажаю сам поглянути на це святкування, а ти проходиш повз, ніби я прийшов уже після свята. Ти відкрив театр і тут же його закриваєш»* [2, 77]. Тобто, як бачимо, описи дійств – це також система театральності тексту, на що вказує сам Геліодор вустами свого персонажа.

Таким чином, не зважаючи на можливість повної реалізації категорії «театральність» лише в театральній постановці, спостерігаємо очевидне використання театральної естетики в тексті «Ефіопіки». Це поведінка

персонажів, яка не відрізняється від поведінки героїв драматичних творів, детальні, майже кінематографічні, описи сцен, а також вставні розповіді, які теж визначаються як «драми» і перетворюються на театральні сцени (як, наприклад, подача історії Харіклії Каласирідом). Все це вказує на прагнення автора перевести театральну драму у прозову форму, що свідчить про його свідомий вибір техніки розповіді з метою створити перед читачем дійство, яке той має побачити, а на лише прочитати.

Література

1. Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы. Преподаватель XXI века: *Филологические науки.* 2010. №8. С. 125–132. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-kak-kategoriya-v-poetike-romana-k-postanovke-problemy
2. Heliodori Aethiopicorum llibri decem.Lipsiae, 1855. 312 p.
3. Perry B.E. The Ancient Romances. Berkeley, 1967. 399 p.
4. Γιατρομανολάκης Γ. Εισαγωγή / Ηλιοδώρος. Αιθιοπικά ή τα περί Θαεγένην και Χαρικλείαν. Αθήνα, 1997. Σ. 15–83.

Ніколаєнко К. І.,
студентка 3 курсу,
Бердянський державний педагогічний університет

КОЛИ СКИНУТІ МАСКИ: ОБРАЗ АКТОРКИ НА СЦЕНІ І ПОЗА НЕЮ В РОМАНІ СОМЕРСЕТА МОЕМА «ТЕАТР»

Кому, як не драматургові, найліпше розуміти всі тонкощі душевної організації головних фігур для втілення п’єс – акторів? Англієць за походженням, Сомерсет Моем (1874–1965) відомий світові не тільки як прозаїк з його «золотими» ясністю, простотою та милозвучністю. Перш ніж стати письменником-мільйонером, він певний час (1903–1911) активно реалізовував себе в театрі. Про успішний досвід тоді молодого драматурга свідчать одночасні постановки чотирьох його п’єс у театрах Вест-Енда в Лондоні й за кордоном. У романі «Театр» («*Theatre*», в українському перекладі Мара Пінчевського – *«Лицедії»*), що написаний у 1937 році й належить до трилогії «про творців мистецтва», Сомерсет Моем відхиляє завісу добре знайомої англійської сцени, а також розмірковує над сутністю акторської гри. У центрі твору перебуває приголомшливий образ Джулії Ламберт, натхненний, певно, акторкою Етельвін (Сью) Джонс, з якою Моем перебував у романтичних стосунках, і ним самим.

Актор, акторська гра, протиріччя акторського буття і сприйняття викликáли дослідницький інтерес не тільки В. С. Моема. Давньогрецький філософ Арістотель розмірковував над цим у «Поетиці» (335 р. до н.е.). Він був переконаний, що будь-яке мистецтво, у тому числі й комедії та трагедії, ґрунтується на мімезисі, іншими словами наслідуванні: *«По-*

перше, – людям властиво наслідувати – саме тим вони від інших живих істот і відрізняються, що дуже здатні до наслідування, завдяки якому вони і набувають перших знань. По-друге, всі відчувають у наслідуванні приємність» [1, 12]. Просвітницький трактат «Парадокс про актора» Дені Дідро (1830) вирізняє поганих акторів, що керуються чутливістю, та добрих акторів, над якими владний розум. Перші *«не зможуть двічі поспіль грати одну й ту саму роль з однаковим запалом й однаковим успіхом; дуже палкі на першій виставі, на третій вони вичерпують свої сили і стають холодні, як мармур»* [2, 18]. Другі ж, навпаки, немінливі: *«гра їх базується на творчому розумі, на вивченні людської природи, на постійному наслідуванні ідеального зразка, на уяві, на пам'яті, а тому буде однакова на всіх виставах, завжди однаково досконала»* [2, 18]. Справжній актор, за Дідро, здатний зіграти характер тільки за умови, що він сам позбавлений характеру. У системі Костянтина Станіславського дещо інша концепція. Актор не прагне стати кимось іншим, роль – це його «я» в запропонованих обставинах. Перш за все, йому треба зазирнути в себе й відшукати певне переживання. Якщо власного досвіду недостатньо, можна сфантазувати. Головне, щоб зіграний герой не просто відчував, а відчував так, як його змушують умови, описані в п’єсі і додумані актором. Узагальнюючи думки згаданих мислителів, можна сказати, що акторові властиві прагнення до наслідування досконалого зразка, споглядання дійсності, зокрема людських характерів, а також самозаглиблення і перенесення власного «я» в обставини, в яких перебуває герой. Ці риси надалі застосовуються для якнайкращої реалізації героїв на сцені. Проте буття актора поза сценою не було досліджено взагалі.

Роман Сомерсета Моема «Театр» компенсує цей недолік і надає простір для ширшого аналізу акторської особистості. Читачі можуть пізнати Джулію Ламберт не тільки з професійної точки зору, як співзасновницю «Сіддонс-театру» і його зірку, але й як людину. Актуальність нашої наукової розвідки зумовлена потребою цілісної інтерпретації образу жінки-акторки в романі «Театр», з’ясування його психологічних та естетичних засад. Метою є проаналізувати специфіку художнього розкриття образу акторки в межах театру й у повсякденному житті на прикладі Джулії Ламберт.

Місіс Ламберт (це її прізвище у дівоцтві) обожнює весь Лондон: жінки від простачок до аристократок наслідують її, а чоловіки від студентів до зрілих джентльменів жадають. Щодо зовнішності всезагальної улюблениці, то *«ніс у неї був злегка товстий, але, завдяки майстерному освітленню, це зовсім не помітно; жодна зморшка не псувала гладкої шкіри, від погляду її прекрасних очей мимоволі замирало серце. <…> У неї струнка фігура – усі одностайно визнають це. Вона досить висока і має довгі ноги. Її голос – хоч і тихий, трохи хрипкий, але з багатьма відтінками — діймав до живого в трагічній ситуації, вигравав*

усіма «барвами в комічній, але був зовсім безпорадним у білих віршах. Ну, і потім – її вимова; вона була така чітка, що, не підвищуючи голосу, Джулія могла донести кожне слово до останнього ряду гальорки; а критики казали, ніби через це вірші у неї звучать як проза. [3, 9]. Попри те, що вроду Джулії ретельно плекають інтенсивними масажами й суворими дієтами, у свої сорок шість вона сумнівається у власній привабливості й вимушена різними куртуазними пригодами доводити собі протилежне. Одного разу вона захоплюється «сердешним юним ягнятком» на ім'я Томас Феннел. Сцена розриву з ним, здавалося б, розкриває ту сторону Джулії, яка готова пожертвувати акторською кар'єрою заради щастя: *«Вона скоїла дурість. Яке значення мають усі її сценічні тріумфи? Ілюзія. Pagliaccі. Люди не розуміють, наскільки це правда. Vesti lagiubba та інше. Вона без нього така самотня»* [3, 69]. Проте, коли Томас, зворушений жінкою, яка в риданнях прийняла на себе скорботу роду людського, передумує і вирішує лишитися з нею, Джулія у глибині душі розчаровується. Пізніше вона усвідомлює, що любовні страждання зробили її «Федрою» Расіна. Це заважало їй досконало виконувати роль у театрі, бо *«в основі мистецтва лежить почуття, яке пригадуєш в стані спокою»* [3, 131]. У стосунках з сином Роджером, особливо на етапі, коли вони надто загострюються, Джулія Ламберт стає королевою Гертрудою. Подібно до бентежного Гамлета, Роджер вороже ставиться до матері, хоча й не заперечує любов до неї. Для нього вона не окрема особистість, а всі її ролі. Молодший Госселін часто міркує, якщо зачинити матір у порожній кімнаті, без глядачів, як-от батько, покоївка чи-то він сам, хто там залишиться? Напевне, ніхто. Загублена і засмучена Джулія не знаходить одразу, що відповісти. Вона прямує в театр, де всі події повсякденного життя втрачають важливість, бо акторська гра, сцена, влада над глядачами дають їй свободу. Після тріумфального виступу місіс Ламберт постає в новому, але такому природному амплуа непомітної спостерігачки-митця, що одразу ж після успіху свого нещодавнього шедевру знову накопичує досвід і натхнення: *««Світ – це сцена, і всі люди – тільки актори, що грають на ній… Все, що я зараз бачу там, – ілюзія, а реальність – це ми, актори. Ось що треба було відповісти Роджерові. Ці люди – наша сировина, а ми – зміст їхнього життя. Ми беремо їхні нікчемні дрібні емоції, видобуваємо з них красу й перетворюємо їх на мистецтво, а вони існують тільки для того, щоб бути глядачами, публікою. Ці люди – тільки інструменти, на яких ми граємо, а що таке інструмент без музиканта?»* [3, 132].

Таким чином, акторка Джулія Ламберт, що на сцені, що поза нею, часто самозаглиблюється (знаходить паралелі своїх слів і вчинків з героїнями драматичних творів), споглядає і наслідує людей довкола неї (переносить їхні почуття на себе, переживає і втілює їх) і прирівнює своє «я» до майстра акторської гри *(«Мені ніхто не відмовляв – в моєму*

власному "я". Якщо я виступаю в ста ролях і в кожній по-різному, то тільки тому, що я – першокласна акторка») [3, 121].

Література

1. Арістотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 130 с.
2. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ: Мистецтво, 1966. 145 с.
3. Моем В. С. Лицедії. Київ: Дніпро, 1967. 140 с.

Ніколаєнко В. М.
кандидат філологічних наук
Запорізький національний університет

МАЛЮНОК, ПІСНЯ Й ТАНЕЦЬ У ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ПОВІСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «МИКОЛА ДЖЕРЯ»

Початок XXI ст. засвідчив активізацію інтересу наукового загалу до постаті й доробку І. Нечуя-Левицького, що є цілком природно, оскільки впродовж тривалого часу вітчизняне літературознавство трактувало спадщину письменника з позицій радянської ідеологічної системи (хоча варто зауважити, що праці М. Бернштейна, В. Власенка, Є. Кирилюка, Н. Крутікової, М. Тараненка та ін., попри обов'язкові для свого часу ідеологічні «компоненти», загалом є цінним набутком української науки про мистецтво слова в галузі нечуєзнавства), обережно оминаючи дражливі для тоталітарної системи питання: національної ідентичності, етнопедагогіки й психології, творчих орієнтирів на європейське письменство, української історії тощо, але надзвичайно важливі для розуміння нації й національної літератури. Тож поява різножанрових досліджень (І. Абрамової, Н. Гаєвської, О. Гаєвської, Л. Грицак, С. Задорожної, А. Калинчук, Я. Муравецької, М. Тарнавського, А. Ткаченка, О. Шупти-В'язовської та ін.) не лише розширила горизонти фахових інтересів, а й заявила про неупереджене переосмислення творчої спадщини І. Нечуя-Левицького.

Незважаючи на те, що сучасним мистецтвом зроблено лише кілька кроків у царині художнього переосмислення життєвого шляху і творчості письменника (вихід друком 2017 р. роману П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», поява 2020 р. телесеріалу «Піймати Кайдаша» – кіноадаптації повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я»), усе ж, хоч і з великою долею умовності, можемо говорити про поступове відновлення інтересу до спадщини класика. До такої думки схиляють зйомки у 2019 р. фільму «Джеря», що підтримувався не лише Українським культурним фондом, а й українською діаспорою США, якою зібрано майже 5 тис. Доларів [див. 5] на підтримку створення режисеркою Іриною Правило психологічної

історичної драми за мотивами повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» [див.: 1, 145].

Повість «Микола Джеря», як і інші твори письменника сьогодні переживають процес реактуалізації, оскільки в ній/них порушено проблеми, на які й нині українське суспільство шукає відповідей. І головним серед них є питання волі (духовної, соціальної, суспільної), на котрому акцентується увага в підзаголовку нещодавно відзнятого фільму І. Правило: «А завтра була воля» [див.: 2]. Саме прагнення доволі допомагає людині в умовах будь-якої форми несвободи утримувати внутрішній баланс, а часом і пережити скрутну хвилину. Тож, виходячи зі сказаного вище, заявлена тема видається науково продуктивною, оскільки мистецтво – не лише засіб освоєння й осягнення дійності, а й насамперед засіб самореалізації, висловлення своїх переживань і почуттів, прагнень тощо.

Використання різних видів мистецтв І. Нечуєм-Левицьким цілком органічне як з точки зору розуміння ним творчості, яке сфокусовано письменником у найважливіших, на його думку, принципах літератури: реалізму, національності й народності, так і з погляду реалізації цих засад у власному доробку.

Удаючись до художнього зображення малюнка, пісні й танцю в повісті «Микола Джеря», автор не лише досягає реалістичності передачі життя селян XIX ст., а й відтворює риси національного характеру та внутрішній стан героя. Зокрема, любов і потяг людини до краси, її відчуття автор ретранслює через малюнок, який, попри принагідність відтворення, є кодом до розуміння природного обдарування й естетичного смаку українців. Так, головний герой твору – талановита особистість, про що, між іншим, свідчить стінопис у батьківській хаті, яка булла розмальована Миколою «червоними та синіми квітками в зеленому листі…», котрі «були багато кращі од квіток, що малюють по стінах дівчата…» [3, 39].

На відміну від малюнка, пісня, окрім функції декодування української психоментальності, несе більше художнє навантаження, оскільки за допомогою неї автор інформує реципієнта про внутрішній стан героя («Микола… повів смичком – і жалібна пісня розляглася по хаті. Він почав веселого козачка, а сам смичок знов повернув на жалібну думу» [3, 39], Нимидора «була весела й співала» [3, 58]), важливі події в його житті («В неділю після вінчання йшла з церкви Нимидора… Кругом неї вились дружки і співали весільних пісень» [3, 50], «Любка голосила над матір'ю, припавши до неї» [3, 126]) чи відтворює будні персонажів («Дівчина витягла відро води коромислом… Вона все співала та співала, доки не сховалась а леваді…» [3, 37]). Це дає підставу говорити про пісню як невід'ємний атрибут бутя українця, що підтверджується й навмисним оминанням автором назв чи жанрових визначень пісень, окрім козачка й

думи, й повсякчасному акцентуванні на самому процесі співу/гри на музичному інструменті й музичному обдаруванні героїв («Любка співала, мов соловейко в гаю» [3, 121]).

Проте винятком є родинно-обрядові пісні: весільні та, як компонент весілля сироти, сирітські пісні; голосіння. Варто зауважити, що два останні різновиди пісень письменник деталізує шляхом передачі змісту (сирітські) й подає їх текстуально (голосіння), акцентуючи увагу на безрадісній долі пересічної людини. Попри те, що танцю автор відводить менше уваги, аніж пісні, його художня репрезентація у творі експресивно передає безмежний відчай безправної людини («…Микола пішов садить гопака. Той гопак бувстрашний; здавалось, ніби сам сатана вирвався з пекла на волю… бліде лице почорніло і неначе посатаніло» [3, 82]), коли йдеться про танець Миколи біля шинка, де він «заливав» своє безсилля; а також глибинну самотність особистості, яка, будучи далеко від дому, через веселість, спровоковану хмільними напоями, й нестримні танець та браваду виливає назовні душевну тугу («– Гей Смутку! Годі тобі смуткувать; йди лилень танцювати!…Ти думаєш, що я не вмію гулять! – сумнообізвавсяМикола… Микола не втерпів і почав протиЗадерихвоста садить гопака» [3, с. 107]). До речі, саме перший танець Миколи коло шинку емоційно близький танцю Івана Дідуха (новела В. Стефаника «Камінний хрест»), хоч і є зразком іншої стильової манери.

Отже, в художньо-естетичній концепції повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» малюнок, пісня і танець, попри свою другорядну позицію, виконують важливу мистецьку функцію – допомагають глибше пізнати специфіку національного характеру, зрозуміти внутрішній стан героя і зрештою його сутність.

Література

1. Гоц Д. «А завтра була воля»: Вінничина долучиться до зйомок фільму за мотивами повісті Нечуя-Левицького URL:https://vezha.ua/a-zavtra-bula-volya-vinnychchyna-doluchytsya-do-zjomok-filmu-za-motyvamy-povisti-nechuj-levytskogo/ (дата звернення 20.07.2021)

2. Джеря. Офіційний тризер URL:https://www.youtube.com/watch?v=T_15iEq0lus (дата звернення 20.07.2021)

3. Нечуй-Левицький І. Микола Джеря. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів* : у 10 т. Київ : Наукова думка, 1963. Т. 3. : Прозові твори. С. 4–142.

4. 145 років від написння повісті І.Нечуя-Левицького «Микола Джеря» URL: https://lib.kherson.ua/en-145-rokiv-vid-napisannya-povisti-i-nechuy-levitskogo-mikola-dzherya.htm (дата звернення 20.07.2021)

5. Як діаспора долучилася до українського фільму «Джеря». Відео URL:https://ukrainian.voanews.com/a/5881092.html (дата звернення 20.07.2021)

Новик О.П.
професор кафедри української та
зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства
Бердянський державний педагогічний університет

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЙОВОЇ ОСОБИ В ТЕАТРІ ПОВСЯКДЕННОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ: ДРАМАТУРГ/РЕЖИСЕР/АКТОР/СУФЛЕР/ГЛЯДАЧ

Театр у художніх творах постає як об'єкт зображення, як місце дії, фон для розгортання подій, як метафора людського життя. Художня шекспірівська метафора «світ-театр» побутує в літературі різних часів і народів, але є твори, де трансформація учасників дійства є яскраво вираженою, і водночас такий процес відбувається завдяки майстерному відтворенню повсякденності.

Обіграється повсякденність театрального дійства, зміна ролей «автор/актор/глядач» у драмі Луїджі Піранделло, "Шість персонажів у пошуках автора" (1921), де зміщуються локації сцени і залу, а актори створюють власний твір, змінюють маски. Завдяки заміщення акторів простими людьми, які хочуть обіграти свою повсякденність, використано прийом «театр у театрі», помітним у творі є й відгомін естетичної теорії йенських романтиків.

Театр в «Ярмарці» Григорія Квітки-Основ'яненка [1] є місцем демонстрації потенційних наречених, вихваляння новими сукнями і престижним, модним у суспільстві. По суті, відбувається життєва вистава, окрім спектаклю на сцені, про який ми дізнаємося з вуст глядачів, в оповіданні відтворена ще й театральна картина переосмисленої автором ярмаркової повсякденності. Театр як модне дійство переосмислюється в діалогах містечкових персонажів, які прагнуть виконати роль театральних оглядачів, поціновувачів драматургії. Г. Яковенко розглянула освітні практики дворянства у повсякденності часів Григорія Квітки-Основяненка [3, 31]. Почасти ці зміни в житті суспільства відтворилися і в змалюванні театрального дійства в «Ярмарці». Сам письменник був прекрасно обізнаний із історією театру, згадаймо хоча б есей «Історія театру в Харкові», де автор відтворює подробиці повсякдення, зокрема вистави на ярмарках. В оповіданні ж ми бачимо не тільки глядачів, акторів, але й гру в літературного критика. Водночас читач також відіграє свою роль глядача, читаючи твір і спостерігаючи зміну ролей персонажів у повсякденності художнього твору.

Зміщуються ролі і в складному за структурою романі Івана Багряного «Маруся Богуславка», де є вставна п'єса Михайла Старицького «Маруся Богуславка», й актори, які стають співавторами завдяки своїй грі, додають нові підтексти до твору, що обіграний в основному тексті. В

романі Василя Чапленка «Пиворіз» авторська гра з бароковою поетикою впливає на театральність змальованого життя головного героя, а вставні епізоди зі сценами відвідування раю, вертепного дійства сприймаються як інтерпретація барокових метафор «життя-сон», «світ–театр», «життя-торжище» у повсякденності пиворіза.

На відміну від реалістичної картини світу, фантастика містить ширше коло можливостей створення моделей буття в художньому творі. Показовим для ролі дійової особи в театралізації повсякденності є твір Кліффорда Саймака «Театр тіней» [2]. Обігравши повсякдення обмеженого простору, де необхідні розваги, автор проектує схему театру тіней на Виставу, де персонажі є тінями реальних людей, але потім все змінюється і тіні набувають самостійності. Оскільки це фантастика, у письменника більше способів для змалювання послуговування грою в життя. Тут не просто гра, а життя як гра у Виставу, а сама ж Вистава постає як двосічний меч для її творців-авторів-драматургів, твір-попередження про наслідки, коли творіння прийде зі сцени до творців, і виникає питання: чи будуть люди до цього готовими. Перетворення творця-сценариста на актора, на глядача, потім на того, хто перестає розуміти сенс вистави, – всі ці зміни відбуваються швидко, але невідворотно, бо сам деміург стає пасивним стороннім глядачем, а далі маріонеткою. Театралізація повсякдення тут перетворюється на театралізацію свідомості.

Як різновид театралізованого дійства постає цирк у творі Наталки Довгопол «Місячний цирк сріблястої пані», де в повсякденності художнього твору бачимо зміну масок персонажів, та в інших творах.

Театралізація повсякденності в художньому творі часто супроводжується зміною масок в театрі життя, трансформацією дійової особи від автора до глядача. Письменники в таких текстах зазвичай послуговуються змішуванням реальності й вигадки, залучають прийом «театр у театрі», театральність, актуалізують естетичну теорію, залучають фантастичну візію світу. Ролі дійової особи від драматурга до глядача, або ж літературного критика змінєється завдяки художній майстерності автора, таке відтворення психологічного стану героя поєднується з аналізом моделей суспільства як театру життя.

Література

1. Квітка-Основ’яненко Г.Ф. Ярмарка. *Квітка-Основ’яненко Г.Ф. Зібрання творів у семи томах.* Київ: Наукова думка, 1980, Т. 4. С. 364–428.
2. Саймак Кліффорд. Театр тіней. *Колиска на орбіті*: *оповідання.* Київ: Веселка, 1983. 368 с.
3. Яковенко Г. Освітні практики дворянства у творах Г.Ф. Квітки-Основ’яненка. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки»*, 2019, №27, С. 29–35.

Олійник Н.П.,
кандидат філологічних наук;
Резніченко Ю. О.,
аспірантка кафедри української літератури,
Дніпровський національний
університет імені Олеся Гончара

«ТАЛАНОВИТИХ ЛЮДЕЙ ТРЕБА ОБЕРІГАТИ, ВОНИ БЕЗПОРАДНІ В РЕАЛЬНОСТІ»: СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ МИТЦЯ В НАРАТИВНИХ МОДЕЛЯХ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ

Українська повість 2010-х років чутливо реагує на актуальні питання щодо буття людини у вимірах свого часу, зокрема проблема «митець і суспільство» репрезентована у творах «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Як тиха ніч пов'є долину…» Р. Іваничука тощо. Зважаючи на жанрову специфіку повісті (сюжетна однолінійність, осмислення короткого періоду з життя головного героя, відтворення «узвичаєного» життєвого плину та ін.), у текстах повістевого жанру широкоформатне осмислення глибини внутрішнього «Я» митця проступає зрідка (вочевидь, така ознака властива романному мисленню). Вразливий внутрішній світ талановитої людини-музиканта своєрідно окреслений у повістях «Коли моя мати співає» (2016) О. Малаш, «Рояльна кімната» (2016) Я. Мельника, «Сонечко моє, чорне й волохате» (2012) В. Даниленка, які ми обрали за об'єкт пропонованої студії. Застосування методології наративного аналізу дозволить з'ясувати викладові особливості (плин тексту, тип наратора й нарататора (уявного читача) тощо), посутні для повістевої поетики.

Наратив повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка вибудований як лінійно-проспективна наративна модель – зразок організації тексту, якому властива хронологічна узгодженість подій; твори «Коли моя мати співає» О. Малаш і «Рояльна кімната» Я. Мельника актуалізують лінійно-ретроспективну наративну модель із її наріжним «проговоренням» спогадів героїв. У названих текстах артикульовано погляд на дійсність безпосередньо від імені творчої особистості (повісті О. Малаш, Я. Мельника) або від імені близької людини митця (твір В. Даниленка).

У вимірі синової розповіді про свою родину у творі «Сонечко моє, чорне й волохате» розкрито специфіку характеру батька-музиканта Євгена Луня. Власні спогади героя-наратора, родинні історії, уважне спостереження за побаченим формують цілісний текст повісті. Розповідь від імені сина позначена відтінком суб'єктивності (на що вказують його згадки про події, у яких він не брав участі й міг переосмислити їх по-своєму, негативні характеристики певних героїв), що не знижує художньої вартісності твору. Славкова розповідь, хоча й іноді

«перенасичена» «дорослими» сентенціями (у яких відчуваємо голос письменника), актуалізує проблемні моменти співжиття з творчою особистістю. Нестандартність мислення й світогляду митця послідовно розкрито в розповіді, настрій якої сповнений то доброзичливого гумору (*«Мій батько, звісно, ще той фрукт. Усі вважають, що він – дивовижний піаніст, але при цьому в нього просторовий ідіотизм <…>»* [1, 7]), то дитячого захоплення (*«Його пальці, як нічні метелики, тріпотіли над клавішами, і ця музика, заповнюючи вечірній простір, розливала дивовижний настрій <…>»* [1, 16]), то дорослої зосередженості. Із роздумів матері (яка обговорює проблеми з подругою), побачених конфліктних сцен (на підставі заробітку для утримання родини) постає образ творчої людини, не пристосованої до прагматичного життя. Зображені в повісті ситуації, коли піаніст, попри вимоги оточення, грав ту вишукану музику, до якої лежить його душа, свідчать, що для Євгена Луня одна з найважливіших цінностей – це *«бути собою»* [1, 23].

Якщо у творі В. Даниленка зображено сформований образ митця, то головна героїня-оповідачка повісті «Коли моя мати співає» О. Малаш – це студентка, яка захоплена грою на фортепіано. У спогадах Марії, відвертої для читача, випрозорено кардинальні життєві зміни, які відбулися під час відвідування приватних уроків музики: у дівчину закоханий син учительки, після раптової близькості з яким героїня завагітніла, однак стосунки пари так і не склалися. Подієва канва твору й самохарактеристика героїні доводять її мрійливість, наївність, беззахисність перед «дорослим» життям (*«Тішилася, що юна й не обділена дівочим шармом (про це мені казало сьогодні по обіді люстро). І що довкола – такий привітний, безжурний, повний надії світ!»* [2, 96]). На актуалізацію в оповіді згаданих властивостей характеру впливає найперше юний вік героїні, менше – її творча натура, позаяк для Марії гра на фортепіано – це не основний вид діяльності, а нове хобі.

Порівняно з повістями «Рояльна кімната» Я. Мельника й «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка, у названому творі О. Малаш зображено героїню, для якої музична творчість не стала справою її життя. Водночас у всіх трьох творах по-своєму інтерпретовано опозицію «митець – суспільство». Герой повісті «Коли моя мати співає», Юрій, застерігає Марію: *«Талановитих людей треба оберігати, вони безпорадні в реальності»* [2, 96]. Згідно зі спогадами героїні, вона обурена через ці слова, оскільки Юрій теж схильний до творчості (навчається на архітектора й показує дівчині свої ескізи). Іронічні характеристики на його адресу (Юрчик-голубчик, дизайнер психології тощо) відтінюють настрій оповіді, присвяченої тим чи тим споминам, засвідчують комунікацію з уявним читачем. Звертання до реципієнта, певні коментарі розкривають переживання героїні, «інтимізують» текстовий простір (*«Знаєте, як воно бува, коли довго щось не виходить – і раптом ти*

відчуваєш смак власних звуків <…>» [2, 94]). Отже, у «жіночій» повісті О. Малаш «Коли моя мати співає» (за назвою символічного для героїні музичного твору) вибудована в ракурсі спогадів оповідь вияскравлює образ талановитої дівчини, для якої захоплення музикою змінює життєву путь.

Вплив на творчість зміни життєвих обставин осмислено в повісті «Рояльна кімната» Я. Мельника. Художник, піаніст і письменник – грані мистецького «Я» протагоніста Юрія, який утрачає здатність до повноцінної творчості в умовах обмеженого простору. Оповідь героя розгорнено як спогад про зникнення кімнат у будинку, причому інші персонажі (дружина, батьки, сусіди) переконані у відсутності цих помешкань раніше. Перебуваючи в такому «межовому» стані, наратор відтворює процес примирення з новою дійсністю: *«Я ніби зникав, частинами. Я відчував, що замість мене починає існувати щось невизначене, клубок нервів, душі, щось незрозуміле»* [3, 134]. Зміна звичного розташування предметів побуту, полотен, фарб, рояля тощо дезорієнтує героя, заважає сфокусувати увагу на суттєвому.

У названій повісті Я. Мельника процес творчості постає в ретроспекції, а реальне життя, позбавлене справжнього мистецтва, обертається навколо щоденної виснажливої рутини. Нереалізовану маскулінність, фізичне звуження простору інтерпретовано тут як шлях до психологічної й інтелектуальної деградації (утеча з дому – єдина можливість урятувати себе). Оповідь нерідко апелює до читача, якому запропоновано різні погляди на дійсність: із позиції головного героя або інших персонажів (*«Тільки неясне передчуття якогось експерименту, що розігрується зі мною, мене рятувало»* [3, 141]). Акцентуючи на ірреальності буття (сни, відчуття експерименту) й називаючи деталі інтер’єру з минулого, оповідач твору «Рояльна кімната» доводить читачеві (й собі) правдивість своїх спогадів.

Отже, у повістях «Коли моя мати співає» О. Малаш, «Рояльна кімната» Я. Мельника й «Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка своєрідно розкрито тонку душевну організацію творчої індивідуальності: за допомогою ретроспективної оповіді (твори О. Малаш, Я. Мельник) удокладнено загострені переживання героїв у «переломні» життєві моменти; послідовна (лінійно-проспективна) розповідь (повість В. Даниленка) деталізує грані творчого «Я» митця з позиції свідка відповідних подій.

Література

1. Даниленко В. Г. Сонечко моє, чорне й волохате. *Тіні в маєтку Тарновських*. Повісті. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. С. 5–80.
2. Малаш О. Коли моя мати співає: жіноча повість. *Дніпро*. 2016. №1. С. 92–111.
3. Мельник Я. Рояльна кімната. *Телефонуй мені, говори зі мною. Оповідання, повісті, роман*. Київ : Темпора, 2016. С. 124–150.

Приходько С.М.,
магістрант,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ВЕРБАЛЬНІ Й НЕВЕРБАЛЬНІ ОЗНАКИ ОБРАЗУ МИТЦЯ В РОМАНІ Д. МІТЧЕЛЛА «ХМАРНИЙ АТЛАС»

Проблема образу митця в художній літературі неодноразово приваблювала інтереси науковців [4, 2]. Проте сучасні тенденції літературознавчих досліджень уможливлюють оновлення тематики мистецьких досліджень, зокрема в аспекті поетики постмодернізму і процесів текстотворення [2], застосування невербальних засобів [1, 180-186; 4, 11-14].

У романі Д. Мітчелла «Хмарний атлас» («Cloud Atlas», 2004), сюжет якого розвивається в межах шести історій, образ митця створюється персонажами, що займаються різними видами творчої діяльності. У новелі «Листи з Зедельгема» зображено світ музикантів. Головні персонажі – молодий і амбітний Роберт Фробішер та колись популярний, старий і хворий Вівіан Ейрс – розкриваються у професійній діяльності та через спілкування з іншими персонажами, зокрема, членами родини, друзями, диригентом з Кракова Тадеушем, композитором Едуардом Елгаром, поліцейським з музичними уподобаннями та ін.

В образі Роберта Фробішера зображено тип діонісійського митця, здатного творити оригінальну новаторську музику. Він сприймає цивілізаційний простір через музичні композиції, які відлунюють у його власних творах: «*…прислухався до віддаленої міді моторного відсіку і намагався писати пасаж для тромбона, в основі якого корабельний ритм*» [3, 32]. Таким же творчим імпульсом для нього стає природна стихія: «*…отримав від цього вогнища майстерний пасаж: ударні відтворюють потріскування, альтовий кларнет – дерева, а говірлива флейта – язики полум'я*» [3, 58].

Музична творчість домінує для Фробішера у складних стосунках з батьком, ситуації з кредиторами, у коханні. Про це свідчить початок першого листа Фробішера до Сіксміта: він описує, як уві сні в китайській лавці випадково починає розбивати античний фарфор. Однак «*замість нищівного гуркоту пролунав величний акорд, виконаний частково віолончеллю, частково челестою, до мажор (?), що тривав чотири такти. Зачепив зап'ястком з підставки вазу епохи Мін – мі бемоль, ціла струнна фраза, прекрасна, трансцендентна, виплакана ангелами. (…) повітря сповнилося шрапнеллю, а моя голова – божественними гармоніями*» [3, 30]. Окрім «вербальної музики» (С.П. Шер), в епізоді з'являється фігура батька, що підраховує збитки, і кредитори, що вибивають двері. Динамічна і хвилююча картина завершується кількома спробами запам'ятати і записати «музику з китайської лавки сновидінь». У цьому та іншому епізодах акцентується прагнення митця творити і бути

незалежним. Заради можливості писати власну музику Фробішер обманом влаштовується секретарем до Вівіана Ейрса і здобуває певну матеріальну незалежність. Перший спільний твір з Ейрсом – тональну поему «Птах смерті» («Der Todtenfogel») – описано як живу істоту («цікава особина») в контексті з іншими музичними творами: «*Деякі відзвуки вона запозичує з вагнерівського "Перстня Нібелунга", а потім розщеплює тему в кошмари Стравінського, які стримують привиди Сібеліуса. Кошмарна річ, захоплююча (...) Закінчується вона соло на флейті, і це не яка-небудь флейтова нісенітниця, що викликає замилування, а той самий птах смерті, із назви, що однаково проклинає як попередників, так і послідовників*» [3, 44-45]. Непереборне бажання написати власний секстет «Хмарний атлас» змушує Фробішера залишити дім, що став для нього прихистком від нестатків.

Епістолярна форма новели є вдалим засобом розкриття внутрішнього світу, системи цінностей та характеру Роберта Фробішера. Датування листів 1931 роком та рясні літературні й музичні алюзії та ремінісценції, до яких часто вдається музикант, формують рецепцію модерністського митця. Тексту новели притаманний динамічний нервовий ритм – престо; для створення такого ефекту автор використовує багато окличних речень, звертань.

Значна група персонажів у романі «Хмарний атлас» володіє вмінням писати зв'язні тексти. Написане ними входить у твір за принципом «текст у тексті» (Ю. Лотман) і є джерелом виникнення нових смислів. Так у новелі «Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга» за допомогою щоденника Юїнг розповідає історію своєї пригоди на Чатемських островах та на кораблі. Отож простий нотаріус стає митцем, який через власний щоденник творить історію.

Щоденник Юїнга виринає в інших новелах роману і пов'язує їх між собою. Листи Роберта Фробішера також звучать окремою темою в інших новелах роману. Окремий наратив становить розслідування Луїзи Рей. Журналістка Луїза – завзята, творча, у ній домінує діонісійське начало. Вона хоче розповісти історію Сіксміта і викликати резонанс у суспільстві. В образі Луїзи велику роль грає візуальне, розповідь у новелі ведеться від третьої особи: є описи робочого місця журналістки, тонкощів репортерської праці, характеристик журналів.

Своєрідну творчу діяльність мають персонажі історії «Страшний суд Тімоті Кавендіша». В образі Тімоті Кавендіша, по суті, поєднано риси інших персонажів: він пише щоденник про події, які відбулися з ним (як Юїнг), він потрапляє в детективні пригоди (як Луїза), він добре знає свою справу (як Роберт та Вівіан). Кавендіш має здатність до творчості (з великим запалом пише книжку про власні пригоди) і веде бізнес (видавнича справа). Його образ відтінено образом гангстера, що написав книжку «Удар кастетом». Комерційний успіх видавництва Кавендіша

корелює із зізнанням старого Едуарда Елгара про «урочисті церемоніальні марші», написані ним заради заробітку і на догоду очікуванням натовпу. Ці перегуки можна розцінити як варіанти рефлексування щодо актуальної постмодерністської проблеми протиставлення елітарного та масового мистецтва.

Образ митця як особи, що має талант до певного виду творчості й професійно нею займається, у романі корелює з образами, які є творцями філософії буття, – Сонмі і Закрі. Сонмі не пише книжки, не складає музику, проте її інтерв'ю перед стратою є основним творчим процесом її існування, вона виголошує гімн свободі в тоталітарному суспільстві (новела «Орізон Сонмі-451»).

Вплив її інтерв'ю видно в новелі «Переправа біля Слуші та все решта», у якій провидиця Меронім досліджує слова Сонмі, а мешканці поселення їй поклоняються як богині. Тому сповідь Сонмі можна вважати сакральним текстом, а її – митцем-деміургом. В образі Сонмі як митця переважає вербальне: вона розповідає, дає інтерв'ю, що є ознакою превалювання словесного. Усна творчість характерна також для образу Закрі. Він не пише щоденник чи книжку, не відправляє листи, а розповідає свою історію. Створюється ілюзія творення фольклору, епічного тексту, певного морального кодексу.

Отже, образ митця в романі Д. Мітчелла «Хмарний атлас» найповніше представлено музикантом Робертом Фробішером, що має романтичні прагнення і у творчості керується модерним світовідчуттям. Фробішер намагається пристосуватися до дійсності, проте, не подолавши конфліктну ситуацію, вчиняє самогубство. Музика і мистецтво є основним кодом його життєвих і культурних цінностей. Найважливішим звершенням для нього стає створення секстету «Хмарний атлас», який концептуально і структурно корелює з текстом роману. З образом митця у творі частково поєднується група персонажів, що творять власні вербальні (усні чи письмові) і життєві наративи. Ці текстуальні фрагменти мають самостійне значення і потребують спеціального дослідження.

Література

1. Бітківська Г. В. Сучасний літературний журнал : інтермедіальний дискурс : монографія. Київ : КУБГ, 2019. 468 с.

2. Картузова И. Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза . автореферат дис. … канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2006. 20 с.

3. Митчелл Д. Облачный атлас. Москва : Азбука-Аттикус, 2004. 704 с.

4. Нісевич С. І. Образ художника в дискурсі української та англійської літератур кінця XIX – початку XX століття : автореферат дис. … канд. філол. наук. Бердянськ. 2016. 20 с.

Сапожникова Г.М.,
кандидат філологічних наук,
Лозівська філія Харківського державного
автомобільно-дорожнього коледжу

ОБРАЗ МИТЦЯ В ДРАМАТИЧНОМУ ЕТЮДІ О. ОЛЕСЯ «МІСЯЧНА ПІСНЯ»

Філософ-екзистенціаліст Альбер Камю зазначав: «Творчість стає єдиним шансом потвердити свою свідомість у цьому світі й зафіксувати її пригоди. Творити – це жити двічі» [1, 133]. Мабуть, тому вп'єсах О. Олеся досить часто головними героями стають митці, оскільки саме у творчості драматург убачав можливість для людини виявити глибини власного «я», відновити гармонію в душі й у світі.

О. Олесь не обмежується зображенням виключно представників однієї творчої групи. У його п'єсах дійовими особами виступають і майстри живопису («Художники»), і музиканти («Злотна нитка», «Місячна пісня», «Танець життя»), і колеги-письменники («Земля обітована», «Меценати і богема»). Драматург свідомо змальовує головних героїв творчими особистостями. По-перше, він сам, належачи до цієї категорії, адекватно міг розкрити внутрішні переживання, мрії таких осіб. По-друге, людина, що більше знає, тонше відчуває, має змогу повніше сприймати навколишнє, перед нею багатший вибір. Водночас така особистість несе й більшу відповідальність– і не лише за себе, а й за оточення. Митці чутливіші, емоційніші, переживають будь-які події з подвійною силою, відтак поєднання освіченості й здатності співпереживати стає їхньою визначальною рисою.

Головний герой «Місячної пісні»– скрипаль Ян. Як і всі талановиті митці, він прагне більшого, шукаючи досконалості у своєму фахові. *«Ті струни, на яких він грав, уже не задовольняють. Він хоче більшого, тоншого...»*[2, 322]. Ян мріє зібрати місячне проміння й зробити з нього струни для своєї скрипки, щоб зіграти прекрасну, довершену музику.

Хист до мистецтва, дар творення робить своїх володарів відмінними від інших. Митців часто не розуміють, оскільки творцями здатні бути не всі. Пан Ян наблизився до таємниці створення місячної музики, мелодій усесвіту. Утім, оточення не розуміє музиканта, бо далеке від краси. Лише русалка, дух природи, здатна розділити з Яном і його радість, і жаль. Професор у розмові з панною Ґандзею зауважує, говорячи про русалку: *«Пан Ян... щасливий, що знайшов рідну істоту, на яку теж впливають місячні промені і з якою він може сидіти до ранку і прислухатися до тієї музики ночі, яка, можливо, звучить, і якої ми не чуємо»*[2, 321].

На думку О. Олеся, суспільство не може вибачити творчій особистості її інакшість. Існують певні критерії поведінки, зовнішнього вигляду. Людину, що їм не відповідає, починають називати щонайменше дивакуватою, а то й божевільною, хворою. Так, у «Місячній пісні»

скрипаля вважають диваком за те, що він бачить і відчуває щось недоступне іншим – місячну музику: *«...Чудно і смішно, коли пан Ян замість того, щоб піти в магазин і купити найкращі, найтонші струни, блукає як привид, в місячні ночі над озером і ловить проміння»* [2, 322]; *«Він зовсім, здається, втратив свою голову і зробився божевільним. Він не помічає, що з його сміється вся вулиця»* [2, 321].

Дуже часто близькі люди обмежують свободу інших, не помічаючи цього. Побутує хибна думка, що хтось може знати про те, що потрібно в житті людині, краще, ніж сама ця особа. Так уважає йпанна Ґандзя: *«У його (у Яна) є обов'язки, які він повинен виконувати... Він мав все, що потрібно було для його щастя і все витратив через своє божевілля»* [2, 322]. Але звідки їй знати, що насправді потрібно Янові для щастя?..

Драматург зображує митця в складний період життя: Ян загубив свою мрію, довіривши її людині, що власною приземленістю розвіяла чари місячного світла. Нею стала кохана музиканта, панна Ґандзя, яка навіть не усвідомила, що накоїла: *«Пригадую, що пан Ян підбіг до мене і в якомусь захопленні дав мені клубок. У місячних променях він справді здавався срібним і наче світився в руках. Я не пам'ятаю, чи я кинула його у воду, чи випустила з рук»*[2, 323]. Таке недбале зневажливе ставлення до того, що дороге для іншого, характеризує цю особу як дещо цинічну, холодну матеріалістку, позбавлену вміння вірити в диво й відчувати красу мистецтва: *«...ледве її руки торкнулися місячного клубка, як проміння погасло»*[2, 323].

На прикладі стосунків панни Ґандзі та Яна драматург показує, що часто людина серед багатьох не може знайти хоча б одного, хто по щирості розділив би з нею її світ, того, хтовідчув би її душу. У «Місячній пісні» Професор констатує: *«Панна Ґандзя не розуміє пана Яна»* [2, 321]. Отже, навіть закохані бувають іноді далекі одне від одного духовно.

Митці існують в ідеальному світі, який доступний виключно високодуховним натурам (*«Пан Ян дивиться в землю і ловить на ній усмішки неба»* [2, 324]). Творчість як процес допомагає збагнути людині, що насправді вічне, а що – минуще, швидкоплинне, не варте уваги. Утім, *«...справжня творчість неможлива без таємниці»* [1, 147], тож О. Олесь зображує головного героя драматичного етюду «Місячна пісня» здатним вірити в диво, наділеним необмеженою уявою, ідеалістичним, чутливим – і водночас самотнім через свою інакшість. Наостанок русалка говорить про Яна: *«Ти весь як пісня, яку грає твоя місячна мрія»* [2, 325].

Література

1. Камю А. Міф про Сізіфа. *Камю А. Вибрані твори у трьох томах*. Т. 3. Есе: Пер. з фр. / упоряд. О. Жупанський. Харків: Фоліо, 1997. С. 72–162.

2. Олесь О. Місячна пісня. *Олесь О. Вибрані твори* / упоряд., авт. передм. та приміт. Р. Радишевський. В 2 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1990. С. 320–325.

Слижук О.А.,
кандидат педагогічних наук, доцент
Запорізький національний університет

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ КАЗОК ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА У ШКІЛЬНОМУ ВИВЧЕННІ

Інтелектуальна проза представників житомирської літературної школи є оригінальним явищем сучасного літературного процесу, яке залишається малодослідженим. Йому присвячені наукові праці П. Білоуса, О. Бровко, О. Вещикової та ін. Одним із аспектів наукового пошуку є аналіз казкотворчості Валерія Шевчука як засновника цього літературного феномену, пошук шляхів вивчення його творчості в середній загальноосвітній школі.

У модельній навчальній програмі з української літератури [5] для 5 класу у межах розділу «Народні та літературні казки» передбачене вивчення казки Валерія Шевчука «Чотири сестри» зі збірки «Панна квітів. Казки моїх дочок». Концепція програми полягає у залученні широкого мистецького контексту, який може бути пов’язаний із казковим текстом.

Тому важливою є мета нашого дослідження – пошук і дешифрування інтермедіальних зв’язків у казці Валерія Шевчука «Чотири сестри».

Аналізуючи філософські основи збірки Валерія Шевчука «Панна квітів», В. Кизилова наголошує: «Перед нами обрамлена у жанр казки мистецька гра, що в ній домінує, безперечно, літературна художність з її тяжінням до характерології, типажності, а в цілому – психологізованості сюжетного руху в межах моделі світу, яку до певної пори носить у собі дитина. Хоч не тільки вона: дорослість як якість художнього викладу теж присутня чи не в кожній апеляції до інфантильності там і тоді, де життєва правда поступається місцем правді внутрішній» [2, 53]. Дослідниця акцентує увагу на подвійній адресованості казок збірки, та «фабульних надзавданнях, котрі діалогізують із загальномистецькими пошуками цілком певної доби» [2, 55].

Тема зміни пір року є досить популярною в різних видах мистецтва. Це можна переконливо довести учням, продемонструвавши інтермедіальні зв’язки її втілення в літературному творі та інших видах мистецтва. Вони виразно розкриваються в аналізованій казці Валерія Шевчука на асоціативному, слуховому, зоровому рівнях.

Найширше представлені асоціативні інтермедіальні зв’язки. Вони налаштовують на поглиблене осмислення прочитаного тексту вже з назви казки, адже означають родинну спорідненість, спільність діяльності чотирьох сестер – чотирьох пір року. Поступово автор вводить візуальні образи за допомогою описів зимової погоди, яка затрималася на довший, ніж зазвичай, час: «справді, все навкруги кригою та снігом закуто, – зібралося тієї криги так багато, що не тільки ріки й озера, але й земля нею

покрита. Побачила, що й звірі почали збиватись у великі стада і рушили у краї тепліші» [4, 28].

Візуальні образи доповнюються міфологемами та символічними кольорами – образами Чорного Вітру, Чорного Птаха, хлопців Холодних вітрів, Блакитного палацу, які символізують настання несприятливої пори року, яка вихолоджує і тіло, і думки, і душевні поривання. Недарма саме у цей час Чорний Птах навіював Білокосій сестрі заздрість до сестер, почуття вищості над ними, що й призвело до незворотних змін у природі, бо Зима ніяк не хотіла залишати зайнятий нею трон, а інші сестри поринули в оніричні візії, які були наскільки міцними, що ніякі надзвичайні обставини не могли їх порушити. Автор подає їх візуалізований образ: «Тоді махнули довгими руками Сни й почали літати довкола, майнули білими сувоями, і потяглися за Зеленокосою аж до її Зеленої зали» [4, 27].

Мимоволі на думку читачеві спадає музичний образ зими, втілений у класичних композиціях Йозефа Гайдна «Оркестровий вступ до IV частини («Зима») ораторії «Пори року», Сергія Прокоф'єва «Варіація Феї Зими» із балету «Попелюшка», Антоніо Вівальді «Зима» із циклу «Пори року».

А розбите чорним птахом дзеркало: «зірвався з плеча Білокосої Чорний Птах і впав на ту простягнуту з люстерком руку, вихопив блискуче скло і брязнув ним об лід» [4, 27] є виразною інтертекстуальною паралеллю із казкою «Снігова королева» Г. -Х. Андерсена, у якій розбите злими тролями дзеркало стало причиною поневірянь головних героїв.

Ілюстрації до казки, виконані Ольгою Рубіною, вдало доповнюють видання казок Валерія Шевчука [4], авторські словесні портрети сестер їх візуальними образами: Білокосої Зими, передчасно постарілої, із Чорним Птахом заздрості на плечі, Зеленокосої заплаканої Весни, заквітчаного Синьокосого сумного Літа, осяйної Золотокосої Осені з перначем у руці, який допоміг здолати злі сили й відкрив прихід Весни.

Найбільш виразним, насиченим візуальними й акустичними нюансами є прикінцевий образ Зеленокосої сестри: «Стежкою назустріч їм ішла прегарна дівчина. Зелені шати маяли в неї за плечима, зелене волосся гралось із теплим вітерцем, зелений з голубими квітами вінок лежав над її рівним, погідним чолом, довкола її осяйної постаті літали розсипала навкруг насіння квітів. Воно одразу ж проростало, пробиваючи сніг, і цвіло білим та синім квітом. Саме від того й виникала чарівна музика, а співала Зеленокоса, співала Весна» [4, 37]. Спостерігаємо переважання зеленого кольору, що символізує весняне пробудження у поєднанні із білим і синім – спокоєм і гармонією. Спів Весни – це звуки весняної природи, які можна доповнити весняними музичними композиціями Йогана Штрауса «Весняні голоси», Вольфганг Амадей Моцарт «Весняна фантазія», Антоніо Вівальді «Весна» із циклу «Пори року».

Виразні інтермедіальні зв'язки спостерігаємо і з образотворчим мистецтвом, зокрема з картиною Ольги Ковтун «Пробудження», на якій зображені всі чотири пори року в образах прекрасних дівчат.

Доповнить уявлення школярів про втілення теми пір року в різних видах мистецтва аналіз барельєфу «Пори року» на будинку по вулиці Вірменській у Львові, який є найвідомішою роботою скульптора польського походження Габріеля (Фелікса) Красуцького.

Отже, аналіз інтермедіальних зв'язків збірки казок Валерія Шевчука «Панна квітів» сприяє глибшому розумінню школярами її дидактичної й естетичної модальностей, втілених у зорових, акустичних та кольорообразах.

Література

1. Вещикова О. Інтертекстуальність та інтемедіальність як засоби організвції читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету.* 2015. Вип. VI. С. 280–290.
2. Кизилова В. Філософсько-притчева модальність казок Валерія Шевчука (на матеріалі збірки «Панна квітів»). *Мандрівець.* 2012. № 1. С. 51–55.
3. Панько О. Поетика ініціації дитини в сучасній літературній казці: Роальд Дал «Джеймс і гігантський персик». *Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко.* 2014. Вип. 11. С. 444–454.
4. Шевчук В. Панна квітів. Казки моїх дочок. Київ : Веселка, 1990. 184 с.
5. Яценко Т., Качак Т., Кизилова В., Пахаренко В., Дячок С., Овдійчук Л., Слижук О., Макаренко В., Тригуб І. Модельна навчальна програма «Українська література. 5-6 класи» для закладів загальної середньої освіти. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2021/14.07/Model.navch.prohr.5-9.klas.NUSH-poetap.z.2022/Movno-literat.osv.hal/Ukr.lit.5-6-kl.Yatsenko.ta.in.14.07.pdf (05.08.2021).

Соболь В.О.,
доктор філологічних наук, професор,
Варшавський університет

АНТРОПОЛОГІЯ ВИДОВИЩ НА ПЕРЕХРЕСТІ ПРАВДИ І ДОМИСЛУ

Відомо, що доба бароко була часом розквіту драми і театру. Відтоді ж метафора театру світу *Theatrum mundi* …. стала широко вживаною. *Totus mundus agit historionem* – ценапис латиною з емблеми лондонського театру „The Globe", який було збудовано в 1599 році. Для тієї творчої одиниці і писав свої твори Шекспір.

Мета – осмислити антропологію видовищ у порівняльному дискурсі літератури факту – і художньої візії того факту. На прикладі щоденникових нотаток гетьмана Орлика про вісьмох дітей, насамперед старшого сина, з одного боку, та твору еміграційного письменника

Миколи Лазорського «Патріот Григор Орлик (1702-1759)» – з іншого. В основу спостережень покладено концепцію інтерперсональної синхронізації, яка опрацьована в збірнику на 870 сторінок «Антропологія видовищ», що його упродовж 20 років готував колектив учених, апробуючи увикладах для студентів, з метоюзапровадитинову дисципліну в академічне навчання. Синхрон, синхронізація,як доводить Едвард Т. Галл (Edward T. Hall,) може мати особливе значення в ситуаціях, які загрожують життю, або ж у таких, де велика ймовірність випадку в праці [4, 543]. Зазначимо, цю аксіому Іван Мазепа спроектував на практику дій у своїй думі: «Озмітеся всі за руки, не допустіть гіркой муки». Наступник Мазепи гетьман Орлик тяжко потерпає від браку такої синхронії: на еміграції з газет та від мандрівників він дізнається, чим властиво обернулося відступництво тих, хто не почув Мазепу. Випадає з синхронізації нотаткадіарія, яку продиктувало саме життя. Гетьман отримує довгоочікуваного листа від дружини з Вроцлава про одруження первістки Анастасії з генералом Штенфліхтом. Правдоподібно, з конспіраційних причин той шлюб відбувся таємно. Навіть по благословіння до матері Анни Орлик з роду Герциків подружжя прибуло після шлюбу. Батько ж довідався і про весілля, і про народження онуків Кароля та Пилипа, врешті, і про смерть 29-річної Анастасії – на засланні в Салоніках. У щоденнику Орлика це мотиви драматичні і трагічні. Натомість видовищним стає матримоніальний дискурс у творі Лазорського, який репрезентує художню правду. Весільним подарунком Григору Орлику від нареченої баронеси Дентевіль міг бути… драгунський кінний полк (не підтверджено документально). Йдеться про шлюб старшого сина Орлика (його хрещеним батьком був Мазепа, хрещеною матір'ю дружина генерального судді Кочубея, Віра Кочубеївна), на якому присутній король Людовік XV та його двір.

Видовищний підтекст дає широкий простір для антропологічної уяви. Особливо той, в основі якого факти. Хрест Святого Людовіка і титул Григорові Орликові вручає король Франції Людовік XV. Згодом, 14.11. 1659 він загине від ран як герой Франції. Але похресник Мазепи діяв як дипломат, продовжуючи справу батька. Вдову Григора Луїзу-Олену де Брюн де Дентевіль, яка пережила чоловіка на 16 років (померла 15.12. 1775), за три дні до відходу імператриця Австрії Марія-Тереза нагороджує орденом «Висхідного Хреста»: це нагорода для вірних вдів. Баронеса Дентевіль, зі знаного ще з XI століття французького аристократичного роду, по смерті Григора заміж більше не вийшла. У творі Миколи Лазорського «Патріот Григор Орлик» цей момент відтворено на двох сторінках у спектакулярний спосіб, як театралізована кульмінаційна сцена розгортається «антропологічна історія любові»: *«Князь Торсієр, голова королівських депутатів, стукнув палицею-палашем у двері мовчазного*

палацу графів Орлик-Дентевіль. Шевальє біля палацунизько вклонився, засурмив у сурму й владно спитав:

- Кого ясний пан хоче бачити тут?

- Графиню Єлену Орлик-Лебрен-Дентевіль, – була коротка відповідь.

- Пощо хочете турбувати її спокій?

- Слава Христу! Ми привезли королівського листа та ще привезли бойового коня рицаря графа Орлика-Дентевіль, лейтенанта-генерала його величності армії, кавалера Святого Луї» [1, 341].

Виразної динаміки набуває барокова гра чисел у проекції на історію української еміграції, що її започаткував Орлик та мазепинці. У Франції 1775 рік асоціюється зі смертю дружини фельдмаршала Григора Орлика. В Україні – із роком зруйнування Січі. А що гірше – із фатальним часом, коли після смерті Григора французький король і радники, а згодом і цілий світ перестає цікавитися Гетьманщиною.

Пилип Орлик помер 24[1] травня 1742 року. Молдавському господареві К.Маврокордату довелося прийняти, наголошує Теофіл Рендюк, *«неординарне, але шляхетне рішення. За даними авторитетного румунського історика П. Панаїтеску, гетьмана було поховано в кафедральному соборі Ясської митрополії»* [3, 147]. І хай постукають у кожне серце щоденникові рядки Маланюка, які потребують не коментарів, а радше осяяння, біль, прозріння:

«*1742 рік – в Молдавських Яссах (26.05) на вигнанні, в убожестві і забутті («…Москва панує скрізь… В моїм страшнім житті, коли залишилася надія тільки на Господа Бога, у величних строфах мудрого Данте я знаходив відвагу й потіху») вмирає Пилип Орлик. І був похований на кошт Молдавського Господаря. А в цім же році син реєстрового козака Чернігівського полку – Григорія Розума - «придворний бандурист» Олексій[2], яко Розумовський, одружується з царицею всеросійською Єлизаветою… Дивна наша історія*»[2, 139-140].

Перспективним видається також психологічний дискурс у вивченні щоденників як у певному сенсі небезпечних творів. Кейт Вільямс (Kate Williams), авторка передмови до збірки найбільших у світовій культурі его-документів (а до них з повним переконанням відносимо діарій Орлика) – твердить: «*Diaries can be dangerous – they are witnesses, tell the truth»* [5, 9] *(Щоденники можуть бути небезпечними – вони свідчать, говорять правду).*

---

[1]До сьогодні день смерті гетьмана в різних джерелах подається врізнобій: Євген Маланюк називає 26 травня 1742 року. Наталя Яковенко подає дату за новим стилем, пише, що Орлик помер 4 червня і місце його поховання незнане (JakowenkoNatalia, *HistoriaUkrainydo 1795 roku.* Tłumaczenie na język polski: Anna Babiak-Owad, Katarzyna Kotyńska. Wydawnictwo PWN, Warszawa 2011, s.421).

[2]Олексій Розумовський (1709-1771) – син реєстрового козака, згодом граф, генерал-фельдмаршал. У 1742 році таємно одружився з царицею Єлизаветою Петрівною, донькою Петра І. З допомогою Олексія Розумовського було відроджене гетьманство в Україні.

Література

1.Лазорський М. Патріот Григор Орлик (1702-1759). Київ: ДП «Видавничий дім «Персонал», 344 с.

2.Маланюк Є. Нотатники 1936-1968, Документально-художнє видання, Київ: Видавництво «Темпора», 2007, 336 с.

3.Рендюк Т., Пилип Орлик: молдовські та румунські шляхи, Чернівці: Видавництво «Букрек», 2013, 216 с.

4.Hall Edward T., Taniec życia. *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów.* Wstęp i radkcja Leszek Kolankiewicz. Opracowali Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 542–548.

5.Williams K., Foreword. *Remarkable diaries. The world's greatest diaries, journals, notebooks, and letters.* Foreword Professor Kate Williams. Contributors R.G.Grant, Andrew Humphereys, Esther Ripley, and Iain Zachek, First American Edition, New York 2020, p. 8-10.

Смаровоз І. С.,
аспірантка кафедри української та зарубіжної літератури і
порівняльного літературознавства,
Бердянський державний педагогічний університет

РОЛЬ МУЗИКИ В БУДЕННОМУ ЖИТТІ ПЕРСОНАЖІВ ПРОЗИ І. РОЗДОБУДЬКО ТА М. ҐРЕТКОВСЬКОЇ

Сучасні письменники використовують різноманітні засоби моделювання чи увиразнення художньої повсякденності у свої творах. Одним із таких засобів є музика, послуговуючись якою автор точніше моделює внутрішній світ героя, відображає його емоції та переживання чи розкриває мистецькі смаки.

Якщо говорити про творчість І. Роздобудько і М. Ґретковської, то, беззаперечно, найбільшу роль відіграє музика у романі «Прилетіла ластівочка» І. Роздобудько, де навіть назва не залишає жодних сумнівів у тому, що йтиметься про музику. Л. Горболіс у статті «Музика як смислова домінанта роману Ірен Роздобудько "Прилетіла ластівочка"» зазначає: «Художньо представлена музика в романі І. Роздобудько «Прилетіла ластівочка» заявлена на всіх рівнях організації тексту, є кодом до осмислення проблематики, образів, часопросторових вимірів твору, біографії Миколи Леонтовича, контекстом для розуміння історичних подій» [1, 15]. У цій праці авторка досить детально проаналізувала взаємозв'язок музики із біографією персонажа, а також дослідила «компоненти, що формують своєрідну музичну панель роману» [1, 12].

В інших текстах письменниць художнє осмислення музики не досліджувалося з декількох, на нашу думку, причин. По-перше, романи І. Роздобудько і М. Ґретковської, окрім згаданого вище, не присвячувались музичній тематиці. По-друге, у прозі письменниць не

простежується яскраво виражений взаємозв'язок музики і літератури. Проте, під час дослідження творчості І. Роздобудько і М. Ґретковської ми помітили, що обидві письменниці, моделюючи буденні ситуації з життя своїх персонажів, серед інших зображальних засобів використовують музику, тому **метою** нашого дослідження стане аналіз ролі музики в буденному житті персонажів романів І. Роздобудько та М. Ґретковської.

У романі «Ґудзик» І. Роздобудько, моделюючи ситуацію народження Ліки, зазначає: «Вона народжувала під мелодію Моцарта, яка линула з лікарняного репродуктора, народжувалася так само легко, як і прекрасна музика кілька сторіч тому. І Лізі здавалося, що на ній не лікарняна сорочка з величезною розпіркою на животі, а венеційське мереживо» [3, 42]. Контраст прекрасного (мелодія Моцарта) з буденним (репродуктор, лікарняна сорочка) демонструє, як музика змінює настрій героїні, пробуджує фантазії. Окрім того, змодельована в такий спосіб поява Ліки на світ натякає, що народилася незвичайна дівчинка, і згодом ми переконаємося в цьому. Адже Ліка – це художниця з тонкою душевною організацією і своєрідним баченням світу.

Музика пов'язана з вагітністю й у «Польці» М. Ґретковської, де вагітна героїня використовує класичну музику з метою створення сприятливої атмосфери для розвитку плоду: «Прошу ввімкнути музику. Найкраще Моцарта (вичитала, що він прискорює розвиток мозку» [2, 48]. Ця ситуація повторюється неодноразово, наприклад: «Після обстеження – лежи, слухай музику і жуй батончики» [2, 100], чи, боячись, що стреси можуть зашкодити дитині, героїня вирішує: «Увечері – тільки Моцарт» [2, 119]. Важливо зауважити, що серед усіх класичних композиторів обидві письменниці обирають саме Моцарта. На жаль, ми не можемо точно ствердити, чому саме такий вибір роблять авторки, напевно, це пов'язано зі смаками чи підсвідомістю письменниць.

У романі «Фаріде» І. Роздобудько через опис впливу музики на гостей відтворює весільний колорит, атмосферу веселощів, танців, гучної забави: «Місцевий оркестрик підхопив вальс. І все знову закрутилося, заіскрило сміхом і дзвоном чарок» [4, 77]. У цьому ж творі І. Роздобудько використовує музику, як маркер епохи: «Тепер тут грав татарський інструментальний оркестр…» [4, 216]. Без оркестру в радянський час не обходився жоден поважний захід, а тому й зустріч Фаріде на рідній землі після багатьох років вигнання не можемо уявити без гри оркестру.

Поняття музика-епоха корелюють, хоча й не в такому ракурсі, як у «Фаріде», у «Космітці» М. Ґретковської, де музика демонструє зміну епох чи, точніше кажучи, розрив між поколіннями: «Дівчина, що обслуговувала його в музичному відділі «Емпіку», не чула про Дженіс Джоплін. Ані про виконавців протестних пісень. Зараз піком музичної популярності є виступи в рекламі телефонів чи Коли» *(переклад власний – І.С.)* [5, 45]. Іронія, з якою герой ставиться до нових уподобань молоді,

свідчить імовірніше про його несприйняття нових музичних трендів, ніж про бездарність сучасних йому виконавців. Адже за законами ринку, щоб співака запросили рекламувати той чи той товар, він (співак) повинен бути популярним і ніяк навпаки.

З метою підкреслення трагічності ситуації, І. Роздобудько у романі «Фаріде» описує не лише взаємозв'язок музики з емоційним станом персонажа, а й процес гри на скрипці: «… притис до підборіддя тонку сиву деку, і, помахавши в повітрі смичком, ніжно, немов немовля у ночви, опустив його на струни» [4, 74]. Через порівняння того, як Адам поводиться зі скрипкою, із опусканням у воду немовляти авторка зображує ніжне ставлення музиканта до музичного інструменту. А тому не дивно, що в результаті такого виконання «Музика Адама виймала душу разом із серцем і нирками» [4, 75].

Цікавим є момент із «Фаріде», коли емоції закоханого до безтями хлопця, викликані одруженням коханої з іншим, досягають свого піку: «Льошка, шаленіючи від болю, заграв «На сопках Маньчжурії» [4, 77], але щойно пари пішли в танок «…Льошка різко звів стулки інструменту і вони фальшиво пискнули, видихнувши повітря з нерозспіваних шкіряних грудей» [4, 77]. Вчинки Льошки, пов'язані з музичним інструментом, віддзеркалюють його душевний біль. Як бачимо, з наведених із творів І. Роздобудько епізодів, музика в її романах пов'язана не просто з емоціями, а з душею.

Варто зауважити, що М. Ґретковська, як і І. Роздобудько, апелює до конкретної музики: «Петрусь купив собі диск з рагами Раві Шанкара» [2, 151], що дає більше інформації читачеві про героя, адже якщо він (читач) не чув мелодії, про яку йдеться, то може послухати її і на собі відчути емоції, які пережив герой у результаті взаємодії з тою чи тою мелодією. Це додає реалістичності текстові.

Цікавим, на нашу думку, є протистояння музика-вода у «Польці» М. Ґретковської, яке додає ситуації драйвовості, легкості, ейфорії: «Відкриваємо сильно воду, її шум заглушує індійські раги. Петрусь кричить, що він щасливий: гарна музика, не лаємося й мешкаємо у Грьодинге, відрізані од світу» [2, 151].

Отже, з наведених прикладів можна зробити висновок, що обидві письменниці використовують музику для увиразнення своїх текстів, моделювання повсякденних ситуацій, розкриття характерів і смаків героїв. На нашу думку, сильніший зв'язок музики з душею героя прослідковується у творчості І. Роздобудько, де музика пов'язана з глибокими душевними переживаннями (втрата коханої), а не просто з буденними ситуаціями (обстеження у лікаря, релакс після щоденних стресів).

Література

1. Горболіс Л. Музика як смислова домінанта роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2019. № 43. Том 1. С. 12–15.
2. Ґретковська М. Полька / Пер. з польської О. Красюка. Київ, 2005. 310 с.
3. Роздобудько І. Ґудзик. Київ, 2015. 224 с.
4. Роздобудько І. Фаріде. Роман-апокриф. Київ, 2021. 232 с.
5. Gretkowska M. Kosmitka. Warszawa, 2016. 222 s.

Соколовська Г. М.,
кандидат історичних наук, доцент,
Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової

ОБРАЗ МИТЦЯ В ТВОРЧОСТІ К. ПАУСТОВСЬКОГО

Тема творчості і особистості митця набула популярності у науці і літературі, починаючи з XIX століття. У ході історії із зміною статусу художника у суспільстві змінювався й образ творчої особистості в літературі. Уява про художника як феномена суспільної свідомості завжди була предметом суперечок як в естетиці, так і в художній літературі. На початку XX століття на зміну традиційному миту про елітарність, містичність особистості митця формується образ художника як виразника суспільних процесів, народних інтересів, борця за свободу, гуманізм та соціальну справедливість.

Провідним джерелом досліджень цієї проблеми у сучасній вітчизняній науці стала праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» (1899) [4]. Ця тема добре висвітлена в збірнику статей «Література і образотворче мистецтво» за 1971 рік. Її торкаються в своїх працях І. Денисюк, Н. Калениченко, О. Рисак, К. Шахова та ін. Це свідчить про те, що на даний час вже розглянуто чимало аспектів проблеми, однак, враховуючи її багатоплановість, вона й досі залишається недостатньо вивченою.

Тому дана стаття присвячена дослідженню уяви К.Паустовського про особистість митця. Письменник писав, що його завжди цікавило життя видатних особистостей. Він створив величезну галерею портретів письменників і художників, як сучасності, так і минулого. Враховуючи обмеженість публікації, ми зосередимося, насамперед, на розгляді образів художників-живописців, творців образотворчого мистецтва, про яких згадував письменник на протязі свого творчого життя. Його особливий інтерес до живопису проявився ще з молодих років і пояснювався тим, що письменник сприймав його як чудове і надзвичайне явище, яке безпосередньо справляє на глядача величезний вплив, долучаючи його до світу прекрасного і дивовижного, до вищих морально-естетичних цінностей**.** Крім того, на його думку, знання інших мистецьких сфер значно збагачує внутрішній світ письменника і вчить його на просто

дивитися, а й бачити красу світу, як бачать її живописці [1, 11]. Це підтверджує надзвичайно виразна проза Паустовського, яка наповнена яскравими барвами і тонкими почуттями.

Нескінченна галерея яскравих художніх образів створена К. Паустовським в оповіданнях і новелах. Це й близькі йому Саврасов, Куінджі, Репін, Брюлов, Федотов, Кустодієв, Левітан, Врубель, Піменов, й такі зарубіжні генії, як Ботічеллі, Крреджіо, Рубенс, Ватто, Ван Дейк, Делакруа, Тернер, Синьяк та багато інших. Цей далеко неповний перелік імен митців свідчить про глибоке знання письменником світового і вітчизняного мистецтва і про дивовижно тонке розуміння їм сутності творчої особистості.

В повісті про своє дитинство «Далёкие годы» К. Паустовський описав свої перші враження від зустрічі з прекрасним – фресками Михайла Врубеля у Кирилівскій церкві Києва. Пізніше, взимку 1911 року, побачивши картину «Демон», він зрозумів всю велич прекрасного в поєднанні з глибокою тугою і стражданням творця шедевра. «Впервые я понял, что созерцание таких картин не только даёт зрительное наслаждение, но вызывает из глубины сознания такие мысли, о каких человек раньше и не подозревал». Про хвилююче навіть піднесене ставлення до геніальних творців свідчить згадка Паустовського про відвідування під час подорожі у Рим могили Рафаеля, якого він назвав «прикрасою людства» і Ватикану, де він познайомився з творами Мікеланджело. Ті ж самі почуття із захопленням і сльозами на очах він відчув у Призькому Луврі [1, 232].

Наприкінці 30-х років Паустовський написав декілька біографічних книг про художників: «Орест Кіпренський» (1936), «Ісаак Левітан» (1937), «Тарас Шевченко» (1938). Створюючи портрети митців, письменник намагався не стільки показати зовнішні риси митців (хоч і це важливо), а й розкрити їх внутрішній світ, життєві принципи, тобто сутність творчої людини, що й робить її видатною для суспільства і взагалі для людства. Художники у Паустовського – це творчі особистості, які спроможні бачити і розуміти головне в людині і в світі. Завдяки цьому вони стають вчителями для інших, іноді навіть не здогадуючись про це. (Наприклад, скульптор Тимофіїв в оповіданні «Телеграма».) В той же час всіх їх об’єднує те, що вони роблять цей світ краще. Письменника завжди хвилювала тема долі художника, відповідальності його таланта перед людьми.

Слід відзначити, що в ранніх своїх творах Паустовський наслідує традиції романтизму в зображенні митців як надзвичайних, наділених таємничою силою і особливими здібностями (як в повісті М. Гоголя «Портрет»). Герої раннього роману «Романтики» протистоять оточуючому міщанському світу і намагаються створити

своє незвичайне оточення, що буде вільне від всього прагматичного і жалюгідного. Художники в романі свідомо відвертаються від реального життя і відчувають себе таким чином більш щасливими. Романтики Паустовського, як і романтики XIX століття, вважали мистецтво головним засобом пізнання світу, а себе носіями «вищих істин», духовними лідерами людства.

Дуже часто художники, герої творів Паустовського стають символами свободи – свободи духу, творчості, вибору долі. Такими в очах письменника були імпресіоністи, про яких він з захопленням написав: «Импрессионисты – вначале нищие и осмеянные – в действительности оказались щедрыми, как властелины. Они не требовали благодарности за то, чтобы увидеть мир таким, каков он есть, – совершенно великолепным» [1, 234]. В нарисі «Неистовый Винсент» Паустовський характеризує блискавичну творчу особистість Ван Гога, який дав великий урок самопожертви всім людям мистецтва [2, 267]. Таким самим романтичним борцем з оточуючою реальністю постає геніальний грузинський самоучка Нико Піросмані у статті «Жизнь на клеёнке» [2, 316]. Вимушений писати картини і вивіски за їжу та ночівлю, він залишався вірним своєму розумінню високої сили мистецтва.

Для Паустовського, дитинство і юність якого пройшли в Україні, Тарас Шевченко став зразком вічного ідеалу художника і творця для свого народу. У повісті «Тарас Шевченко»[3] письменник зобразив не просто митця, а людину волі, героя, спроможного подолати зовнішні перепони і зберегти свої ідеали, йти до своєї мети до кінця життя. Підкреслюючи багатогранні таланти Шевченко, письменник малює тип вільного митця, духовно неподоланного. Особливе відношення Паустовського до Шевченко як к істинному творцю проявляється у особливо піднесеної патетичної інтонації його мови.

Слід відзначити, що Паустовський на зміг подолати класовий підхід в оцінці творчих особистостей. В пізньому періоді творчості художники – це переважно не романтики, а прості трудящі, мета яких любовно прикрашати рідну землю. Лише інколи він зображує конфлікт художника з міщанським середовищем, який відмовляється зраджувати мистецтво, відкидати його ідеали й цінності, етичні і моральні норми.

Таким чином, художники в літературній галереї Паустовського здебільшого романтизовані, наділені кращими рисами людства – талантом, здібностю бачити і створювати красу, тобто те, що робить цей світ краще.

Література

1. Паустовский К. Избранное. Москва,1962. 522 с.
2. Паустовский К. Наедине с осенью. Портреты, воспоминания, очерки. Изд.2-е, доп. Москва, 1972, 418 с.
3. Паустовский К. Тарас Шевченко. *Собр. соч. Т. 3*. Москва, 1980. С. 550–581.
4. Франко І. «Із секретів поетичної творчості». www.ukrlsb.com.ua/printzip.php.

Ставнича О.М.,
кандидат філологічних наук,
НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України», м. Київ

СИНЕРГІЯ ЕНЕРГІЙ, АБО СУЧАСНИЙ ГРАФІЧНИЙ РОМАН ЯК СИНТЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО СЕНСОТВОРЕННЯ

Культивоване сучасною цивілізацію «покадрове (кліпове) мислення» (О. Забужко) і фрагментарність/поверховість сприйняття інформаційних потоків на рівні мистецьких практик найхарактерніше втілилися в коміксовій культурі. Одразу варто сказати, що цей «дев’ятий вид мистецтва» [1, 5] — композитний феномен, котрий об’єднує в собі не тільки оповідність і візуальність, а й мистецько-культурні та політико-економічні аспекти. Логічно пов’язану з політико-економічним станом України часів незалежності історію жанру розгорнено в докладному огляді «Історія українських коміксів» [4], де акцентовано й аргументовано загальну політизованість української культуримальопису.

На даний момент асортимент україномовної комікс-продукції достатньо широкий і охоплює майже усі вікові категорії читачів (щоправда, для наймолодших поціновувачів жанру пропонуються переважно перекладні видання; для школярів і підлітків лакуну заповнюють «Кімка-мандрівник» С. Чудакорова, «Троє проти зла» Я. Світа, «Княжа воля. Легенди Хом’якиєва» Д. Фадєєва, «Пангея» Е. Вольфа й А. Афоніної, «Фаетон» М. Ланцути). Показовим моментом, що характеризує і стан масової культури, і вміст колективної свідомості (принаймні, формульований запит) є тематичний мейнстрім українського графічного роману 2000–2020-х років: ідеологізований квазіісторичний екшен.

Пройшовши значну еволюцію за короткий період у три десятиліття, українські мальописи увібрали в себе різноманітні світові традиції коміксотворення – від попсово-гламурних марвелівських до витончено-філософських манги – проте мають знак національної унікальності, не в останню чергу через відповідну мистецьку настанову – творення неповторного —україноцентричного— фантастичного виміру. Стилістично українські графічні романи досить розмаїті, тому досить умовно їх можна розподілити на «комерційні» (створені на кшталт коміксів «Marvel» — зі зрозумілим сюжетом, яскравою ілюстрацією, кінематографічними ефектами тощо) та «концептуальні» (нерідко дуохромні або незвично оформлені, з власне авторською концепцією світоустрою або містично-туманним сюжетом, який фрагментарно потрапляє в окремі випуски, сповнені важкорозкодовуваних символів і цитат тощо). Але в будь-якому разі розгортання сюжету відбувається в системі художніх умовностей, зрозумілих для того, хто знайомий із принципами й базовими смисловими позначками ілюстрованих історій.

Принципи сенсотворення. *Наративно-візуальна щільність історії*: для неослабної уваги реципієнта потрібна максимальна лаконічність тексту та продуманість зображень, до того ж, слід враховувати, що домінування художньо-зображального компоненту у смислотворенні спричинює можливість поліінтерпретативності, нерідко посилювану метафоричним текстовим коментарем.

Контраст і семантичний розрив як прийоми смислотворення й рушійні сили сюжету: це і організація подієвого ряду (спокійна оповідність чергується зі стрімкою динамікою), і контрастивність персонажів (як правило, чітко розмежованих на героїв і антигероїв), суто художні засоби, як-то: виділення кольором, шрифтом, поділ сторінок на «кадри»-фрагменти.

Зрозумілість та прозорість образного й текстуального наповнення (часто різномовного, жаргонного чи обсценного; у концептуальних мальописах цей принцип нерідко порушується, що призводить до смислових «провалів» у читацькому сприйнятті, наприклад, метаморфози персонажів, цитати латиною й грецькою у «Характернику» О. Чорного).

Нонфінальність, або серіальність: комікс як жанр — надзвичайно міфологічний, що виявляється як у побудові сюжету (позачасовий та універсальний хронотоп, настанова на продовжуваність, властива міфомисленню), так і в образотворенні (бінарні опозиції як принцип організації картини світу, поділ персонажів на «своїх – чужих») та оперуванні різноманітними символами й культурними кодами. Специфікою більшості сучасних українських мальописів є орієнтація авторів на високоосвіченого споживача – інтелектуала й арт-поціновувача, здатного розібратися у складних ідейних меседжах, спроможного розкодувати символіку езотеричного, техногенного, політологічного характеру, отримати естетичне задоволення від концептуального графічного оформлення, що спричинює несподівану для жанру «некомерційність» проєктів, а у поєднанні із «творчими кризами» митців — незавершеність творів (так, «Шлях А-16» Б. Солов'яна має лише вступну та першу глави). На теперішній час – і це можна розцінювати як діагностичний момент стану формування самобутньої національної самосвідомості в загальносвітових культурних і цивілізаційних координатах — немає завершеного серійного видання багатьох графічних романів (навіть комерційно успішних), заявлених відпочатково як певна сюжетно-ідейна цілісність («Воля», «Кіберкрай», «ХронікиАптауна», «Троє проти зла» та ін.).

Мутантно видозмінена реальність: змінені, але впізнавані події; звичні речі ніби «дорощують» несподівані елементи, набувають відтак не лише трансформованого вигляду, а й нових сенсів (тема пам'ятників у «Кіберкраї»). *Видовищність*: аспект, що в очах читача вигідно відрізняє графічний роман від «класичної» книги і котрий покликаний не стільки

описати/показати, скільки вразити (навіть шокувати) реципієнта. Тому сучасний український мальопис, особливо концептуальний, не лише в зображальності, а й в самому сюжеті насичений натуралістичним горором, жорстокістю, словесною й поведінковою брутальністю, гіпертрофованою сексуальністю, містичними істотами й паранормальними явищами, конденсований мікс яких у поєднанні з християнською, окультно-езотеричною, буддистською (рідше – елементами мусульманської) філософією та символікою спонукає говорити про мортально-інфернальну сюрреалістичність як одну з провідних ознак жанру на вітчизняних теренах.

З одного боку, це загальносвітовий мистецький тренд, і на нього є суспільний запит, а з другого — це можна вважати симптомом колективного соціоневрозу, де мистецтво виконує терапевтичну функцію. З іншою, ідеологічною функцією пов'язані такі принципи сенсотворення, як *значущість і соціальна злободенність проблематики*: військове протистояння на Сході України («Звитяга. Савур-Могила» Д. Фадєєва; «Кіборги. Незламні: місія ДАП» В. Міщука; «Діра» С. Захарова), боротьба за свідоме й активне громадянське суспільство («Кіберкрай»), звільнене від корупції («Хроніки Аптауна») та бюрократії («Серед овець» О. Корешкова), подолання тоталітарної агресії («Орда», «Патріот. Атака клонів»), утвердження незнищенності української державності, пропагування/створення потужних національних символів («Воля», «Кобзар. Легенди Великого Лугу» І. Бакути), духові й ціннісні меседжі («Орда», «Характерник», «Кобзар»). Нерідко головні герої — рупори авторських ідей (теж жанрова закономірність), однак саме ця прямолінійність дозволяє коміксу доносити складні істини в простій формі.

Спробами витворення модерного, національно своєрідного, харизматичного супергероя позначений шерег мальописів 1990–2010-х років: у руслі марвелівської фантастики — «Укрмен. Початок» (2018) Ф. Левченка, А. Тягура; історичний детектив «Максим Оса» (2008–2009) І.Баранька (за словами видавця Є. Маріка, «Деколи одна така мальована історія приносить більше користі Україні, аніж тисячі слів, знайомить іноземців із нашою культурою, світоглядом і прагненнями» [5]); саркастично-гумористична фантастика з соціально-історичним підґрунтям – «Патріот. Атака клонів» (2014) В. Назарова, мальоване історичне оповідання «Буйвітер» (1995) К. Сулими (що реалізував «культ героя-визволителя» [3].

У цьому ж ряду стоїть «Даогопак» (2012–2016) – тритомний «авантюрно-пригодницьких графічний роман-блокбастер про пригоди козаків-характерників із лицарського ордену магів і майстрів бойових мистецтв Запорізької Січі» [2]. Колоритно-національне підґрунтя (з характерною незлостивою іронією й гумором), героїчно-пригодницька

складова та можливість для читача ототожнювати себе з позитивно-привабливими (і головне – впізнаваними) героями забезпечили твору популярність.

У семіосфері розглядуваної групи творів важливе місце посідає національна символіка (котра в ширшому засягу формує цілісний національний міф), майже ніде (окрім патріотичних епізодів «Волі») не прочитувана буквально: вона подається або метафорично (статуя Батьківщини-матері, що уособлює колоніальний спадок і мілітарну агресію; «Історія України-Руси» М. Грушевського як зброя) або трансформовано (орнаментальні тризуби в різних творах; монумент Незалежності – «Берегиня» – в романі «Кіберкрай» подано у стилі техно: оплетено екранами і гучномовцями, додано окуляри доповненої реальності, навушники і вінець (передатчик?) на зразок американської статуї Свободи, що, ймовірно, символізує домінування західної моделі демократії в хронотопі роману) або вводиться в трансгресивно-іронічний контекст (пам'ятник Богдану Хмельницькому розвернуто на 180^0, сам гетьман хвацько сидить на футуристичного вигляду мотоциклі). Значущих видозмін зазнають і маркери інших ґатунків: так, радянські серп і молот в «Орді» графічно поєднані із масонською та фашистською символікою, що увиразнює вкладений автором сенс: мова йде пронадтоталітаризм, густо замішений на містичних культах. До того ж візуальні образи персонажів серйозних графічних романів – апріорі символи-знаки, що містять вказівку на позатекстуальні сенси (іноді навіть прозорливо-прогностичні, як образ російського диктатора Івана Апельсинова з роману «Орда», 2002–2004).

Отже, надважливими функціями графічних романів постають: ідеологічна (її аспектами є культурологічна й освітня), розважальна і компенсаторна – розрядки, звільнення й заміщення цілого спектру зазвичай витіснюваних із життя переживань і фобій, – втілювані ефективніше (й ефектніше) саме за рахунок синергії вербального й візуального складників.

Література

1. Баранько І. Орда: графічний роман. Київ: Вовкулака, 2020. 144 с.
2. Даогопак.[online]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/
3. Добірка українських коміксів. *Газета.UA.* [online]. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_viznachili-najpopulyarnishi-ukrayinski-komiksi-top10/827302/
4. Історія українських коміксів.[online]. URL: https://uncomics.com/ukranian-comics/
5. Москвичова А. Три історії про український комікс.*Читомо.* [online]. URL: http://archive.chytomo.com/news/tri-istoriii-pro-ukraiinskij-komiks/

Тверітінова Т.І.
кандидат філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

СУЧАСНІ ТЕАТРАЛЬНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄСИ АНТОНА ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

В літературознавстві XX століття давно склалася думка, що в п'єсі А.П. Чехова «Чайка» (1896), яка була створена «всупереч всім правилам» драматичного мистецтва, в повній мірі виявились новаторські принципи драматургії письменника (В. Кулєшов, З. Паперний, М. Громов, О. Чудаков, Б. Зінгерман, Г. Бердніков, Т. Шах-Азізова, В. Катаєв та ін.). Не враховуючи водевілів, це була вже четверта п'єса письменника, в якій він наполегливо працював над оновленням драматургічної мови, порушуючи усталені правила, що вельми насторожувало глядачів і не приносило успіху авторові. В п'єсі важко було визначити, хто з героїв більш важливий для розкриття авторського задуму (децентралізація героя); конфлікти носили внутрішній, а не зовнішній характер, що дозволяло підсилити психологічну характеристику дійових осіб; підтекст відігравав потужну роль («підводна течія»); жанр не підлягав конкретному визначенню (дифузія жанру). Тож не дивно, що у «Чайки» від першої постановки і до нашого часу спостерігається широкий спектр різноманітних інтерпретацій.

Всі пам'ятають про провал п'єси на прем'єрі в Петербурзькому Імператорському Олександринському театрі (режисер Є. Карпов) і справжній успіх за два роки в Московському Художньому театрі (режисери К. Станіславський та В. Немирович-Данченко). Але варто зазначити, що в тому ж Олександринському театрі вже починаючи з другої вистави, яка відбулася через чотири дні після прем'єри, «Чайка» мала беззаперечний успіх, про що повідомляли А. Чехова в листуванні В. Коміссаржевська, В. Білібін, Г. Потапенко, К. Тичинкін, М. Лєйкін. В тому ж 1896 р. п'єса з великим успіхом була поставлена в Київському Драматичному театрі М. Соловцова, за ініціативою якого п'єси Чехова грали не тільки в Києві, а й в інших містах України.

Успішна постановка «Чайки» сприяла не тільки подальшому успіху чеховської п'єси, а й початку ствердження статусу МХТ як провідного театру. Впродовж історії свого існування театр ще чотири рази звертався до постановки «Чайки»: в 1960 р. (режисери Й. Раєвський і В. Станіцин), 1968 р. (режисер Б. Ліванов), в 1980 р. (режисер О. Єфремов) і, нарешті, в 2020 р. (режисер О. Коршуновас). Для останньої постановки «Чайки» художній керівник театру С. Женовач запросив відомого литовського режисера, сподіваючись на нове сучасне прочитання класичного твору. Вистава вийшла надзвичайно сучасною: початок – веселий і галасливий інтерактив з пропозиціями глядачам знімати на телефон і викладати в

інстаграмі, на сцені – метушня акторів, які готуються до початку вистави. Поступово і непомітно це переходило в дію п'єси, де герої Чехова – люди XXI ст. Сучасний одяг, використання відеотрансляції, спілкування акторів із глядачами створювало враження світу-театру, в якому актори діяли як люди і люди як актори. На думку О. Коршуноваса, це цілком «загальносвітова тенденція – перетворити глядачів на учасників процесу. Взяти їх з собою» [2, с. 34].

В 2017 р. на сцені Московського театру на Таганці запрошений молодий литовський режисер Д. Казлаускас поставив ще одну «Чайку», додавши в назві дивну цифрову комбінацію «Чайка 73458». Це, як пояснював режисер, стільки разів в різних театрах і в різних інтерпретаціях ставили чеховську п'єсу. Якщо у Чехова п'єса закінчувалася пострілом Костянтина Трепльова, то «Чайка 73458» з цього починалася. Режисер, зосередивши свою увагу на історії героя, всю дію перетворив на спогади самовбивці, який поруч із вбитою чайкою проживає своє життя до фатального пострілу. І при цьому, як зазначає Ю. Гусарова, «в спектаклі не зроблено жодної спроби відступити від тексту Чехова. Все це дуже органічно на тлі практично чорно-білої оповіді» [1]. І пронизлива фінальна сцена: герой-самовбивця поруч із власним духом, як проекція на майбутнє, яким би він міг стати. Д. Казлаускас зазначав, що прагнув не тільки донести до глядачів суть чеховського бачення історії людського життя, але й показати свій діалог з письменником.

В 2017 р. в Харківському академічному драматичному театрі імені О. Пушкіна теж стартувала прем'єра «Чайки» в постановці О. Туруті-Прасолової. Молода режисерка поставила за мету підкреслити комедійний жанр п'єси, показавши комедію про життя театру. Її особисте бачення героїв виявилося в розподілі ролей, де Соріна і Дорна грає один актор, а Трепльова – двоє, демонструючи його подвійність. Наприкінці п'єси герої взагалі стають схожими на зомбі, зацикленими на прагненні до театральної слави. Вистава вразила глядачів сміливістю експерименту з відомим класичним твором.

Взагалі жанрова специфіка «Чайки», в якій важко зробити чітке розмежування між комедією і трагедією (по-чеховськи, «все як в житті») і до сьогодні дозволяє пропонувати в театрах найрізноманітніші варіанти її комедійного прочитання – від «жорстокого водевілю» і «чорної комедії» (Ризький Новий Драматичний Театр, режисер А. Херманіс) до «сільського бурлеску», де немає місця щирим почуттям і справжнім пристрастям (Магнітогорський Новий Експериментальний театр, режисер В. Ахадов), «постмодерністського абсурду» (п'єса Трепльова – модний шлягер, фінальне самогубство носить відверто пародійний характер).

І найновіша інтерпретація чеховської п'єси відбулася в 2021 р. на сцені Московського театру імені О. Пушкіна, коли глядачі побачили

прем'єру вистави «Костик» Д. Кримова, в якій від чеховської п'єси зберігається лише чотирикутник героїв: Трепльов - Зарічна –Аркадіна – Тригорін, а решті герої – лише мешканці дачі. Наскрізна чеховська проблема – театру і людей мистецтва - переводиться в план життя сучасного шоу-бізнеса: Аркадіна – поп-співачка в одязі від Louis Vuitton, Тригорін – поет-пісняр, справжній тинейджер, який пише ресторанну лірику й іноді «пробивається» на реп. Трепльов – Костик - невдалий драматург із волоссям зеленого кольору, який не може знайти своє місце в «новому мистецтві». В п'єсі багато розмов про сучасне суспільство, соціальні проблеми відтісняють любовні страждання героїв на другий план. Багато музики, переважно шансону, багато жартів, на які активно реагували глядачі. Мета такої інтерпретації – показати чеховських героїв, які б жили і діяли в реаліях нашого часу.

Водночас однією з вдалих сучасних інтерпретацій залишається п'єса-сіквел «Чайка» Б. Акуніна (2000). Б. Акунін починає свою п'єсу з переписування останньої третини чеховського тексту, поступово переходячи до завершення подій у власній інтерпретації і перетворюючи чеховську комедію на детектив. «Чайка» Б. Акуніна побудована за принципом нелінійного сюжету, в якому в ході розслідування вбивства Трепльова одна й та сама сцена програється вісім разів в різних варіантах-дублях, щоб читач / глядач обрав для себе найбільш прийнятний.

Вісім дублів – вісім героїв, кожний з яких міг би бути потенційним вбивцею Трепльова. Такий ігровий прийом текстового плюралізму є характерною особливістю постмодерністського дискурсу. В 2001 р. «Чайка» Б. Акуніна була поставлена в «Школі сучасної п'єси». Художній керівник театру Й. Райхельгауз з цього приводу висловився так: «…автор подивився, по-перше, з іншого часу, по-друге, з іншої свідомості, по-третє, з іншого жанру» [3]. В театрі Й. Райхельгауза йдуть дві «Чайки» – Чехова і Акуніна, в яких задіяні одні й ті ж самі актори. Така позиція режисера: класика повинна мати сучасні прочитання, щоб обидва твори привертали до себе увагу.

Література

1. Гусарова Ю. «Чайка 73458»: Чехов и чистилище. URL: https://snob.ru/selected/entry/123577/ (02.08.2021).

2. Федянина О. «Нашей сегодняшней жизни очень нужны котурны». Оскарас Коршуновас о «Чайке», «Гамлете» и современном театре. *Коммерсантъ. Weekend*. 2020. № 5. С. 34.

3. «Чайка» Б. Акунина. Школа современной пьесы. Пресса о спектакле: URL: http://www.smotr.ru / 2000 / 2000_shkola akunin.htm (02.08.2021).

Федоренко О. Б.,
кандидат філологічних наук,
ВСП «Криворізький фаховий коледж економіки та управління
ДВНЗ КНЕУ імені В. Гетьмана»

ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ ПРО КОЗАКІВ-ХАРАКТЕРНИКІВ

У 40–60-ті роки в Україні домінує міметичний історичний роман. Письменники відображують козацьку добу, дотримуючись оцінки історичної науки того часу. У такий спосіб «наслідування» історії написані «Переяславська Рада» Н. Рибака, «Гомоніла Україна» П. Панча, епопея «Україна» (роман «Наливайко» і трилогія «Хмельницький») І. Ле. Романісти звеличують образ гетьмана Хмельницького, добираючи художні засоби до поетики панорамного жанру. Жанрові ознаки епопеї і поетика відцентрового жанру дали змогу письменникам показати характери багатьох козаків (М. Кривоноса, І. Богуна та інших) на другому і, переважно, на третьому плані оповіді. Ведучи нарацію від третьої особи, митці вибудовують сюжети лінійно, водночас фрагментарним способом розкривають масштабність подій.

Саме тому по-новому створений роман «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958) О. Ільченка з його химерно-фантастичним світобудуванням одержав широкий резонанс у тогочасній літературній критиці. Кожну главу-«пісню» письменник наситив фольклорною поетикою, народним гумором і водночас – побудував за зразком пригодницької прози, безсюжетної ліричної прози і навіть сучасної белетристики, відверто виказуючи присутність автора в повістуванні [2, 274]. На думку Є. Гуцала, авторське визначення жанру – «химерний роман з народних уст» – підтверджує його розлога, подвійна назва, що сягає своїм корінням у фольклор, семантично розширюючись відповідно до художньої свідомості життєдайного українського народу.

До заборонених на терені радянської України тем і постатей звертається М. Лазорський за кордоном – у романі-хроніці «Гетьман Кирило Розумовський» (1961). Доповнивши основну сюжетну лінію вставними легендами, автор змалював козаків-характерників непереможними оборонцями Запорозької Січі.

Відвертий акорд любові до України у «Мальвах» (1968) наклав довготривале табу на їхнього автора Р. Іваничука. Роман «Мальви» – це своєрідна форма романтичного роману-легенди із поетикою символів та алегорій, за допомогою якої Р. Іваничук розкрив драматизм національної історії України. Однак В. Оскоцький вважає, що недоліки роману (перенасиченість трагічними колізіями, заданість фінальної загибелі багатьох персонажів, недостатнє психологічне і соціальне вмотивування характерів тощо) призводять до умоглядної конструкції сюжету. Серйозною вадою жанру роману-легенди В. Оскоцький убачає

обмеженість його аналітичних можливостей, тому що ідеї, подані позачасово, налаштовують сприймати історію не як поступальний процес, а як вічний кругообіг абстрактних понять добра і зла [2, 217–220]. Ці думки не поділяє М. Ільницький, побачивши в них упереджене ставлення дослідника. Натомість М. Ільницький високо поцінував «Мальви» – новаторство Р. Іваничука у філософській і психологічній площинах [1, 92–109].

Наприкінці 1960-х – у 1970-х роках вийшов друком роман-тетралогія «Таємний посол» В. Малика, написаний як класичний зразок вальтерскоттівського роману, динамічний сюжет якого відповідає канону пригодницького жанру. Обох головних персонажів (героя – кошового отамана Івана Сірка і його помічника – джуру Арсена Звенигору) митець наділяє рисами характерництва.

У 70-ті роки Ю. Мушкетик створив перший варіант роману «Яса», у якому також діє вальтерскоттівський герой – козак Лаврін Перехрест (теж, як і Арсен Звенигора – джура історично відомого кошового Івана Сірка). Та, на відміну від В. Малика, Ю. Мушкетик подав тільки любовний мотив подорожі козака.

У цей час дехто з письменників писав «у стіл» (як-от Ю. Мушкетик «Ясу», А. Химко – трилогію «Засвіти», «Між орлами і півмісяцем», «Під Савур-могилою»). Цей підперіод є перехідним етапом: стара поетика не влаштовувала авторів, а можливостей для природного розвитку літератури (через видання та відповідну взаємодію книжок) було мало.

Жанрова палітра 80–90-х дозволила романістам розкрити характери козаків багатопланово – у філософському і психологічному вимірах. Так, роман Р. Іваничука «Журавлиний крик» (1988) наповнений глибоким філософським смислом, і в ньому промовисто звучить ідея патріотизму, найвиразніше – у роздумах Петра Калнишевського, життя якого митець ґрунтовно вивчив за історичними документами. Охопивши життя тогочасного суспільства масштабно, Р. Іваничук у «Журавлиному крику» проявив художню майстерність часової і просторової панорамності [3, 65, 205, 258–261]. Духовна спорідненість персонажів із символічним часом і простором дозволила С. Андрусів визначити жанр романів Р. Іваничука як ідеологічні романи випробування. Жанровою ознакою «Журавлиного крику» є ущільнення художнього простору (щодо останнього кошового відбувається його ув’язнення в Соловецькому монастирі), до того ж хронологічні межі твору автор розширив ретроспективно – у спогадах і роздумах Калнишевського. За допомогою форми оповіді «потік свідомості» Р. Іваничук надав персонажам символічного звучання («Журавлиний крик», «Орда»).

П. Загребельний передав свої авторські функції гетьману Хмельницькому, вклав у його сповідь власні думки і завдяки цим прийомам змалював козацьку добу наче зсередини, посиливши людський

фактор історії («Я, Богдан»). Тому М. Ільницький у статті «Голос героя – голос автора» (1985) визначив жанр роману як «роман-монолог».

Прийомом спогадів Івана Сірка Л. Горлач побудував роман у віршах «Чисте поле» (1990), цей прийом застосував і В. Кулаковський у романі «Іван Сірко» (1992). Слід зазначити, що перша частина трилогії А. Химка написана в романтичному ключі («Засвіти»), далі письменник навантажив твір роздумами кошового Сірка і завершив трилогію загибеллю героя, надавши роману ознак трагедії («Під Савур-могилою»). Ускладнивши структуру роману-монтажу «Северин Наливайко» (1993) вставними історичними екскурсами, М. Вінграновський розкрив незвичайний характер героя в руслі модерної традиції. До того ж панорамність і психологічна достовірність «Северина Наливайка» настільки сильно сприймаються чуттєво, що захоплюють читачів як побачений кінофільм. Застосувавши нарацію від першої особи, Ю. Мушкетик передав почуття й пояснив характерництво Семена Білокобилки під час його пригодницької подорожі («Погоня»). Роздуми героя роману козака-характерника Білокобилки про сенс життя-погоні додають роману ознак філософського жанру. Алегорична поетика віршованого роману «Як Мамай до Канади їздив» допомогла В. Бровченку по-новому зобразити образ невмирущого характерника.

Отже, відбувся жанровий розвиток українського історичного роману другої половини XX ст. від наслідувального міметичного у 40–60-ті роки, яскравих зразків вальтерскоттівського – у 60–70-ті до розквіту у 80–90-ті роки філософського модерного і постмодерного роману.

Література

1. Ільницький М. М. Людина в історії (Сучасний український історичний роман). Київ : Дніпро, 1989. 356 с.
2. Оскоцкий В. Д. Роман и история. (Традиции и новаторство советского исторического романа). Москва : Худож. лит., 1980. 284 с.
3. Ромащенко Л. І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози : Основні напрями художнього руху. Черкаси : Вид-во Черкаського державного університету ім. Богдана Хмельницького, 2003. 388 с.

Федоряка Л.Д.
кандидат філологічних наук, доцент
доцент кафедри перекладу і слов’янської філології КДПУ

АПОЛОГЕТИКА ТЕАТРУ У ТВОРЧОСТІ ТОМАСА НЕША (1567-1601?)

Драматичні твори посідають особливе місце на літературній карті пізнього Ренесансу в Англії. В уяві професійних читачів вони асоціюються, передусім, з постаттю великого драматурга Вільяма Шекспіра, творчість якого припадає на фінальний етап становлення

феноменального літературного утворення під назвою «єлизаветинська драма». Крім цієї найяскравішої фігури, остання чверть XVI ст. «вивела на авансцену» сузір'я інших драматургів – Т. Кіда, Дж. Лілі, Р. Гріна, Дж. Піля, К. Марло, Бена Джонсона та ін., – яких часто іменують «молодшими сучасниками Шекспіра» або «драматургами другого ряду». Художні здобутки кожного з названих митців всіляко сприяли народженню і розквіту на театральних підмостках Шекспірового генія, але їхня самостійна роль у структуруванні драматичної традиції єлизаветинської доби також заслуговує високої оцінки.

До числа літераторів, які були справжніми поціновувачами театральних вистав, палкими прихильниками творчості В. Шекспіра і водночас намагалися реалізувати свій дар і в цій царині, належить Томас Неш, без імені якого перелік майстрів драматичного слова нам здається неповним. У 90-ті роки XVI ст. Неш був добре відомим серед пересічних читачів і творчих побратимів як неперевершений майстер словесних баталій, талановитий памфлетист зі свідомою громадянською позицією і неординарним стилем письма, автор першого єлизаветинського роману «Невдалий мандрівник». А у колі найближчих друзів (кембриджських «university wits») знали і про його непідробну пристрасть до сцени – саме вона надихала молодого автора на постійне відвідування різних лондонських театрів. Детальне вивчення його спадку дає можливість говорити про появу на цьому ґрунті так званого Нешевого театрального дискурсу, який репрезентовано як у численних відгуках про нове світське мистецтво (з яких і почалися його тривалі стосунки з театром), так і в кількох драматичних творах. У горнилі бурхливих дискусій, що велися в ті часи між прибічниками і «ворогами» навколо сутності, походження і призначення театральних спектаклів у культурному житті країни і окремої особистості, Неш обстоював позицію переконливого і сміливого шанувальника сценічних видовищ.

Свої аргументи він представив у епізодах «Захист п'єс», «Користь п'єс» та «Похвали Неду Аллену» з підрозділу «Звинувачення в Лінощах», що є структурною частиною памфлету «Пірс Безгрошовий» (1592). Залучення цих тематичних уривків на театральні теми до канви саме цього «Звинувачення...» не відразу видається вмотивованим. Утім, заглиблення в його текст дозволяє зрозуміти хід авторської думки. Обрушуючи шквал негативних емоцій на таку морально-етичну ваду як лінощі, одним із рецептів боротьби з ними Неш проголошує відвідини театру та перегляди популярних п'єс. Названі текстові фрагменти становлять концептуальний кістяк «Звинувачення в Лінощах», у них звучить авторська критика і пропонується дієвий і актуальний засіб вирішення проблеми. На думку памфлетиста, у такий «культурний» спосіб є надія витіснити з вільного часу англійців популярні, але шкідливі види розваг (гру в карти, відвідини будинків розпусти та пиятику), і таким

чином є шанс перемогти не лише лінощі, а й інші духовні вади співвітчизників, і, більше того, принагідно підвищити їхній інтелектуальний рівень і розвивати естетичні смаки.

Як і назви підрозділів («захист», «користь», «похвали»), так і їхня внутрішня логіка свідчать про достеменне авторське сприйняття всього, що стосується театральної сфери. Але треба визнати, що воно не відразу стало носити такий компліментарний характер. У памфлеті «Анатомія абсурду» (1591), наприклад, мають місце два лаконічні, але дуже важливі висловлювання, які проливають світло на позицію молодого літератора. Натякаючи на неабияку популярність та частоту театральних постановок, в одному з епізодів Неш критично відгукується про «купу Гамлетів, які так і сиплють трагічними монологами" [2, 15], а в іншому пасажі, імплікуючи свою негативну рецепцію гри тогочасних акторів, називає їх усіх «якийсь Росцій» [2, 16].

Подібні вирази укорінені, очевидно, у враженнях письменника-початківця від участі у студентських постановах і в його тодішніх уявленнях про театральне мистецтво. Візит до лондонських театрів у якості глядача досить швидко (за три роки, що минули від «Анатомії...» до «Пірса...») спричинив у свідомості Т. Неша кардинальні зрушення, які згодом вербалізувалися в тексті аналізованого памфлету. В епізодах із «Пірса...» автор, по-перше, демонструє беззаперечне захоплення театром, у якому немає й найменшого натяку на нещодавну критичну візію; по-друге, захищає театр від пуританських нападок, і по суті відповідає на памфлет «Школа непристойностей» свого сучасника С. Ґоссона, в якому гнівно засуджувався цей вид мистецтва; по-третє, не стримує себе у схвальних відгуках про гру акторів і обстоює талант В. Шекспіра-драматурга, і, по-четверте, окреслює перспективи власних творчих планів, тісно пов'язаних із драматургічною практикою. Апологетика театру у виконанні Неша може бути вкладена у декілька ключових тез.

Приєднуючись до дебатів між тогочасними теоретиками мистецтва, він починає репрезентацію своїх поглядів питанням до читачів: «А як вам моє припущення, що *п'єса – це не щось божественне, а лише рідкісне доброчинне уміння?* Це саме так, бо сюжети цих п'єс запозичені здебільшого з наших англійських хронік, у яких сміливі й мужні вчинки наших пращурів (які поховані, на жаль, у поточених червами та поїжених іржою книгах) воскрешаються із забуття, а самі вони встають із могил, щоб відкрито захистити свої віковічні чесноти. І скажіть, де ще можна знайти більш суворий вирок нашому спотвореному й розбещеному сьогоденню?» [3, 116].

Із процитованого фрагменту легко зрозуміти, що Т. Неш був прибічником ідеї, згідно з якою поява вистави була зумовлена розвитком навичок і умінь її автора. Свою **першу** тезу ***«п'єса – це вправність»*** Неш доповнює думками про історичний характер драматичних творів

(найімовірніше, ранніх історичних хронік В. Шекспіра, сюжети яких були взяті ним із «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» Р. Голіншеда). Як бачимо, Неш солідаризується з тими теоретиками мистецтва (італійцями А. Мінтурно, Ц. Скалігером та Л. Кастельветро), які натхненню. Для єлизаветинської Англії така позиція була нетиповою, адже більшість його колег по цеху були прихильниками Платонівського розуміння природи поетичного дару, складовою якого вважалося і драматичне покликання.

Другу тезу, в основі якої лежить думка про здатність театральних студій накопичувати духовний досвід сучасності для прийдешніх поколінь, можна умовно назвати так: ***«п'єса робить людину безсмертною».*** На відміну від інших єлизаветинських літераторів (зокрема, В. Вебба і Дж. Паттенгема), Т. Неш розмірковує над високим соціальним призначенням театральних п'єс, яке, на його думку, полягає у спроможності виконувати відтворювальну функцію – неодноразово і в різний час повертати людину з-за вічного обрію на сцену й таким чином реконструювати її життєвий шлях поза межами фізичного існування. Стверджуючи, що п'єси мають незрівнянну можливість фіксувати специфіку нинішніх реалій для майбутнього, Неш по суті вказує на унікальну характеристику сцени – бути «хранителькою» колективної історичної і культурної пам'яті (про це також іде мова в попередній цитаті).

Експлікується позиція захисника театрального мистецтва Т. Неша і у **третій** тезі, яку можна сформулювати як ***«п'єса розвінчує вади».*** У контексті боротьби між пуританами та апологетами Нешів гімн на честь вистав постає сатиричним випадом у відповідь на тезу про театр як «ярмарок марнославства». Пропуританські критики С. Ґоссон і Д. Нортбрук безпідставно клеймили драматургів через те, що їхня праця є марною справою і соромним ремеслом, а самі вони – непотрібними членами суспільства і першими ворогами доброчесності. Щоб підірвати авторитет їхнього «істинного» слова, Неш іде на захист театру такими словами: «Весь обман, уся внутрішня гріховність, ретельно замаскована під зовнішню святість, уся кмітливість військових, усі виразки, породжені цим ганебним суспільством, – найбільше анатомізуються саме в п'єсах. У них зображаються і патологічне задоволення від зрад і наклепів, і падіння поспішних кар'єристів («вискочнів»), і жалюгідний фінал лихварів, і нещастя від суспільного розбрату, а також те, як Всевишній карає убивць» [3, 116]. Цей уривок закінчується метафоричною дефініцією *«п'єса – це суддя, що виносить болючі вердикти, закутані в солодкі слова»* [3, 117], яка органічно доповнює третю тезу і просякнута патетикою високого призначення й почесної виховної місії театральних вистав.

Весь підрозділ «Чому городяни звинувачують акторів» відверто заперечує провідну для упереджених думку про «шкоду» театральних постанов. Про широко розрекламований пуританами згубний вплив сцени

на людську душу Д.М. Урнов писав так: «Мистецтво, на думку пуритан, використовується зі зловмисною метою, щоб розбещувати народ, відволікаючи його від справи, будь-якої справи, в тому числі й від свідомої боротьби за свої права» [1, 241-242]. Називаючи розваги з переодяганням «розпустою», пуританські очільники закликали «привселюдно бити батогом, накладати штрафи, садовити за ґрати, навіть вішати блазнів, віршомазів та інших трутнів», яких прирівнювали до «небезпечних жебраків, до волоцюг» [1, 242].

Звісно, Т. Неш не міг залишити без контрвипаду такі злочинні розпорядження і підступні наклепи. Наріжним каменем згаданого фрагменту є його глибоке переконання в тому, що ***«п'єса поліпшує суспільну мораль»*** – це **четверта** теза. Співаючи дифірамби театрові як культурному осередкові, що має здатність плекати духовність, автор памфлету цим самим зводить нанівець безглузде пуританське твердження про шкідливий вплив театральних видовищ на етичні норми любителів їх переглядати. Закиди в город прибічників «чистої моралі» помітні вже в наступному реченні: «І чого це я заводжу з ними розмову на вічні теми, коли вони тільки те й роблять, що прагнуть підірвати все прогресивне й нове, а також нехтують усіма, хто не зумів вибитися в люди так, як це зробили вони?» [3, 116]. У повний голос його протест звучить проти пуританської аксіоми, що «п'єси розбещують юнаків із Сіті, а також відволікають підмайстрів та учнів від роботи» [3, 116]. Щоб переконати своїх принципових опонентів у безпідставності і недолугості проведення антитеатральної кампанії, Неш наводить незаперечний доказ: «П'єса не провокує глядача на організацію заколотів та повстань, а якщо і є серед декорацій петля і шибениця, і зображаються людська гординя, хіть, розбещеність, марнотратство чи пиятика, так, навпаки, критикуються вони нещадно» [3, 117]. Наведена цитата свідчить про те, що її автор був натхненним прибічником виховної функції мистецтва, адже, на його погляд, викриття «зі сцени» є настільки ефективним, що не лише здатне привернути пильну увагу глядацької аудиторії до ганебних дефектів, але і спроможне допомогти у їхньому подоланні. До речі, у цьому аспекті Т. Неш суголосний зі своїм колегою по перу В. Веббом, який говорив про те, що театр має навіть «запобігати виникненню вад» [4, 12].

Отже, у контексті пізньоренесансної полеміки між поборниками і противниками театрального мистецтва Томас Неш позиціонує себе переконливим апологетом нового для тих часів світського дозвілля, появу і успіх якого вважає результатом постійних тренувань і розвитку вроджених поетичних здібностей. Щодо функціонального призначення театру, то тут Неш дотримується традиційних для єлизаветинських men-of-letters уявлень: він виокремлює естетичну, прагматичну, виховну і просвітницьку місії сценічних постанов у культурному житті англійців.

Піднесений настрій і творча наснага, що зазвичай переповняли Т.

Неша після відвідин театру, спричинили в «Пірсі Безгрошовому» появу не лише панегіричних висловів про спектаклі, але й обіцянки автора-завсідника, в якій відчутні звеличувальні інтонації, патріотичний імператив і натяк на майбутні творчі плани. Під завісу «Звинувачення…» письменник-театрал запевняє: «Якщо коли-небудь я напишу що-небудь латиною, ... то... Тарлтон, Нед Аллен, Нелл, Бентлі (популярні тогочасні актори – Л.Ф.) стануть відомі у Франції, Іспанії та Італії; і напишу я не про те, чим вони увінчали сцену, а про їхні манери і костюми» [3, 121]. З огляду на його загальний доробок можна сказати, що він виявився господарем свого слова, бо вже у другій половині 1592 р. постав перед шанувальниками в новому творчому амплуа – написав п'єсу «Останнє бажання й заповіт Саммера», пізніше, у 1597 р., разом із Беном Джонсоном створив «Собачий острів», а книзі про ренесансних акторів так і не судилося побачити світ. Утім, життя одному зі згаданих у переліку, Р. Тарлтону, Неш все-таки увічнив: у «Пірсі…» він розповідає про гру цього актора у придворному спектаклі і акцентує увагу на тому, що під час перегляду Єлизавета постійно сміялася, тож у такий спосіб письменник висловлює захват від його драматичного таланту.

Література

1. Урнов Д.М. Борьба пуритан против театра в эпоху Шекспира: культура эпохи Возрождения и Реформации. Москва, 1981. С. 239–243.
2. Nashe Th. Anatomy of Absurdity: [памфлет].*The Works of Thomas Nashe*: in 5 vol. / [ed. from original texts by Ronald. B. McKerrow]. Oxford, 1958. Vol. I. P. 3-39.
3. Nashe Th. Pierce Penniless, His Supplication to the Devil: [памфлет]. *The Works of Thomas Nashe:* in 5 vol./ [ed. from original texts by Ronald. B. McKerrow]. Oxford, 1958. Vol. I. P. 40-151.
4. Webbe W. Discourse of English Poetry: [трактат]. London, 1970. 42 p.

Федько О. Ю.
к.філол.н.
Запорізький державний медичний університет

УНІВЕРСАЛІЯ ТАНЦЮ У РОМАНІ АННИ МУЛЬЧИНСЬКОЇ «ПОДРУГИ ЗІ СТАРОМІСЬКОЇ»: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ

Традиційним та усталеним є використання терміна «універсалія» у різних галузях сучасної гуманітаристики на позначення «основ розуміння світу й людини в ньому, що імпліцитно формуються в кожного індивіда в такому процесі, як соціалізація, та служать своєрідним мисленнєвим інструментарієм для людини кожної конкретної епохи, задаючи в своєму історичному варіюванні систему координат, виходячи з якої людина сприймає явища дійсності й зводить їх у своїй свідомості воєдино» [2,

855]. Витоки культурних універсалій слід вбачати у сакральних архаїчних елементах, первісних ритуалах і міфологічному світогляді. Творцем і носієм культурних універсалій є людина, і, на відміну від іманентно присутніх у підсвідомості архетипів, вони постають унаслідок пізнання особистістю світу і засвоєння суспільних переконань і уявлень.

Культурна універсалія танцю сягає витоками ритуалів первісного суспільства, віри людей у те, що упорядкована послідовність рухів здатна впливати на світ довкола. Окрім зв'язку з архаїчними жестами, танець має поліфункціональну емоційну складову: виступає як засобом вираження, так і викликання почуттів. За умови реалізації свого смислового потенціалу «танець, зображений в певному конкретному творі письменника, є моделлю, а то й дублікатом міфопоетичного змісту твору; певний танець відбиває певну філософію, ідейний зміст твору, що містить його опис» [3, 50].

У романі Анни Мульчинської одна з провідних сюжетних ліній – історія балерини Ані Беднарек, у якій хореографія постає не лише аксіологічною константою, але й засобом психологізму. Музика і балет пронизують текст на усіх рівнях, навіть заголовки багатьох розділів містять пролептичні алюзії на героїв відомих танцювальних вистав (Сильфіда, Попелюшка, Орфей і Еврідіка) або задають настроєві домінанти музичними категоріями (allegro moderato, pas de deux). Зокрема, читач має змогу передбачити розвиток любовної лінії між танцівницею і хокеїстом (інтерес до якої посилюється завдяки ретроспективній нарації), адже у розділі «Попелюшка» залицяння відомого спортсмена привертає до героїні увагу медіа і дає можливість стати примою, а назва «Орфей і Еврідіка» пророкує одному із закоханих загибель. Балетні ролі стають мірилом життя у рецепції самої героїні, особливо у стосунках з чоловіками, наприклад, коли інстинктивні дії Рея відповідають її очікуванням і свідчать про взаєморозуміння: «*chociaż nigdy nie widział klasycznej choreografii do Romea i Julii, doskonale wiedział, jak powinny wyglądać kolejne kroki tego tańca*» [4].

Функціонування універсалії танцю у романі зумовлено відданістю однієї з героїнь своїй справі, особливому ставленні до хореографії і винятковості статусу творчої людини: «*Pan też jest artystą, nam się wiele wybacza*» [4]. Вчинки Анни (наприклад, використання танцювальної студії без дозволу власника) можуть обурювати та дивувати звичайних людей, однак вписуються у систему цінностей «душі художника». У романі Анни Мульчинської героїня не розділяє свого сценічного і реального життя, вносить елементи одного світу в інший, фактично постійно втілюється у відповідні ролі. Готовність танцювати, навіть її успіхи у хореографії виступають мірилом її задоволення життям: «*chciało mi się fruwać*» [4].

Варто відзначити достовірність описів щоденного життя танцюристів, презентацію їх трупи як окремого світу зі своїми правилами

і пріоритетами (зокрема, одержимість своєю справою: «*każdy kawałek podłogi kusił, żeby postawić na nim jeszcze kilka kroków, każda balustrada doskonale imitowała drążek do ćwiczeń, przy którym można było się rozciągnąć*» [4]).

Сконцентрованість життя головної героїні на хореографії визначає використання універсалії танцю як засобу характеротворення і розкриття психологізму. У романі є кілька епізодів, які детально показують виснажливість роботи балерини, щоденне змагання з власним тілом, ігнорування болю чи втоми. Водночас танцю притаманний ритуальний характер, конкретна послідовність дій і вправ впливають на душевний стан головної героїні: «*Zginała i prostowała stopę, ustawiała ją pod kątem prostym, naciskała palcami na tkaninę ... Była gotowa*» [4]. Виняткове напруження тіла і пік емоцій, яких вимагає пристрасний танець, з давніх часів потрактовувався як священне дійство, ритуал отримання знань або сили. «Світ, роздроблений гранованим дзеркалом наших сприйняттів, отримує свою вічну позачуттєву цілісність у рухах танцю, космічне й фізіологічне почуття і логіка, розум і пізнання зливаються в одній поемі танцю» [1, 395], – підкреслює М. Волошин. Так, і у романі виснажлива робота над собою після річної перерви дозволяє героїні усвідомити, «*jaką siłę dawały jej te wyuczone ruchy*» [4]. Танець виконує у романі терапевтичну функцію, позаяк «*każdy skok podrywał ją do zmierzenia się ze swoimi słabościami*» [4]. Віднайдення власної ідентичності, екзистенційні пошуки героїні завершуються повернення до вихідної точки – хореографії, яка зробила її сильною, впертою та успішною. «*Ale mnie nie ma bez tańca, rozumiesz? Ania Bednarek nie istnieje bez baletu!*» [4], - визнає танцівниця. Вона здатна вибудувати нове життя після смерті коханого, однак за умови збереження іншої константи – балету.

Танцю притаманний трансцендентний характер, він сприяє прозрінню, віднайденою гармонії зі світом, дає змогу відчути себе «*częścią jakiejś kosmicznej machiny*» [4]. У житті справжніх артистів балету танець виконує свою первісну сакральну функцію – допомагає вийти за межі буденного життя, перенестися у інший світ, відчути себе іншою особистістю: «*przed każdą premierą ludzie baletu całkowicie zatracali się w sztuce i stawali się kimś innym*» [4]. Героїня роману завдяки своєму талантові виявляється найбільш чутливою до такої метаморфози, вживаючись у роль Раймонди, яка мала дар до пророчих снів і спілкування з духами, Анна Беднарек і сама переймає її надприродні здібності. Напередодні смерті коханого вона відчуває дивний неспокій і починає бачити привидів. Психологічна напруга перед прем'єрою і особисті переживання досягають кульмінації під час її сольної партії, формуючи «*strach przed tańcem*» [4]. Для головної героїні трагедія її кохання і незавершений танець зарученої Раймонди переплітаються настільки щільно, що інстинкт самозбереження витісняє з її пам'яті факт

смерті нареченого разом з вивченою партією: «*A może istnieje w mózgu taka tajemnicza skrytka, gdzie magazynujemy te wspomnienia, których nie chcemy wyciągać na światło dzienne*?» [4]. Саме тому, щоб відпустити Рея, позбутися видінь і почати жити далі їй необхідно пройти очищення і завершити знаковий танець. Вітальну силу героїні, її душевне відродження, прагнення чинити добро теж опосередковано показано через її бажання знову втілитися у роль однією з чарівниць, що принесли дари Сплячій Красуні.

Отже, функціонування універсалії танцю у романі А. Мульчинської «Подруги зі Староміської» зумовлене винятковою роллю хореографії у житті однієї з двох головних героїнь, її особливим світосприйняттям, що змушує виражати власні емоції, оцінювати стосунки з людьми за допомогою танцювальних аналогій. Письменниця уповні використовує потенціал універсалії танцю, вплітаючи описи виступів та репетицій у текст, використовуючи хореографічні партії та поняття як заголовки розділів, додаючи містичну лінію – здатність балерини (посилену «перевтіленням» у Раймонду) бачити духів, зображуючи танець як ритуал отримання сили, знань, утілення вітальності та шлях до катарсису.

Література

1. Волошин М. Лики творчества. Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1988. 848 с.
2. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
3. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми): монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.
4. Mulczyńska A. Przyjaciółki ze Staromiejskiej. Warszawa : Wydawnictwo «Nasza Księgarnia», 2015. [online]. URL: https://docer.pl/doc/xe5ns8

Філоненко С. О.,
доктор філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ТАНЕЦЬ ЯК ЛЮБОВНА ГРА: МОТИВ БАЛУ В РОМАНАХ ДЖЕЙН ОСТІН

Бали становили традиційну культурну практику для англійської аристократії кінця XVIII – XIX століття, причому як для титулованого, столичного дворянства («nobility»), так і для провінційного («gentry»). Романи Джейн Остін славляться мальовничим відображенням повсякденного життя британців періоду Регентства, який для письменниці був не історією, а сучасністю, природним середовищем. Пишучи камерні твори про небагаті родини Кента чи Гемпшира, авторка розраховувала, що її читачі добре обізнані зі способом їхнього життя, традиціями і

світськими ритуалами, у тому числі й бальними (нинішній читач потребує коментарів). Практично всі романи Остін містять у собі епізоди балів, особливо виразно представлені в «Гордості та Упередженні», «Нортенгерському абатстві», «Менсфілд-парку», «Еммі», незавершеному фрагменті роману «Вотсони», меншою мірою бали згадано в «Доказах розуму» та «Розумі і чуттях». Ряснота бальних епізодів говорить не тільки про добре знання й реалістичність відтворення побуту аристократів, але й про схильності самої письменниці. Абсолютно всі її біографи: від брата Генрі Остіна, автора першого життєпису в посмертному виданні романів «Нортенгерське абатство» і «Докази розуму» 1817 року, – до теперішніх Клер Томалін і Люсі Ворслі відзначають гарячу любов юної Джейн до балів і танців, вправність у цьому мистецтві. Збережені листи романістки підтверджують її інтерес до танцювальних зібрань, містять численні описи балів, розповіді про партнерів і знайомих, їхнє вбрання й поведінку.

У романі «Емма» вона говорить про «радість швидкого руху» («the felicities of rapid motion») [1, 225]. Позаяк можливості особистого спілкування леді та джентльменів у часи Регентства були доволі обмеженими, танці під час балу становили чи не єдиний шанс залишитися сам-на-сам, познайомитися ближче, пофліртувати, виявити інтерес до партнера і навіть освідчитися. Відомий іронічний афоризм із третьої глави «Гордості та Упередження»: «Той, хто любить танці, робить крок назустріч коханню» («To be fond of dancing was a certain step towards falling in love») [2, 8]. Разом з тим, за танцюючими уважно спостерігали учасники балу, тому спілкування пари не могло вийти за рамки суворо прописаних норм бального етикету. На той час елегантний французький менует уже виходив з моди, а розкутий вальс ще не увійшов у неї, тому в бальному репертуарі превалювали грайливі і менш формальні кадрилі та контрданси (countrydances), часом на шотландські та ірландські мотиви, які виконувалися групами з 3-6 пар і слідували різноманітним схемам руху в лініях і в колі.

Феномен балу яскраво презентований у світовій літературі, літературознавці аналізують бали у творчості Вільяма Мейкпіса Теккерея, Елізабет Гаскелл, Ентоні Троллопа, Льва Толстого, Михайла Булгакова, Олександра Пушкіна як тему, мотив, топос, хронотоп, міфологему. Сцени балу в романістиці Джейн Остін та в її екранних адаптаціях досліджували Джон Мулан, Нора Фостер Стовел, Меган Мелоун, Кубра Бодур, Тімоті Доу Адамс, Еллісон Томпсон, Елізабет Рейд МакЕнелті та ін. Цінним джерелом із теми є монографія Сюзанни Фуллертон «Танець із Джейн Остін: як романістка та її персонажі відвідували бал» («A Dance with Jane Austen: How a Novelist and Her Characters Went to the Ball», 2012 [3]).

Варто зазначити, що бальні танці в остінівських романах та їхніх екранізаціях стали поштовхом до популярного руху із реконструкції балів часів Регентства, що становить специфічну субкультуру здебільшого у

Великобританії, США, Австралії. Аматори розучують танцювальні рухи, знайомляться з бальним етикетом, готують стилізовані вбрання та аксесуари, організатори пропонують музично-танцювальну програму та урочисту вечерю, відповідну до епохи. Такі бали приурочені до фестивалів на честь Джейн Остін у Баті, до відзначення її ювілеїв. Так, приміром, у 2013 році телекомпанія BBC-2 реконструювала знаменитий бал у Незерфілді із роману «Гордість та Упередженні» на честь 200-ліття першої публікації твору. Захід тривав із 7 до 11 вечора в «Гілдхолі» в центрі Бата, викликав жвавий інтерес у медіа; на балу, крім фанів Остін, були присутні актори в ролях містера Бінглі, містера Дарсі, Елізабет Беннет, ключових персонажів роману.

У найвідомішому романі Джейн Остін «Гордість та Упередження» перший том містить три сцени балів, розташованих у градації за важливістю: публічний бал у Меритоні, танцювальний вечір у Лукасів та приватний бал у Незерфілді, даний містером Бінглі. Саме під час першого балу відбувається знайомство і початковий конфлікт містера Дарсі та Елізабет Беннет через взаємне упередження, який розвивається у двох подальших епізодах. У Меритоні та в Лукасів герої почергово відмовляються танцювати один з одним, однак спільний танець у Незерфілді символізує зародження взаємного інтересу між Дарсі та Елізабет. У романі «Нортенгерське абатство» Джейн Остін також приурочує бальні епізоди до зав’язки сюжету. Кетрін Морланд і Генрі Тілні випадково представлені один одному Майстром церемоній як партнери на балу у Верхніх залах Бату, згодом зав’язують приємну бесіду і фліртують. Героїня є дебютанткою, для неї бал на модному курорті є вступом до світського життя, вона дивується всьому побаченому, натомість містер Тілні більш досвідчений джентльмен, який підтримує юну панянку і допомагає їй адаптуватися в новій ситуації. У незавершеному фрагменті роману «Вотсони» бал становить ключову сцену, де героїня Емма Вотсон уперше потрапляє на велике світське зібрання й мусить вести себе обачно, триматися осторонь ловеласів (Тома Масгрейва). Емма проявляє чуйність і такт, погоджуючись танцювати із маленьким хлопчиком, який лишився без партнерки, хоча горів бажанням проявити себе на балу. Цим вчинком героїня завойовує прихильність знатної родини Осборнів та вікарія Говарда, що, напевно, мало слугувати відправною точкою у сюжеті цілого роману, який лишився недописаним. Джейн Остін приділила багато уваги психологічному стану Емми під час приготувань до балу, соціальним та культурним тонкощам світського зібрання, що розкриває характери персонажів. У романі «Менсфілд-парк» розгорнутий епізод балу на честь Фанні Прайс є підготовкою до кульмінації роману. Скромна і тиха бідна родичка в панському сімействі Бертрамів, Фанні неготова за загальної уваги й захоплення, збентежена обов’язком відкривати бал, швидко втомлюється від танців та світської

балаканини. Для героїні бал є можливістю спілкуватися з братом та з коханим Едмундом Бертрамом, мовчазний танець із яким є найважливішим для Фанні. Авторка розкриває внутрішню драму дівчини, яка невзаємно закохана і страждає, бо вимушена приховувати власні почуття. У романах Остін грація і вміння добре танцювати здебільшого є складовою характеристики позитивних героїв-чоловіків (містер Найтлі, містер Дарсі, містер Тілні), підкреслює їхні вишукані манери джентльменів. Для героїнь танці є частиною дівочої освіти, так званих «досягнень» (accomplishments), разом із музикуванням і співами, малюванням, вишивкою.

Таким чином, сцени балів у романах Джейн Остін є ключовими для розвитку любовних сюжетних ліній, розкривають психологію головних героїв, демонструють соціальні умови, в яких вони мають реалізовувати особисті прагнення. Бальні танці часто вирішують долю головної героїні роману («Емма», «Нортенгерське абатство», «Менсфілд-парк»). Кіно- й телеадаптації романів письменниці традиційно приділяють багато уваги бальним сценам, використовуючи ресурси синтетичного мистецтва (візуальний та музичний ряд), завдяки чому поглиблюють уявлення сучасного глядача про бали епохи Регентства та їхню роль у долях персонажів.

Література

1. Остен Дж. Емма. Перекл. з англ. В. Горбатька. Харків: Фоліо, 2008. 447 с.
2. Остін Дж. Гордість та упередження. Перекл. З англ. Г. Лелів. Київ: Знання, 2018. 335 с.
3. Fullerton, Susannah. A Dance with Jane Austen: How a Novelist and Her Characters Went to the Ball. Frances Lincoln Adult, 2012. 144 p.

Хом'як Т. В.
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

«МЕНІ ЗДАЄТЬСЯ, ЩО З МЕНЕ ВИЙШОВ БИ ДАЛЕКО КРАЩИЙ МУЗИКА, НІЖ ПОЕТ» (МУЗИКА ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ПОВІСТІ Г. ГУСЕЙНОВА «МАНДРІВКА В РАЙГАРДАС»)

У 2021 році вийшла друком повість Григорія Гусейнова «Мандрівка в Райгардас», в якій він художньо моделює образ Лесі Українки, 150-річчя від дня народження якої відзначалось у 2020-му. Письменник зосереджує увагу передусім на особистісному началі, боротьбі Лесі ще в юному віці із недугою, яка багато чого, певно, змінила в її житті. Одним із засобів характеротворення Лесі Українки в повісті є музика, у цій розвідці ми й ставимо за мету дослідити цей аспект.

Проблему взаємодії мистецтв досліджували О. Астаф'єв, А. Волков, М. Ігнатенко, Д. Наливайко, О. Рисак тощо. Явище синтезу мистецтв усе більше привертає увагу письменників, дослідників. Незважаючи на ряд вагомих досліджень, проблема взаємодії слова та музики є недостатньо розробленою, а повість Г. Гусейнова «Мандрівка в Райгардас» ще не стала об'єктом дослідження літературознавців.

Леся Українка була надзвичайно обдарованою особистістю: мала хист до малювання, грала на фортепіано. Відомий художник Ілля Рєпін давав їй і сестрі Ользі уроки малювання. Леся продовжила науку в студії Олександра Мурашка в Києві. На цьому наголошено в повісті Г. Гусейнова, та найбільше закцентовано увагу на музиці в її житті.

Змістова роль художньої деталі в творі Г. Гусейнова: у «великому» домі Косачів у Колодяжному стояло фортепіано. Улітку його перевозили в «білий» будинок. Цей музичний інструмент віденської фірми «Мекленбург» мав свою історію. Його для старшої доньки транспортували з Києва й завжди називали Ларисиним, Лесиним. Коли ж вона поверталась до Києва, то й фортепіано мандрувало за нею. І це саме з ним, *«близьким і безмежно рідним»* [1, с. 10] Леся Українка прощалася (*«Мій давній друже! Мушу з тобою / Розстатися надовго… Жаль мені!»* [1, с. 10]) у відомій поезії, яку введено в художню канву аналізованого твору. Леся захоплювалася музикою і грою на фортепіано. У листі до бабусі Єлизавети Іванівни в Гадяч (цитати з епістолярію Лесі Українки є стильовою домінантою) вона писала: *«У нас в квартирі єсть фортепіано… і можу грати скільки завгодно»* [1, с. 13]. Під час перебування в Києві Ольга О'Коннор вчила *«Безмежно талановиту Ларису грати на фортепіано (тато жартома казав: по-панянському)»* [1, с. 21]. Леся мала можливість порпатись у нотах, які купами лежали дома у Лисенків. На переконання всіх знайомих родини Косачів, Леся до операції на руці грала дуже гарно. «Її майстерність була надзвичайною, вона мала своєрідне відчуття мелодії, слухати її гру часом було значно приємніше, ніж виконання тих же творів блискучими техніками-віртуозами» [1, 49]. Любила Бетховена, Шумана, Шуберта, Мендельсона, Шопена. Композиції Лисенка вважала для себе заскладними, грала лише переробки народних пісень. Для Лесі було стресове відчуття, коли лікарі заборонили їй грати на фортепіано, бо визнали туберкульоз кісточки на руці і мали робити операцію, після якої погіршився стан із ногою, а рука стала працювати краще, і Леся знову *«залюбки грала на фортепіано»* [1, 23]. Підкреслено гармонію стану людини й природи: *«З вікна… долітали притишені звуки фортепіано. Й от уже, ніби у відповідь, соловейко, який причаївся віддалік (може, десь за костьолом?), наважився в усю силу залитися трелями, але так само скоро замовк, щойно припинилася гра на фортепіано»* [1, 24].

Г. Гусейнов моделює ставлення оточуючих до Лесиної гри: *«В особливому настрої любила сідати за інструмент вечорами. Тоді, як правило, в сутінках, без світла і слухачів, сама для себе щось імпровізувала. В сім'ї Косачів обожнювали такі її вільні концерти й, не заважаючи, тамуючи подих, слухали натхненну Лесину гру»* [1, 49]. Бабусі Леся зізнавалася, що коли чує музику, то *«їй робиться дуже сумно й неодмінно хочеться плакати»* [1, 50].

Перебуваючи на лікуванні в Друскиніках (Литва), Леся з мамою відвідали Райгардас, колись фантастичне місто, сповнене гармонії, достатку й пісень, яке несподівано однієї ночі пішло під землю. Після цих відвідин Леся навіть мала *«намір написати музичний твір особливої інтонації, що цілком реально їй почувся»* [1, 35]. Неочікувана пригода *«опосередковано була пов'язана з музикою і знаходилася на межі реального й потойбічного, навіть неможливого»* [1, 49]. Подія засвідчила зв'язок Лесі з дівчиною, присутність якої вона тоді відчула майже фізично, хоча та залишалася в місті, схованому глибоко під землею. Свою чуттєвість вона залишила своєму другому «я», а воно поділилося з нею енергією. Леся була переконана, що *«її друге «я» могло з'явитися у цей світ, наприклад, музикантом чи композитором»* [1, 50]. Вона мріяла про створення незвичайного музичного твору, в якому її улюблена вчителька О'Коннор відчула б *«глибоку та очевидну мистецьку вагомість музики»* [1, 36].

Під час лікування у Відні Леся з мамою часто відвідували Оперу. Слухали «Нюрнберзькі мейстерзінгери» та Зігфріда Ріхарда Вагнера, «Отелло» Джузеппе Верді, «Вільгельма Телля» Джоаккіно Россіні, дивилися балет «Казковий танок». Стихія музики захоплювала Лесю так, що вона навіть якось зізналася дядькові, М. Драгоманову: *«Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музика, ніж поет»* [1, 52].

Найпродуктивнішим способом, за допомогою якого музика передає свій настрій людині, є репродукування звукових явищ природи: криків різних живих створінь, шуму *(«з дзижчанням комахи»* [1, 2], *«скиглять чайки»* [1, 21], *«соловейко… наважився в усю силу залитися трелями»* [1, 24], *«спів пташок»* [1, 48], *«хор птаства»* [1, 53], *«видзвонювали кільця упряжі»* [1, 20], *«Сосни в лісі шумлять так, наче це грає справжній симфонічний оркестр»* [1, с. 33], *«пісок шелестів»* [1, 51], *«шепочуть дерева»* [1, 53].

Спосіб вербалізації музики за допомогою передачі звуків природи є найбільш уживаним. Природа в повісті часто персоніфікована, вона стає діючою особою, яка створює музику навколо себе. І серед цієї музики Г. Гусейнов моделює життя Лесі Українки. Вербалізація музики відбувається завдяки дієсловам на позначення звукових процесів (співати, шелестіти, шепотіти, шуміти, видзвонювати, дзижчати); іменникам, які позначають такі ж процеси (музика, спів, шепіт, бриніння), музичні

інструменти (арфа, орган, саксофон, скрипка, сопілка, флейта, фортепіано та ін.). Словесні поетичні образи засновані на асоціативному зближенні музики та явищ довкілля, за допомогою чого мелодія стає властивістю природи.

Розкриття образу Лесі Українки підпорядковується законам жанру, отже, реалізується через лапідарні й водночас символічно збагачені характеристики.

Сума смислових навантажень музичних образів слугує для підсилення інтенсифікації естетичної потуги образу Лесі Українки. Музика сприяє розкриттю рис характеру героїні, які якнайкраще можуть репрезентувати її внутрішнє єство.

Позицію про важливу роль музики в житті Лесі Українки посилено і шляхом введення образу Варки – селянської дівчинки, яку було взято в родину Косачів для допомоги Лесі і яка стала найближчою її подругою. Знаючи про захоплення Лесі народними піснями, Варка з великим ентузіазмом і захопленням збирала їх і наспівувала. Автор стверджує, що вже в юному віці Леся усвідомлювала, що народна пісня криє в собі найхарактерніше зі світогляду народу, його морально-естетичні цінності.

Паралельно простежено долю М. Чюрльоніса, віртуозну гру на органі якого чула Леся в Джускиніках. Йому на той час було десь років десять, але він не раз заміняв тата і грав майстерно. Захоплювався живописом, мав мрію поєднати музику з малюванням і створив, по суті, музику на полотні : *«його музичний талант… малював, а живопис… красномовно звучав»* [1, 58].

Література

1. Гусейнов Г. Мандрівка в Райгардас. *Київ*. 2021. № 3–4. С. 2–74.

Челецька М.М.
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ТАНЕЦЬ У МУЗИЦІ ТА ТЕАТР У ТАНЦІ ЯК СПОСОБИ ТВОРЕННЯ КІНОСТИЛЮ ПОЕЗІЇ: ПРИВІЛЕЇ АНДЕҐРАУНДОВИХ ПОЕТІВ-СІМДЕСЯТНИКІВ

Танець є природнім кодовим елементом взаємозв’зку між сферами музичного і театрального мистецтва, адже слугує еквівалентним образом для передавання енергії ритму у просторі та її перетворення у часі.

Танець як поняття є спеціалізованим об’єктом дослідження у мистецтві хореографії та допоміжною категорією, що допомагає пояснити кінестатичні механізми організації дії у виставі для спеціалістів у

театрознавчій галузі. “Кінестезія – це свідоме сприймання позиції і рухів свого тіла через відчуття власних м’язів і внутрішнього чуття” [4, 205], тому вивчаючи її закони у театральному мистецтві можна зрозуміти особливості взаємозв’язку між тілесними рухами та емоціями актора. Для сфери поезії кінестетичні закони будуть корисними тоді, коли автор має потребу передати емоцію, рефлексію за допомогою просторових метафор. Власне, у поезії читач має справу з образом танцю, в якому вербалізується рух, перетворюючи кінестатичну мову жестів у мистецтво уяви.

Особливо вдалими є експерименти з фіксації образу танцю поетичними засобами у поетів андеґраундового покоління (яких ще називають поетами “витісненого” покоління або простіше – поетами-сімдесятниками). На противагу поколінню шітдесятників, поети-сімдесятники свідомо повертаються до питомих ресурсів модернізму, одним із яких є вміння оригінально й дуже органічно переключати коди між різними мистецькими явищами, відтак створювати нові, навіть іноді несподівані поєднання ритмів в інтермедіальному просторі, напр. такі мікрообрази, як танець у музиці чи й ціле театральне дійство у мікрофокусі танцю.

Найпоказовіші приклади синергії мистецтв танцю і музики, хореографії та театру можна відшукати у творчих поетичних доробках таких поетів, як Наталка Білоцерківець, Олег Лишега, Грицько Чубай, Костянтин Москалець, поезія яких і стала об’єктом нашого дослідження. Адже саме у цих авторів ми маємо спроби створення за допомогою танцювальних ритмів, театральних жестів, образів музичних звуків особливі артефакти поетичного настрою, завданням яких є сублімувати читацькі враження, перетворюючи їх у прості кінообрази чи й цілі кінокадри.

У творчому доробку Наталки Білоцерківець є два вірші під назвою “Вальс”: в обох випадках читач переноситься у простір спогадів ліричної авторки – у першому моделюється сцена танцю нареченої доньки з власним батьком із позиції часу, який стирає межі людського існування, а в другому ліричний час зображено як такий, у якому згорає календарний час (власне час літа), тому танець тут постає як певний театральний жест прощання, екзистенційно утаємничений у щорічному ритуально-обрядовому дійстві:

о підійми черевичок і ти пригадаєш
крок поворот і підйом і рукою обхват
о розламай таємницю і ти прочитаєш
літо за літом літописи наших утрат [1, 67].

Але якщо у Н. Білоцерківець образи танцю викликають асоціації, радше, із чорно-білими кінокадри, що виникають відповідно до психологічних механізмів виникнення спогаду у людській свідомості, то К. Москалець у своєму вірші “Вона танцює зараз на терасі...” відверто

оперує кольористичними техніками (“вона танцює кольоровий танок”), нашаровуючи експресіоністичні та імпресіоністичні враження на вісь фрагментарно змодельованої кінодії у літньому саду – з липневих хмар, бджіл, яблук і дощу:

... про хмари липневі
заходиш у них по груди заходиш у літо
шматочки його відразу ж торкаються очей і волосся
дивишся крізь них на сонце – бджоли яблука дощ
а танок триває... [3, 121].

У другій частині цього вірша несподівано з’являються елементи і поняття театралізованого простору (аплодисменти, свист із галерки), які залучають до активної дії невидимого реципієнта, а саме провокуючи його мимоволі повторювати танцювальні рухи ліричної героїні, які викликають у рецептивній уяві певний ефект ритмічного трансу.

К. Москалець використовує у цьому вірші техніку асоціативного монтажування кадрів.

Складнішу техніку колажування можна спостерігати у поетичному доробку Олега Лишеги. Власне, для глибшого розуміння інтермедіальної структури в літературних текстах ми пропонуємо розрізняти поняття “монтаж” і “колаж”, які часто використовують як синонімічні. Пояснюючи по-простому, монтаж – це *с*клейка, а колаж – *в*клейка; монтаж завжди, поширюючись на інші види мистецтв, привносить із собою кінематографічний ефект, а колаж використовується у літературі як елемент мистецького дизайну, за допомогою якого поєднуються різні види і техніки в дотичних міжмистецьких сферах.

Приклад по-дизайнерськи майстерного колажування знаходимо у вірші О. Лишеги “пісня 212” (“так багато суперзірок…”), де спочатку читач чує музичний хіт американського співака Тома Джонса (Tom Jones) “Green Green Grass Of Home”, а потім за ефектом блискавки бачить “хороводи опеньок” у місячному сяйві [2, 10]. Такий музично-танцювальний колаж вводить читач у глибинний ритмічний транс, в якому йому “відкриваються найбільші оперні театри” [2, 10], відтак у світлі поетичної рампи образ танцю (в цьому випадку – хороводу) перетворює літературний текст на оригінальний українсько-американський музичний/джазовий кінофільм, у якому органічно поєднуються історії про чумаків, що їздять на південь по сіль (“як би я хотів пуститись знову Тим Чумацьким шляхом назад, Поорати ще теплий пил” [2, 10]), та американські джазові історії (“Елла Фіцджеральд мажиться глиною голубою” [2, 10]). Знаком якості дизайнерської роботи поета стає образ *дуже низенького дерева над водою*, що завершує поетичну візію так, ніби екслібрис у книзі чи титри у фільмі.

Безпосередньо, танець, який виконує функції титрів, маємо у поемі Г. Чубая “Марія”:

лишень коли ви засинаєте
вона від усіх вас щасливіша на вологім піску
танцює
і сьогодні
вона відходить од вас танцюючи
і не каже вам прощавайте [5, 172–173].

Театралізація архетипного образу Марії у змонтажованих поетичних кадрах Чубая максимально наближає стиль цієї поеми до кіноматографічного, що поети-представники пізнього модернізму вміють робити з особливим шармом, і в цьому вони мають особливі привілеї, адже стиль андеґраундового тексту є потенційно глибоким і багатошаровим з погляду інтермедіальної традиції у літературі модернізму.

Література

1. Білоцерківець Н. Ми помрем не в Парижі : вибрані вірші. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015.
2. Лишега О. Великий міст. Львів: ЛА “Піраміда”, 2012.
3. Москалець К. Мисливці на снігу: вірші і поеми. Львів: Піраміда, 2011.
4. Паві П. Словник театру; перекл. М. Якуб’як. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006.
5. Чубай Г. П’ятикнижжя. Львів: ВСЛ, 2013.

Черенкова Н.А.
студентка третього курсу
Донбаський державний педагогічний університет
Донецька область, м. Краматорськ

ЛІТЕРАТУРА ТА ЖИВОПИС: СИНТЕЗ ПРЕКРАСНОГО

– Історичне підґрунтя

Споконвіку всіх митців цікавило співвідношення літератури та живопису. У давнину слово було зображенням, а зображення – словом.

«Мова» зображень – найсприйнятніший з усіх форм передання інформації. Протягом багатьох століть художники прагнули й прагнуть добитися таких же яскравих можливостей слова. Живопис ранніх століть тяжіє до оповідності.

Під час еволюції абстрактного мислення слово звільнене від зображення. Людині потрібні були описи, коли вона виробляла поняття про явища і предмети. Через розвиток свідомості та творчості малюнок був відокремлений від свого словесного відповідника.

З часом зображення перестає бути єдиним способом об'єктивації людської думки. На його місце, як вважають багато митців, приходить

слово, тобто митці та літератори вже не дублюють творчість один одного. У слові відзначається найтонша властивість відтворення найневловиміших емоцій та відчуттів.

- Конфлікти щодо верховенства.

Усі мистецтва (окрім архітектури та музики) беруть участь у синтезі слова та зображення. В розрізі історичного розвитку виникли вагомі суперечкиміж поезією та живописом. З приводу всіх цих розбіжностей та полеміки між прихильниками образотворчого мистецтва та літератури висловився Леонардо да Вінчі у творі «Суперечка живописця з поетом, музикантом і скульптором»: "*Якщо ти назвеш живопис німий поезією, то і живописець може сказати, що поезія - сліпа живопис. Тепер подивимося, хто більше калік урод: сліпий або німий? "*.

Не варто забувати, що традиційна характеристика літературного твору не обходиться без порівняння: майстерність слова ототожнюють з талантом живописця, а слово, яким останній оперує, зіставляють з фарбами, якими користується митець.

- Думки відомих людей

Користуючись наведеними вище фактами про те, що все-таки живопис пов’язаний з літературою, можна навести кілька точок зору відомих творців думки, образа та слова. Наприклад, Арістотель у «Поетиці» приводив зіставлення як між «мусичними мистецтвами», передусім між поезією та музикою, так і між мистецтвами «мусичними» й «пластичними», зокрема між музикою і архітектурою, музикою і скульптурою [3, 112-117, 119-126, 152-162].

Наш земляк – відомий письменник Іван Якович Франко – у розвідці “Із секретів поетичної творчості” проаналізував спільне і відмінне між літературою, музикою та малярством [2, 129]. Він стверджував, що відмінною рисою образотворчого мистецтва є властивість нерухомості. І тільки дуже талановиті художники засобами, які виражають спокій та нерухомість, можуть викликати у душі глядачів відчуття руху. Література має на меті подібне: використовуючи вже відомі їй засоби,відтворити у душі та уяві читачів певні життєві картини чи то дію, чи то відчуття та переживання героя.

У М. Мендельсона була відмінна від франкової думка. Він в окрему групу виділив «словесні мистецтва», тобто поезію та красномовство, на основі використання ними «довільних знаків». На противагу ним він поставив «слухові»(музика) та «зорові» (танець, живопис, скульптура, архітектура) мистецтва, які користуються «природними знаками» [3].

Література – популярне джерело міфологічних і історичних сюжетів, які вдало, з неперевершеною емоційністю демонструють художники. За приклад можна взяти роботи Ваг Гога та Тараса Шевченка, в яких незрима реальність літературних сюжетів знайшла зриме відбиття.

«Живописом слова» можна також назвати творчість всесвітньо відомого Сальвадора Далі. Його витвори демонструють широку палітру людських думок, які описує література.

Імпресіоністи були проти проникнення літератури у живопис, підтримуючи позиції Г.Е. Лессінга (на його думку, суть справи не в тому, що живопис і поезія мають різну, просторову й часову, структуру, а в тому, що по-різному діють на наше сприйняття: моментально та цілісно впливає на нас живопис, і тягло, процесуально впливає на нас поезія, яка при цьому діє закладеною в словах духовною енергією [4, 71-75] М. Мендельсона та інших. Але Р. Вагнер вважав, що всі види мистецтва все одно колись зіллються, доповнюючи одне одного.

- Моє особисте бачення

Отже, важко дійти до консенсусу у цьому питанні. Багато письменників та живописців впевненні, що їх творчість – це два окремих організми. Інші ж представники цих напрямів вважають, що ці два види мистецтва можуть дуже гармонійно зливатися, утворюючи, як вказано в темі, «синтез прекрасного».

Поверхнево можна зазначити, що література має на меті вплинути на нашу уяву, світобачення, душу, а живопис – більш впливає на зорові відчуття, даючи можливість отримати естетичну насолоду від буяння фарб та форм. Але, якщо більш вглибитися у сутність питання, то обидва види мистецтва слугують для людей, формуючи їх естетичний смак та моральні надбання.

Література, котра йде від пера справжнього майстра, може так описати навколишній світ, що ми злегкістю уявимо всю різноманітність барв, форм, ліній, буцімто побачимо очама справжню картину. Те ж саме може живопис: за допомогою таланта художника, перед нами може постати не лише форма, тобто малюнок, а й зміст цієї форми, те, про що хотів сказати нам автор цієї роботи, розкрити його душу та, можливо, ті переживання, які ми ховаємо в собі. Тому, на мій погляд, недоцільно розділяти літературу та живопис. Схований підтекст ми можемо бачити як у написаному творі, так і намальованому. Потрібно лишень дивитися не тільки розумом, а й душею.

Література

1. Арістотель. Поетика. Харків, 2018. С. 112–117, 119–126, 152–162.
2. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Київ, 1969. С. 129.
3. Dewey J. Art as Experience. New York, 1934.
4. Herders Werke in fünf Bänden. Zweiter Band. Berlin und Weimar, 1978. S. 71–75.

Чернишенко А. С.,
студентка,
Бердянський державний педагогічний університет

ДЖИГА, РІЛ І ВОЛИНКА: РЕКОНСТРУКЦІЯ ШОТЛАНДСЬКИХ ТАНЦІВ І МУЗИКИВ ЦИКЛІ РОМАНІВ «ЧУЖОЗЕМКА» ДІАНИ ГЕБЕЛДОН ТА В ЙОГО ТЕЛЕАДАПТАЦІЇ

Шотландська національна культура посідає виняткове місце в масовій літературі та кіно. Фольклор, звичаї і традиції, стародавнє минуле країни є невичерпним джерелом сюжетів та образів. Народна музика, пісні і танці шотландців привертаютьувагу письменників, серед яких Елісон Батлер, Рендалл Уоллес, Розамунда Пілчер, Сьюзен Флетчер, Вікторія Холт, Брем Стокер, Річард Орам, Діана Гебелдон та інші. Кінематографісти та телевізійники: Рональд Д. Мур, Девід Макензі, Джозі Рурк, Улі Едель – також відтворюють своєрідну шотландську культуру у стрічках і серіалах.

Мета дослідження полягає у виявленні художньої специфіки реконструкції шотландської музики і танцю в циклі романів «Чужоземка» Діани Гебелдонта в їх телеадаптації режисера Рональда Д. Мура.

Відома американська романістка Діана Джин Гебелдон (Diana J. Gabaldon, 1952) є авторкою історико-фантастичного бестселера «Чужоземка» (Outlander), у якому вона відображає народну культуру шотландців у часовому діапазоні XVIII-XX. ст. Історичний цикл поділяється на 9 авантюрних романів, як-от: «Чужоземка» («Outlander», 1991), «Бабка в бурштині» («Dragon flyin Amber», 1992), «Мандрівниця» («Voyager», 1993), «Барабани осені» («Drums of Autumn», 1996), «Вогняний хрест» («The Fiery Cross», 2001), «Дихання снігу і попелу» («A Breath of Snowand Ashes», 2005), «Луна з минулого» («An Echoin the Bone», 2009), «Написано кров'ю мого серця» («Written in My Own Heart's Blood», 2014), «Йди, скажи бджолам, що мене не буде» («Go tell the bees that I'm gone», 2021). Популярні твори перекладені 23 мовами та номіновані як одні з найкращих романів у Сполучених Штатах Америки [2]. Вони поєднують кілька формул масової культури: лав-сторі, подорож у часі та просторі, магію та воєнну історію; містять алюзії до історичних романів В. Скотта «Роб Рой» (1817) та Елісон Батлер «Цілителька» (2014).

Хід подій розгортається навколо долі головної героїні, розумної та енергійної британської медсестри Клер Бічем Рендалл-Фрейзер, яка одним лише дотиком до містичного кам'яного стовпа «Крейк-на-Дун» телепортується через портал у часі на 200 років у минуле, з Англії 1945 року після Другої світової війни у віддалений історичний період – 1743 рік, місто Інвернесс. Героїня, щоб вижити в іншомуетнокультурному епосі(англійка серед шотландців),мусить бути відкритою до стародавньої культури, традицій, фольклору, навчається сприймати їх і навіть виконувати окремі твори.

Шотландські танці – колоритний феномен національної культури, який яскраво презентований у творах Діани Гебелдон. У романі «Чужоземка» авторка змалювала сольні, бальні (чол. «highland»; жін. «ladiesstep») та простонародні танці (шотл. «cèilidh» та «countrydance») – сільські веселі танціу виконанні«гості з майбутнього» – Клер, яка«…ніколи не вирізнялася вмінням танцювати, а якщо хвилювалася, то і взагалі починала перечіпатися»[4, 317]. Разом з тим, вона опанувала джигу (jig), рілу(reel) і стратспей (strathspey) – швидкі шотландські танці. Прикметно, що улюбленою розвагою для шотландціву XVIII ст. були танці під акомпанемент скрипки.

Замотивами циклу «Чужоземка» Д. Гебелдонбуло створено телевізійну адаптацію, відзняту режисеромРональдом Д. Муром (Ronald D. Moore) для телеканалів «Starz» і «Sony», показ серіалу почався 9 серпня 2014 року і триває досі.Головну роль зіграла зірка Катріна Балф (Caitriona Balfe). На сьогодні у серіалі 5 сезонів і 67 серія, по 60 хвилин кожна.У процесі створення епізодів режисер ретельно слідував за циклом Діани Гебелдон, інтерпретуючи музичну культуруу вигаданому фентезійному світі,який сповненийзагадкових подій, драматичних пригод та пасток у історичних локаціях Шотландії (озеро Лох-Несс), Франції (сад Драммонд), Північної Кароліни (Хребет Фрейзера), Америці (Аппалачі) та на Карибському острові.Телесеріал має всі компоненти для захопливої й успішноїадаптації:історичні постаті (Джордж Вашингтон, принц Чарлі Красунчик, Людовик XV Улюблений),гостра інтрига, концептуалізації прийому «саспенса» «проспекції» і «ретроспекції».

Традиційні народні шотландські пісні відіграють важливе значення в телеадаптації. Так, приміром, титульна пісня ТВ-шоу – «Пісня небесного човна» (The Skye Boat Song) у супроводі вокалу Раї Ярброни (Raya Yarbrough),возвеличує долю принца Чарлі Красунчика після битви при Каллодені (1746 р.); пісня «Квіти лісу» (The Flower of the Forest – Марія Д. Кеннеді), зображує солдат, які загинули при битві біля Флоддена; пісня на слова Роберта Бернса «Давно-давно» (Old Long Since) асоціюється із життям Клер у XX ст. Крім цього, у кінополотні з кожним сезоном, немов за ланцюжком, постають музичні інструменти як-от: волинка, вістл, боран, акордеон, фолк-гітара, дванадцятиструнна гітара, віола да гамба, глюкофон, лютня, скрипка, барабани (шаманські, із оленячої шкури, та у стилі Пуебло) та інуїтськийкілаут.

Через власне авторське бачення режисера, оригінальна лірика вступного саундтрека була замінена на менш відому версію пісні Роберта Л. Стівенсона – «Заспівай мені пісню про дівчину, яка пішла» (Sing me a Song of a Lass that is Gone) різними версіями, як-от: французька та якобітська (2 сезон), карибська (3 сезон), американська (4 сезон).Композитор Беар Маккрірі (Bear Mc Creary) реконструював у сучасній адаптації звучання банджо і волинки, французьке бароко разом із

палкими афро-кубинськими ритмами, створив гібрид американської і шотландської народної музики, заснованої на ритмі перкусій американців. На противагу літературному твору, де основним засобом виразності є художнє слово, в серіалі композитор додав прийом «примарного» звучання в сцені з Зубом Видри (4 сезон, 13 серія) [1, 221]. Інструменталіст наголошує:«Я використовую музичні лінії для того, щоб спілкуватися з героями, епохою, культурою кожної нації» [1, 57]. Знаковим елементому просторі серіалу постає волинка, яка символізує палке кохання Клер Бічем та її чоловіка Джеймі Фрейзера [1, 55].З фольклорних джерел відомо, що цей музичний інструмент використовувався як зброя та виражав емоції шотландських воїнів.

Окремим мотивом у циклі романів та серіалі є ритуальні танці, зокрема, маловідомі танці друїдів та шаманів. Романістка змалювала друїдів в образі місцевих шотландських жінок, вбраних у білі сукні та танцюючих навколо кам'яного стовпа «Крейк-на-Дун» (Craigh na Dun) напередодні свята кельтських вогнищ – Белтайну (Beltaine,1 травня). Центром танцю є містичний камінь: «одні кажуть, що цей пагорб зачарований, інші, що над ним тяжіє прокляття» [3, 5], що символізує велику мандрівку Клер у часі. У серіалі саундтрек на танець друїдів (Dance ofthe Druids) постає алюзією до античного вірша «Руна Мутейрн» (1900) Александра Кармайкла та до однойменного роману «Тумани Авалона» (1983) Меріон Бредлі.

Таким чином, шотландська музика і танці стали важливою складовою циклу романів Діани Гебелдон та його телевізійної адаптації режисера Рональда Д. Мура. Народна культура інтерпретована як знак автентики шотландців, а її сучасна реконструкція виражає позачасову національну ідентичність.

Література

1. Bennett Tara. The Making of Outlander: a book / New York: Delacorte Press. 2016. 470 p.
2. Cohn Paulette. Diana Gabaldon on Making the Top 10 on The Great American Read and Season 4 of Outlander.*Parade*. 2018, 15 October. [online]. URL: https://parade.com/708969/paulettecohn/diana-gabaldon-on-making-the-top-10-on-the-great-american-read-and-season-4-of-outlander/ (27. 07. 2021).
3. Gabaldon, Diana. Dragonfly in Amber: a novel / New York: Delacorte Press. 1992. 752 p.
4. Gabaldon, Diana. Outlander: a novel / New York: Delacorte Press. 1991. 640 p.
5. Gabaldon, Diana. The Outlandish Companion: a non-fiction book / New York: Delacorte Press. 1999. 577 p.

Чуй К. І.,
кандидат філологічних наук,
Відокремлений структурний підрозділ «Волинський фаховий коледж
Національного університету харчових технологій», м. Луцьк

ПСИХОЛОГІЯ МИТЦЯ І ТВОРЧОСТІ В ЗАПИСКАХ ЛЕСІ ВОРОНЮК ТА КЛАРІСЕ ЛІСПЕКТОР

Записки як жанр різноманітні за формою й змістом. Їх об'єднують такі ознаки, як оповідь від першої особи, суб'єктивізм, психологізація зображеного, визначена мета й мотивація ведення записів, вербалізація в тексті моменту занотовування подій, необов'язковість датування й хронологічної послідовності, фрагментарність, незавершеність, іноді використання прийому «потоку свідомості» для відтворення миттєвих вражень. У записках показано духовне життя людини, її індивідуальність, процес формування й вираження думок, почуттів, рефлексій, завдяки чому цей жанр має потужний потенціал для втілення творчих пошуків авторів. Коли в центрі зображення в записках опиняється особистість письменника, читач отримує можливість поглянути «за лаштунки» творчого процесу, увійти в художню лабораторію. Віддзеркалення авторського «Я», психології митця і творчості репрезентовано в «Записках на зап'ястях» української письменниці Лесі Воронюк і «Записках для молоді: про написане і пережите» бразилійки Кларісе Ліспектор.

Дослідження жанру записок триває й на сьогодні представлене в нашій монографії «Записки як жанр української прози ХХ – початку ХХІ століть» (2017) й низці розвідок українських (О. Галич, В. Пустовіт, О. Рарицький, М. Федунь, Т. Черкашина) та зарубіжних (І. Бєляєва, В. Захаров, І. Савкіна, А. Скрипник) науковців. Однак до теми психології творчості в записках досі не зверталися. Оскільки митець не здатний раціонально контролювати творчість, жанр завжди має «психологічне підґрунтя». У цій студії ми спробуємо розглянути записки крізь призму психологічної теорії жанру (Е. Бентлі, К. Берк, Дж. Клайнер, П. ван Тігем, П. Хернаді). Також звернемося до психоаналітичної інтерпретації образу митця (З. Фрейд, К. Юнг), адже Леся Воронюк і Кларісе Ліспектор трансформують письменницький досвід у психологізований автобіографічний наратив.

Кларісе Ліспектор (Хайя Пінхасівна Ліспектор) народилася в селищі Чечельник на Вінниччині 10 грудня 1920 року, але коли дівчинці було лише два місяці, сім'я емігрувала до Бразилії. Ця країна стала батьківщиною для майбутньої письменниці. Кларісе Ліспектор за життя була легендою, її книги відомі у світі й перекладені багатьма мовами. Творчість письменниці помітно вплинула на сучасну бразильську літературу. Український читач може ознайомитися з перекладами її роману «Час зірки» (Львів, 2016), книги новел «Сімейні узи» (Львів, 2018) та «Записками для молоді: про написане і пережите» (Львів, 2019).

У Чернівцях 12 грудня 1987 року народилася українська письменниця Леся Воронюк – авторка збірок прози «Серце сонця», «Жовтий янгол», «Записки на зап'ястях»; лауреатка міжнародних літературних премій «Гранослов» (2007), імені Олеся Гончара (2007); активна громадська діячка, журналістка, голова Всеукраїнського фестивалю молодого етнічного кіно «Кіноетніка»; ініціаторка Всеукраїнської акції «День вишиванки»; виразник філософії «*першого покоління свободи*» [1, 2], яке формувалося у вільній і незалежній Україні.

Обидві авторки синтезували в собі захоплення журналістикою й письменництвом. Їх розділяє час і належність до різних культурних просторів, однак схожими є їхні інтерпретації жанру записок, осмислення теми творчості й образу митця, що спонукає нас до проведення паралелей. «Записки для молоді» й «Записки на зап'ястях» мають виразну автобіографічну домінанту, є текстами про себе, хоча письменниці на цьому не акцентують. Адресатом у записках Лесі Воронюк є покоління її ровесників (про що сказано в присвяті), Кларісе Ліспектор теж означує цільову аудиторію в назві книги.

«Записки для молоді» й «Записки на зап'ястях» формально подібні. Перший твір складається з 51 записки, другий – із 101, при цьому кожна нотатка починається з нової сторінки. За розміром вони можуть бути від одного речення (у Лесі Воронюк є записка, яка складається з одного слова) до кількох сторінок. Зацікавлює поетика внутрішніх заголовків нотаток. Українська авторка обов'язково включає в назви слово «записка»: «Записка на сходах», «Записка на виноградній лозі» тощо. Номінація кожної нотатки наділяє її певною самостійністю й смисловою завершеністю. Найчастіше в назвах метафорично окреслено місце, де зроблено запис («Записка на останньому вагоні потяга», «Записка на бруківці», «Записка в повітрі»); вказується послідовність («Записка перша», «Передостання записка»); додається влучне означення («Записка, яку приніс цвіркун на своєму хребті»).

Заголовки нотаток Кларісе Ліспектор теж рубрикують текст і наділені смисловими акцентами. Назва «навмисне» може викликати «помилкові» асоціації, але після прочитання нотатки наповнюється потрібним змістом («Досі не можливо», «Зізнання в коханні», «Без назви», «Інтелектуалка? Ні»). Є заголовки, що натякають («Стиль», «Герметика», «Складність самовираження»), інтригують («Шахраї», «Різноманітне божевілля», «Вільна істота», «Пригода»), а також зовсім не відповідають тому, про що йдеться в нотатці («Письменницька машинка»). У низці назв знаходимо слово «писати» або спільнокореневе до нього: «Як писати?», «Небезпечна пригода, якою є письменництво», «Але тому, що потрібно писати», «Писати між рядків». Тож внутрішні заголовки в записках Лесі Воронюк і Кларісе Ліспектор – це функціонально й семантично навантажені художні елементи.

У «Записках для молоді» магістральною є тема творчості. Кларісе Ліспектор акцентує: «*Процес писання – це віддзеркалення стану всього мого життя*» [2, 24]. Мотивацією до мистецької діяльності бразилійки є прагнення до самовираження й самопізнання в слові. Художній твір – це місточок між авторкою й читачем, а ще – шлях до пошуку істини: «*Я – людина, серце якої не позбавлене чутливості, я – людина, яка зробила спробу втілити нерозбірливість, неосяжність світу у словах*» [2, 23]. Для Лесі Воронюк слово – це код, що програмує дійсність. Авторка посилає його у Всесвіт, мов молитву, щоб одного разу омріяне збулося: «*Пишу, як живу. Тепер вже навпаки – живу, як пишу. Закодована одного разу думка рисками і кружечками – буквами – обов'язково здійсниться*» [1, 129]. Письменниця наділяє слово магічно-містичною функцією, воно впливає на майбутнє, тому митець несе за нього відповідальність. Творчість, за Лесею Воронюк, – це шлях до гармонії та рівноваги, що притаманні природі: «*Схід сонця – досконалий, тому і в світі шукаю довершеності, яка може моделюватися мною, в іншому випадку наше життя не має ніякого змісту*» [1, 125].

Творчість – вияв божественного в людині. У психоаналізі прагнення бути творцем, залишити після себе слід трактується як один з основних людських інстинктів – потяг до життя. Для Кларісе Ліспектор створити ментальний зв'язок з іншою людиною за посередництвом книги – це честь: «*Якби у мене відібрали слово й лишили порожнечу, я мала б танцювати або малювати. Я б знайшла якийсь засіб для спілкування зі світом*» [2, 84]. Леся Воронюк дякує читачам своїх записок, пояснюючи: «*Скільки разів читаєте, стільки разів живу*» [1, 123]. Наведені цитати наближають нас до розуміння мотивів творчості й написання записок. У Лесі Воронюк відповіді звучать у риторичних питаннях: «*А що ж буде після мене? Мої сентиментальні записки у вас на поличці?*» [1, 123]. Для Кларісе Ліспектор творчість – це перемога екзистенції над небуттям: «*Я – володарка своєї смерті. <…> Бо я живу таємницею. Вічністю, що була до мене і буде після мене*» [2, 19].

Отже, завдяки жанру записок Леся Воронюк і Кларісе Ліспектор розкривають глибоко інтимну для кожного митця тему творчості. В автобіографічних наративах авторки відверто говорять про творчий досвід, висвітлюють роль слова у світосприйнятті й самовираженні, пізнанні істин людського буття. Їхні записки є автокомунікацією й водночас спілкуванням зі світом, і ця особливість жанру підкреслює його визначну роль у сучасній генології.

Література

1. Воронюк Л. Записки на зап'ястях. *Воронюк Леся. Записки на зап'ястях (Поезія в прозі)*. Чернівці: Книги XXI, 2010. С. 5–132.

2. Ліспектор К. Записки для молоді: про написане і пережите. Есе / Переклад з португальської Наталії Пнюшкової. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2019. 96 с.

Шапошникова О.О.,
аспірантка кафедри історії української літератури,
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

ТЕАТР У РОМАНАХ ІВАНА БАГРЯНОГО: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

На сьогодні тема репрезентації театру у романах І. Багряного ще не є достатньо дослідженою. Різноманітних граней театрального феномену у драматургії письменника торкалася у своїх працях багрянознавиця А. Желновач [2; 3]. Процес трансформації біографічного матеріалу у романах «Маруся Богуславка» та «Людина біжить над прірвою» (перш за все – що стосується роботи письменника художником-декоратором в Охтирському театрі) – предмет студіювання у дисертації Л. Михиди [5]. Слід згадати й те, що сам І. Багряний був драматургом: з-під його пера вийшли п'єси «Генерал», «Морітурі», повість-вертеп «Розгром», тому він був обізнаний з особливостями написання драматургічних творів. Власне український провінційний театр початку 1940-х рр. та його трупа посідають центральне місце у композиційній структурі роману «Маруся Богуславка» (1956 р.) [1], який замислювався автором як перший том майбутньої трилогії «Буйний вітер», що й буде предметом нашого дослідження.

Жанр твору «Маруся Богуславка» можна назвати новаторським – вставна п'єса у романі з новел. Цей роман складається із 33 новел, кожна з яких може існувати як окремий твір. Сама інсценізація п'єси є ядром, кульмінаційним моментом роману, в якому сходяться усі попередні сюжетні лінії. Головними героями твору є талановита акторка Аталея Дахно й обдарований художник-декоратор Петро Сміян.

Сюжетною кульмінацією роману є 32-а, передостання новела, що має назву «…Містерія», присвячена безпосередній інсценізації п'єси «Маруся Богуславка». Попередні розділи-новели знайомлять читача із персонажами, які у 32-ій новелі опиняться по різні боки театральної завіси – із представниками комуністичної верхівки міста під умовною назвою «Наше» (головою НКВС Сазоновим і його коханкою Людмилою Богомазовою, критиком Добринею-Романовим, секретарем комсомолу Павлом Гуком, колишнім повстанцем, а потім – «червоним партизаном» Чубенком, керівництвом театру (директором Ткачем, заступником директора Сметаною, завгоспом Харитоном, режисером Сластьоном (учнем геніального Леся Курбаса), акторами (Аталеєю Дахно), художником-декоратором Петром Сміяном та іншими.

Безперечно, важливу роль у романі І. Багряного відіграє тематика обраної п'єси історичної драми М. Старицького «Маруся Богуславка», написаної за мотивами відомої української народної думи, події якої були перенесені автором у XVII ст. У часи за політизованості радянського

театру, перетворення його на засіб пропаганди (як і літератури), найвдалішим рішенням було обрати класичні п'єси, ззовні фольклорного змісту, – вони забезпечували успіх вистави у сприйнятливих до «вічних тем» глядачів, імпліцитно несучи у собі потужний національний підтекст.

Щодо відтворення І. Багряним у прозовому творі перебігу театральної вистави, то слід зазначити, що автор широко використовує власне ігрові прийоми. Несерйозне з першого погляду «блазнювання», «клеєння дурня», інсценування «назнарошне» у випадку з виставою «Маруся Богуславка» насправді має у своєму підґрунті розкриття найсерйозніших тем, найглибшої національної проблематики – теми розчахненості душі, зради своїми своїх, а також зради головної героїні, Марусі, – самої себе.

І. Костецький у «Статті про роман» звертає увагу читача на певні «випадковості», які натякають на часову двоплановість (екзотична давнина – реалії радянського побуту), багатошаровість сенсу вистави, на нові змістові акценти, які не було закладено М. Старицьким: «Невольники курять і передають один одному «бичка». За козацьких часів цигаркового паперу не було. Курили з люльок або з кальянних рурок. … «Бичок» – невіддільний атрибут невольників совєтських концтаборів. В актора, що грає Софрона, в драматичному моменті падають вуса. Він їх приладовує на місце. Ніхто не сміється. Невольники на сцені» [4, 599].

Драма М. Старицького «Маруся Богуславка» містить у собі синкретичне поєднання співів, танку, музики, драматичної дії: це справжня містерія, театр-синтез, який використовує всі засоби виразності. У репрезентації стихії творення містерії важливу роль відіграють тиша (ескалація напруження сюжету драми й глядацького) та грім (кульмінація, розв'язка – шум оплесків публіки). Грому передують – природно – блискавки («молоньї»), що є передвісниками надзвичайного звукового шуму.

Храм Мельпомени перебрав на себе – замість зруйнованих у тогочасній підрадянській Україні храмів Господніх – місію поривати до високостей людського духу, ошляхетнювати, перероджувати, вдосконалювати, робити кращими, повноціннішими, дарувати відчуття катарсису, цілісності душі. Свідченням такого впливу на глядачів, катарсису, у романі І. Багряного стають сльози розкаяння Людмили Богомазової – незмінної коханки майже всіх керівників міста, прозваної за це «генеральною лінією», яка відчула спорідненість доль і душ себе та головної героїні п'єси, котра не змогла подолати трагічної роздвоєності між любов'ю до України і любов'ю до дітей та хана Гірея.

Отже, тема театру у романах І. Багряного найкраще репрезентована у творі «Маруся Богуславка», де композиційною основою сюжету є події навколо постановки у театрі умовного міста «Нашого» однойменної п'єси М. Старицького, створеної за мотивами української народної думи. Саме

театр, його актори та працівники є носіями українського духу на тлі загального страху доби сталінських репресій. Вистава стає засобом пробудження національної свідомості мешканців міста, яка глибоко захована за зовнішнім шаром лояльності комуністичній ідеології «людей-равликів». У цьому можна вбачати продовження і переосмислення І. Багряним традиції зображення театру в українській прозі 1920-х років.

Як відомо, у таких творах цього періоду, як «Недуга» Є. Плужника, «Донна Анна» Г. Брасюка та «Повість без назви» П. Ванченка, театр постає деструктивною силою щодо будівництва нового комуністичного суспільства, відволікаючи провідних працівників від їхньої основної роботи та руйнуючи їхні родини. Тому у творчості І. Багряного з його виразними антиколоніальними настановами театр постає саме у такій «антирадянській» іпостасі, але вже з іншим оцінювальним знаком– як осередок національного духу.

Водночас письменник переосмислює тип жінки-актриси, яка у творах Є. Плужника, Г. Брасюка та П. Ванченка є уособленням стереотипу жінки «низької соціальної відповідальності», схильної до пошуку нових тілесних задоволень. Головна героїня роману «Маруся Богуславка» Аталея Дахно є носієм не лише національної свідомості, але й усіх можливих моральних чеснот, протягом сюжету відкидаючи хтиві залицяння різноманітних можновладців, на відміну від партійної функціонерки Людмили Богомазової. На нашу думку, тема порівняльної характеристики образу головної героїні роману «Маруся Богуславка» із персонажами названих творів ще потребує більш детального дослідження.

Література

1. Багряний І. Вибрані твори. У 2 т. Т. 1. Київ: Універс, 2006, 581 с.
2. Желновач А.О. Карнавалізація воєнної дійсності в п’єсі Івана Багряного «Карнавал». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* Сер. Філологія. 2015. № 1152, Вип. 72. С. 212–215.
3. Желновач А. О. Соціальний міф і його художнє втілення у драматургії Івана Багряного («Морітурі», «Розгром», «Генерал»): дис.канд. філол. наук: 10.01.01, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна. Харків, 2018. 213 с.
4. Костецький І. Стаття про роман. *Іван Багряний: нове й маловідоме*. У 2 кн. Кн. 1. Київ: Смолоскип, 2013. С. 577–603.
5. Михида Л.М. Специфіка творчої лабораторії Івана Багряного: трансформація життєвого матеріалу : дис. канд. філол. наук: 10.01.01, Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2012. 200 с.

Школа В.М.,
доктор філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет

ТВОРИ ПИСЬМЕННИКІВ-МОДЕРНІСТІВ У ШКІЛЬНОМУ ВИВЧЕННІ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Синтез мистецтв – один із вагомих виявів модерністського дискурсу. Письменники-модерністи– переважно митці-універсали, які, працюючи в різних видах мистецтва, виявлялибагатогранність талантів. Живописець Б. Лепкий навчався у Віденській академії мистецтв. Більше 100 полотен створив В. Винниченко. Із дитинства писала картини О. Кобилянська, яка шкодувала, що не отримала музичної освіти (музика, за її словами, на неї «страшенно сильно впливає», самотужки вона опанувала гру на фортепіано). Артистичну та концертну діяльність вели М. Вороний та Г. Хоткевич – автори театрознавчих та мистецтвознавчих книг. Бандурист, організатор театральних колективів Г. Хоткевич мав і дар маляра.

Матеріалом нашого дослідження стали твори, що вивчаються в 10 класі, зокрема ті, в яких простежується взаємодія мистецтв: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Valse melancoligue» О. Кобилянської, «Intermezzo» М. Коцюбинського.

Леся Українка була різнобічно обдарованою особистістю. Вона освоювала музичне, словесне, рухове, образотворче мистецтво: у дитинстві, за свідченням її сестри Ольги, любила танцювати;гри на фортепіано навчаласяв Олександри Косач і Ольги Лисенко; уроки малюваннябрала в ковельського маляра Зозулі – випускника Петербурзької академії, та в Миколи Пимоненка – викладача в Рисувальній школі Олександра Мурашка.

Леся Українка знала близько 500 народних пісень, разом із чоловіком Климентом Квіткою – музикознавцем і етнографом, записували від кобзарів пісні та думи. Леся-музика імпровізувала власні композиції: «Коли я смуток свій на струни клала, / З'являлась ціла зграя красних мрій, / Веселкою моя надія грала, / Далеко линув думок легкий рій» («До мого фортепіано» (1890)). У цьому ж році в одному з листів до М. Драгоманова вона писала, що з неї вийшов би далеко кращий музика, ніж поет, хоча письменниця-неоромантик реалізувалася в словесному мистецтвіповно і багатогранно (поетеса, драматург, прозаїк).

У романтичній естетиці, яку засвоїли модерністи, пальму першості серед мистецтв віддавали музиці. Твором, у якому «повна симетрія між музикою та словом, що дає змогу реципієнтові наблизитися до осягнення глибинного сенсу онтологічного та феноменологічного аспектів буття людини у світі, М. Зубрицька називає «Лісову пісню», оскільки, за її

словами, цей поетичний текст «описує музику звучання людської душі, повноту емоцій, сильних відчуттів та почуттів» [2, 11].

Музика поєднує Мавку і Лукаша: «Я ж пойняла / усі пісні сопілоньки твоєї» [5, 234]. Натомість його матері музична сфера недоступна: «А чи не годі вже того грання? / Все грай та грай, а ти, робото, стій!» [5, 227]. Поставлений у ситуацію вибору між естетичним, що його уособлювала Мавка, та прагматичним, втіленням якого була мати, безвольний Лукаш відмовляється від «душі своєї цвіту», про що свідчить його репліка: «Пісні! То ще наука невелика!»[5, 234].

Музика виявляє «здатність схоплювати невловимі порухи душі» [2, 21]. Саме їх передавала головна героїня новели О. Кобилянської «Valse melancoligue» (1897). Назва цього твору свідчить про вагомість музичної складової в його структурі. Авторка виділяє талановиту піаністку, композиторку Софію Дорошенко серед інших непересічних осіб: учителька англійської мови Марта, яка відвідує лекції з гармонії, та художниця Ганнуся. Надзвичайно чутлива героїня О. Кобилянської поступово втрачає життєву енергію: померла мати, зрадив коханий, унеможливилось через брак коштів омріяне навчання в консерваторії. Останньою краплею, останньою відмовою стало фортепіано: звук порваної струни вона трагічно сприйняла як поломку резонатора – своєрідної душі інструмента.

Літературознавці звертають увагу також на кольорову гаму творів О. Кобилянської. Зокрема, І. Демченко, спостерігши в прозі письменниці ознаки музичного та малярського імпресіонізму, зауважила, що чутлива до кольористики авторка закодувала зорові враження у словесно-зорові образи, «за допомогою відповідних барв і світлових контрастів передавала різні психічні стани персонажів, створювала настроєві пейзажі, суголосні станам людей» [1, 49].

Поетичність природних описів стала традиційною в XIX столітті. Багато оригінального приніс у цю традицію М. Коцюбинський: «замість чистих тонів став шукати півтонів та відтінків, спостерігав плавність змін, зумів майстерно передати контрасти природи, а також контрасти між її станами та відчуттями людини» [4, 270]. Зокрема, у новелі «Intermezzo» акцентовано на трагічному протиріччі між красою природи й несправедливістю сучасного письменникові суспільного ладу. На нашу думку, у трьох картинах твору, які можна означити: «Я і люди» – «Я і природа» – «Я і люди» (звідси і назва, яку трактуємо як перерву в спілкуванні героя з іншими особами) автор зобразив згубну дію на індивіда людського суспільства і животворчий вплив на нього природи.

Різноманітна кольорова палітра характерна для цього твору: «золоте поле»; «синє небо»; «блакитні річки льону»; «срібноволосі вівса»; «біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл»; «Волошки дивляться в небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо»

тощо.Хоралом звучить гімн сонцю, створений тим, кого досить влучно назвали сонцепоклонником: «Ти тільки гість в житті моїм, сонце, бажаний гість, – і коли ти відходиш, я хапаюсь за тебе. Ловлю останній промінь на хмарах, продовжуютебе у вогні, в лампі, у фейєрверках, збираю з квіток, з сміху дитини, з очей коханої»[3, 170].

Зверталися письменники-модерністи і до інших видів мистецтва, зокрема в новелі В. Стефаника «Камінний хрест» та повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» подані картини танцю. Щодо цієї повісті Я. Поліщук слушно зауважив: ««Задум твору співзвучний ніцшеанській ідеї повернення до природи, до втраченої цивілізацією первісної гармонії» [4, 305].

Отже, різноплановим (музика, малярство) було обдарування письменників кінця XIX-початку XX століття. Вивчення на уроках української літератури їхнього художньогодоробку сприяє вихованню різносторонньої особистості, зумовлює розвиток інтересу десятикласників до різних видів мистецтва.

Література

1. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської: монографія. Київ: Твімінтер, 2001. 208 с.
2. Зубрицька М. Музика–слово–уява: рецептивно-естетичне навантаження музичності тексту в „Лісовій пісні” Лесі Українки. *Рецепція творчості Лесі Українки.*[Електронний ресурс]. Режим доступу: www.pdffactory.com
3. Коцюбинський М. Твори: у 3 т. Київ: Дніпро, 1979. Т.2: Оповідання (1901-1909). Київ: Дніпро, 286 с.
4. Поліщук Я. І ката, і героя він любив…: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 304 с.
5. Українка Л. Вибрані твори. Київ: Країна мрій, 2009. 288 с.

Школа Г.М.,
кандидат філологічних наук,
Київський національний
лінгвістичний університет

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ ЯК МАРКЕРИ МИСТЕЦЬКОГО ДИСКУРСУ

Мистецтво поруч із філософським, етичним, політичним ученням, науковими знаннями, релігійними ідеями і т. ін. – одна з ланок духовної культури. Ця творча діяльність зорієнтована на створення художніх текстів, спрямованихна задоволення естетичних, інтелектуальних, емоційних, етичних потреб людства. Відмітною властивістю мистецтва є «протеїзм», оскільки йому властива безперервна зміна характеру й об’єму: «Поняття «М.» [Мистецтво – Г.Ш.] конотується історичними змінами (трансформаціями) форм і типів культури, їх взаємодією, а відповідно – характером філософських, мистецтвознавчих, художньо пойетичних

рефлексій і до сьогодні становить багатовимірне смислове утворення, принципово відкрите для включення нових смислових елементів […]» [2, 284].

Глибинні пласти духовної культури народу відображені в його мові, зокрема в лексиці та фразеології. Серед багатьох тематичних груп виокремлюємо «Мистецтво». Просторові, часові, синтетичні галузі мистецтва відображені у фразеологічних одиницях, пов'язаних із живописом, скульптурою, архітектурою, танцями, співами та музикою, літературою, театром.

Матеріалом нашого дослідження є фразеологізми таких видів мистецтва, як «Танці» та «Співи і музика».

У «Словнику фразеологізмів української мови»(2003) поданофраземина позначення:

а) танців: *оббивати каблуки*, жарт. «Енергійно, темпераментно, багато танцювати» [4, 444]; *потанцювати циганської халяндри*[4, 549]; *садити закаблуками* із значенням «Завзято, із запалом танцювати» [4, 627]; *скакати так, як заграє* «Підкорятися кому-небудь, діяти за чиєюсь вказівкою» [4, 654]; *ставати / стати в позу (в позицію)* [4, 687]; *танцювати від печі* [4, 707]; *танцювати / затанцювати (потанцювати) під дудку* [4, 707]; *ударити в закаблуки* [4, 732];

б) музики і співів: *заключний акорд* [4, 18]; *бас увірвався* [4, 23]; *на біс* [4, 32]; *бити влитаври* [4, 28]; *брати / взяти на бас (на баса)* [4, 41]; *як (мов, ніби і т. ін.) зайцеві бубон* [4, 46]; *з вискоком (з вистрибом)* [4, 85]; *все співає* [4, 130]; *туге ухо* [4, 141]; *гнути бандуру* [4, 151]; *в один голос* – у значенні «1) одночасно, разом; 2) одностайно» [4, 157]; *на весь (на повний, у повний і т. ін.) голос* [4, 157]; *в одну дудку грати; грати на болючій струні* [4, 166]; *у власну (свою) дудку грати* [4, 167]; *ні грач, ні помагач* [4, 167]; *гроб (гріб) з музикою* [4, 172]; *не давати / не дати собі по носі грати* [4, 184]; *дерти горло (горлянку)* [4, 194]; *діло труба* [4, 205]; *задавати / задати тон* [4, 242]; *на інший лад; на один лад* [4, 322]; *не в лад* [4, 323]; *з іншого лібрето* [4, 342]; *аж у вухах лящить* [4, 362]; *як глухому музика* [4, 410]; *фальшива нота* [4, 441]; *на високих нотах; як по нотах; на одній ноті* [4, 442]; *обрік грає* (цей жартівливий фразеологізм має значення «Хтось занадто веселий, бадьорий, життєрадісний і т. ін.») [4, 456]; *перетягати (перетягувати) / перетягти струну* [4, 467]; *з іншої опери* [4, 499]; *довга пісня; лебедина пісня; лебединий спів* [4, 515]; *стара пісня* [4, 516]; *перша скрипка*[4, 659]; *співати з чужого голосу; співати однієї й тієї [ж]; співати пісеньку; співати стару пісню в один голос; співати гімн (гімни); співати дифірамби* [4, 680]; *співати Алілуя; співати (вести) тієї [ж, (самої, своєї)]; співати соловейком; співати відхідну* [4, 681]; *болюча струна* [4, 699]; *як (мов, наче і т. ін.) під сурдинку* [4, 701].

У словнику-довіднику «Знаки української етнокультури» (2006) В. Жайворонок подає такі фраземи: *вибивати (бити, адити, утинати,*

вистрибувати і т. ін.) гоцака (тропака) та 12 фразеологічних одиниць із лексемою *«танець»*[4, 152; 590]. У цьому виданні подано також 16 фразеологізмів, пов'язаних із піснею, наприклад: *«Де праця, там і пісня», «Хто співає в смутку, тому полегша в смутку»* тощо [4, 456].

Оскільки фразеологічні одиниці різні за своєю структурою, мовознавці в межах фразеології виокремлюють окрему галузь– параміологію, об'єктом аналізу якої є «стійкі, відтворювані, культурно марковані й експресивно-емотивні одиниці реченнєвої природи» [3, 644].

У збірнику «Українські народні прислів'я та приказки» (1963) фразеологізми тематичних груп «Танці», «Співи та Музика» подано в рубриці «Дозвілля»: 35 із них –фраземи групи «Пісня, спів», 32 – «Музика», 35 – «Танці». Виокремлюється ще група –«Примовки до танців».

Отже, кількісний склад фраземтематичної групи «Мистецтво» засвідчив, що у фразеологічних словниках української мови значний відсоток посідають фразеологічні одиниці, пов'язані з музикою. Це підтверджує усталену у світовій спільноті думку про те, що музичність і співучість – характерні риси українців.

Література

1. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
2. Кукрак О.Н. Искусство. Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицанов. Минск: Изд. В.М. Скакун, 1998. С. 284–286.
3. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
4. Словник фразеологізмів української мови / уклад. Білоноженко В.М., Гнатюк І.С., Дятчук В.В. та ін. ; відп. ред. Винник В.О. Київ: Наукова думка 2003. 786 с.
5. Українські народні прислів'я та приказки / упоряд. В. Бобкова, Й. Багмут, А. Багмут; вступ. ст. В. Бобкової. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963. 792 с.

Шовкопляс Г.Є. ,
кандидат філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ТЕАТР ВІРИ ВОВК: ЗАПЕРЕЧЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Українська діаспорна письменниця, перекладачка і дослідниця літератури Віра Вовк (Селянська) належить до покоління Нью-Йоркської групи. Марія Ревакович у збірці вибраних статей та есеїв «Personanongrata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність» (2012) згадує Віру Вовк у розділі про первісний склад НЙГ: «До первісної двійки Богдана Бойчука і Юрія Тарнавського невдовзі приєдналася Женя Васильківська, Богдан Рубчак, згодом Емма

Андієвська, Патриція Килина і наостанок Віра Вовк. Щодо Віри Вовк, то це сталося тоді, коли вона приїхала з Бразилії на рік до Нью-Йорка в грудні 1959 року і заприятелювала з молодими поетами. Це і є так звана первісна сімка або члени-засновники групи. Звичайно, і тут є певні складності, бо свого часу і Віра Вовк, і Емма Андієвська зреклися цієї належності, але можна сказати, що цих заяв ніколи не було послідовно зреалізовано до кінця. Наприклад, обидві поетки далі тісно приятелюють з іншими членами групи, обидві теж поставилися з великим ентузіязмом до заснування архіву Нью-Йоркської групи в бібліотеці Колумбійського університету, чого нещодавно домігся Юрій Тарнавський» [3, 24]. Сама Віра Вовк просвою участь у Групі писала: «З Нью-Йоркською групою, які не були б між нами ідеологічні чи товариські спори, в'яже мене праця, яка вже принесла досить доброго овочу. Особисто я не вважаю себе членом цієї групи, бо вважаю себе самовладною групою "Ріо-де-Жанейро"» [3, 229]. Тим не менш зближення з Нью-Йоркською групою свідчить не тільки про ідентифікацію Вірою Вовк себе як українського митця, але і про її схильність до модерністського експерименту у творчості, бо саме ця група молодих поетів, за словами дослідника української еміграційної літератури О.Г. Астаф'єва, «призвела до увиразнення поетики модернізму» [2, 3].

Віра Вовк знана, перш за все, як поет і перекладач: вишукані цикли віршів «Меандри» або «Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джаваннібатісти», переклади творів Федеріко Гарсіа Лорки відомі всім. Між тим вона має і значний драматургічний доробок: п'єси Віри Вовк цікаві та оригінальні, поділяються на кілька різновидів, серед яких є просвітницькі; патріотично та соціально заангажовані, де йдеться про історію України; дитячі, такі, як «Казка про царя Гороха», та філософські. Авторка передмови до збірки «Віра Вовк. Театр» Лариса Залеська-Онишкевич вважає, що драматургічна форма – «це, мабуть, психологічно найприродніший жанр для самовислову, бо включає і текстуальні, і зорові аспекти, рух і музику; це також засіб відчувати себе не так самотньою дитиною чи поеткою, як частиною ширшого світу – чи не казок та легенд, чи і невеличкої громади» [4, 5]. Подібно до Емми Андієвської, яка поєднує у своїй творчості поезію сюрреалізму та живопис сюрреалізму, Віра Вовк зв'язує свої драматичні поеми з живописом: у драматичній поемі «Триптих» вказано, що вона створена «до картин Юрія Соловія», які вміщені серед сторінок п'єси. В іншій драматичній поемі Віри Вовк «Іконостас» до книги включено кольорові репродукції кількох сучасних митців діаспори: Юрія Соловія, Зої Лісовської, Марка Зубаря. П'єса «Казка про Вершника» супроводжується власними витинанками Віри Вовк. За твердженням дослідниці Лариси Залеської-Онишкевич, таке доповнення твору живописним або музичним складником «підсилює мітос (розповідь) кожного твору» [4,19]. Це не намагання описати витвір

невербального мистецтва, а задум підсилити враження на глядача за допомогою візуальних прикладів. Зовсім за словами героїв «Вінка троїстого»:

«Галя: Ми мусимо зовсім заворожити публіку! Все нове переходить прямо зі сцени у кров народу.

Андрій: Тому театр такий важливий. Без театру нема нації» [1, 45].

До драми, до театру у Вовк відповідальне ставлення. Навіть соціально відповідальне, патріотично заангажоване. «Іконостас України» (1991) та «Вінок троїстий» (1988) є п'єсами, що відображають історію України. Якщо перша з названих п'єс присвячена героям історії цілої України, то «Вінок троїстий» – це історія українського жіночого руху, навіть назва другої п'єси повторює назву українського жіночого альманаху, що вийшов у 1884 році. Авторка хоче відтворити правдиву історію, тому її творчі експерименти у таких п'єсах спрямовані на достовірність. Віра Вовк використовує у своїх п'єсах твори пластичних мистецтв (картини, пісні, витинанки) реальних авторів української діаспори та власні музичні твори, але не змішує їх, не описує, а підсилює сценічне слово візуальними образами та звуковими супроводженнями. Дуже часто надає ноти пісень. Якщо це експеримент, то дуже обережний, такий,що не буде викликати роздратування , але переконає більшість глядачів.

Феміністичний дискурс завжди присутній у творах Віри Вовк: саме у неї в циклі віршів «Любовні листи княжни Вероніки» читаємо одне з яскравих феміністичних тверджень:

Світ наш, Друже,вживає
Чоловічу мораль:
Що для чоловіків вигідно –
Пристойно [2, 116].

У «Вінку троїстому» феміністичний дискурс, зберігаючи спрямованість на переконливу достовірність, містить цілком реалістичні та актуальні на той час роздуми щодо місця жінки у суспільстві кінця XIX (у п'єсі вказаний 1894 рік) століття: «То вже не дасться перевести в практику, пане майоре. Молоді дівчата хочуть учитися. На всякий випадок, їм не вистачає «тихомирний образець матери». Вони мають право бути освіченими»[1,75]).

Література

1. Вовк Віра. Театр. Київ: Родовид, 2002. 447 с.
2. Вовк Віра. Вірші. Поети «Нью-Йоркської групи».(Антологія. Упоряд. текстів О.Г. Астаф'єва, А.О. Дністрового, передмова О.Г. Астаф'єва). Харків: Веста, Видавництво «Ранок», 2003. 286 с.
3. Ревакович Марія Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність. Київ : Київ, 2012. 335 с.
4. Залеська-Онишкевич Лариса Від вертепу до. Крилатої Скрипки: Драматичні твори Віри Вовк. *Вовк Віра. Театр*. Київ: Родовид, 2002. 447 с.

Юрова І.Ю.,
кандидат філологічних наук,
Національна музична академія ім. П.І. Чайковського
(м.Київ)

МУЗИКА ТА МУЗИКАНТИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ Л. КОСТЕНКО

Як і всі митці-шістдесятники, Л. Костенко у своїй творчості часто зверталася до проблеми мистецтва, його ролі в житті людини, його педагогічних функцій, світотвірного призначення. Як поетесі, словесне мистецтво Л. Костенко було найближче, але й музику поетка не обійшла своєю увагою.

Музика та музиканти у творчому доробку Л. Костенко проявляються по-різному. Можна виділити наступні рівні їх існування: жанри; коли поетеса бере певний музичний жанр та, використовуючи специфіку його побудови, пише відповідну поезію; назви музичних інструментів, які зустрічаються достатньо частотно та представлені виробами різних епох; музичні виконавці; видатні музиканти. Окремо варто також сказати про такий аспект використання музики у творчості Л. Костенко, як взаємодія музики та літератури, коли ці два мистецтва показані як взаємопов'язані частини творчої діяльності людини.

На рівні жанрів літературний експеримент Л. Костенко проводить у текстах «Пісенька з варіаціями» та «Біла симфонія». В обох віршах поетеса ставить мистецький експеримент із трансформації музичного жанру в художню літературу. Так, «Пісенька з варіаціями» з теоретичного аспекту повністю відповідає своїй назві, оскільки являє собою словесні варіації теми трагічності, скороминущості життя та необхідності жити, боротися, бачити позитивне. Кожна частина вірша повторює ці думки, але з різними акцентами, аспектами, наголосами, фактично, копіюючи особливості побудови музичного жанру варіації. Аналогічну «симфонічну» структуру обирає для свого тексту «Біла симфонія» Л. Костенко. При чому симфонічність тут представлена одночасно на трьох рівнях: виборі теми для поезії загалом як формі переосмислення загального настрою збірки, до якої належить текст; структурі самого поетичного твору; словесному візерункові із провідних, «опорних» слів та їх варіацій. Основою поезії стає переплетення двох тем: зими та кохання. Сам вірш побудований на суцільному протиставленні, тому зима та кохання одночасно і поєднуються між собою, і протиставляються одна одній.

У поезії «Відмикаю світанок скрипичним ключем..» Л. Костенко намагається передати певні думки та емоції завдяки обігруванню ряду музичних термінів. Оскільки новий день починається у музичній площині, то, відповідно, у музичному ключі він і продовжується. Для підкреслення цього факту використовується спеціальна, фахова, достатньо глибока

термінологія: «ніч інкрустована ніжністю», «горизонт піднімає багряним плечем день – // як нотну сторінку вічності», «Який веселий фрагмент із моєї шаленої долі» [1, 136]. Такий музичний лад досягається через оркестрову взаємодію різних музичних інструментів, які надають певну мелодію і, відповідно, відповідають за певний настрій майбутнього дня: «Любов неповторна – моя валторна. // Шляхи прощальні – перша скрипка печалі. // А в сірі будні буду бити, як в бубни» [1, 136].

Також у поетичній творчості Л. Костенко музика та її складові виступають як метод, інструмент перевірки на справжність, щирість, вічність. Поезія та вірші, які протиставляються, перевіряються саме через музику: «У майбутнього слух абсолютний» [1, 203]. Сучасне ж жахливе, ідеологічно пригнічене становище поезії також описується через музичні терміни: «Поезія згубила камертон. // Хтось диригує ліктями й коліном. // Задеренчав і тон, і обертон, // і перша скрипка пахне нафталіном» [1, 140].

Ще одним аспектом використання музичних термінів у поезії Л.Костенко є зображення через них буття людини та природи. Авторка рядків «як важко буть Антеєм на асфальті» не могла не вписати себе у природу через певні, у тому числі, музичні інструменти: «Спасибі скрипалю, // він добре Вам зіграв колись мою присутність» [1, 303]. Так само можуть бути зіграні різі пори роки, настрої, ліси тощо. Музика та природа теж щільно взаємопов'язані у поезії Л.Костенко. При чому таке змалювання відбувається не залежно від пори роки. Може мінятися тональність (мажор – весна, літо; мінор – осінь, зима), але суть відбиття не міняється.

Достатньо частотно у поезіях Л.Костенко згадуються музиканти – як конкретні історичні особистості, так і абстрактні представники музичних професій.

Кобзарі, лірники доволі часто з'являються у поезіях Л. Костенко. Найчастіше, за фольклорною, народною традицією, вони є носіями певної правди, високих моральних якостей, почуттів. Але так само згадуються мисткинею і звичайні музики. Так, у поезіях «Маркова скрипка», «Скрипалі із Мараморeша», «Музики» подані портрети людей, чиє легке ставлення до смерті, проблем, бід, спроби подолати трагічні або страшні ситуації пов'язані саме із музикою, із тим, що вона дає сили та бажання перемагати обставини.

Поезія «Пелюстки старовинного романсу» подає ситуацію, коли сучасні слухачі потрапляють на концерт музики із попередньої епохи. Саму ситуацію застарілості подано через ті самі музичні терміни та поняття: клавесин (старовинний якщо навіть не застарілий музичний інструмент), старий співак, застарілий спосіб виконання романсу: «Він був старий і плакав не про нас. // Той голос був як з іншої акустики» [1, 46]. Але така ситуація абсолютно не заважає аудиторії пройматися настроями, почуттями пісні, приєднуватися до вічних тем та мотивів, до

позачасового розуміння прекрасного: «О, заспівайте дівчині романс! // Жінки втомились бути не прекрасними» [1, 46].

Подібна ситуація виникає і в поезії «Старої казки пісня лебедина…», але там немає ні музики, ні музиканта. Є тільки старовинний музичний інструмент – шарманка: «Ішла людина, просто йшла людина, // закинувши шарманку за плече» [1, 115]. Цього вистачає, аби і люди, і місто навколо хай короткочасно, але повністю змінилися, відчули необхідність повернення до якихось вічних, важливих ідеалів, чогось понадчасного, надзвичайного: «А всі були вже трішечки поети, // розпливались посмішки до вух, // і вечір сипав золоті монети // в його потертий сірий капелюх...» [1, 115].

До окремої групи варто віднести вірші, в яких згадуються реальні історичні особи, пов'язані із музикою: Ліст, Страдіварі, Шопен та інші. Л.Костенко дуже любить показувати реальних історичних особистостей як взірець поєднання високого духу та людських якостей, змальовувати їх внутрішні протиріччя та життєві обставини. У поезії «Концерт Ліста» подається ситуація знайома кожному справжньому митцю, особливо гостра для епох із писанням у стіл та загального зубожіння людини: пошуку слухача, аудиторії, обличчя: «О болю мій, я бачу в залі // одне обличчя, друге, третє! // О люди, хто ви? Хто ви? Хто ви?! // Ви є? Ви тут? Я вас не втратив?!» [1, 231]. У вірші «Скрипка Страдіварі» фактично та сама тема вирішується і іншому ключі: мистецтво має залишатися штучним, елітарним, досяжним та відкритим тільки тим, хто має розум та душу.

Головна героїня роману у віршах «Маруся Чурай» не тільки пише пісні, але й співає їх. І тут Л.Костенко показує щільну єдність двох мистецтв, колаборація яких дозволяє створювати справжні шедеври. Більше того, здатності писати тексти та виспівувати їх у романі у віршах показані як рівнозначні категорії, а натхнення приходить одночасно у двох площинах: «Слова самі на голос навернулись» [2, 198].

Таким чином, можемо сказати, що у поетичному доробку Л.Костенко активно використовується взаємодія двох мистецтв, поезії та музики. Їх співіснування відбувається на багатьох рівнях: жанри; коли поетеса бере певний музичний жанр та, використовуючи специфіку його побудови, пише відповідну поезію; назви музичних інструментів, які зустрічаються достатньо частотно та представлені виробами різних епох; музичні виконавці; видатні музиканти. Така взаємодія органічна та плідна, дозволяє народжуватися новому звучанню та новим, цікавим темам.

Література

1. Костенко Л. Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 420 с.
2. Костенко Л. Маруся Чурай. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2020. 224 с.

Якубовська-Кравчик Катажина,
кандидат філологічних наук,
Варшавський університет

ОБРАЗ БАЛЕТУ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ НА ПРИКЛАДІ МОТИВІВ ІЗ ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА.

Балет – це особливий танець. Він поєднує в собі прекрасне видовище, музику та казковий настрій. Тому не дивно, що він радує не тільки дорслих, але й дітей. Однак, щоб краще зрозуміти балет, недостатньо сприйняти його естетично та емоційно, але також потрібна певна кількість знань про його історію та сучасність. Однак, перш ніж перейти до аналізу дитячих книжок на тему балету, варто окреслити їх ширший контекст.

Контакт із мистецтвом відіграє надзвичайно важливу роль у вихованні молодої людини. Часто його перший етап – це контакт із книгою, яка у найприроднішому середовищі, наприклад, удома, може ввести дитину у світ мистецтва слів та образів. Цей перший контакт відіграє надзвичайно важливу роль, оскільки допомагає прийняти твори мистецтва як явище, органічно вписане у повсякденне життя. Коріння інтересу до значення мистецтва у вихованні наступних поколінь сягають дев'ятнадцятого століття та таких діячів, як Джон Раскін та Альфред Ліхтвард.

У своєму дослідженні ми використовуємо теорії виховання з мистецтвом Герберта Реда[4], який підкреслював, що воно стимулює чутливість дітей, розвиває уяву, але також допомагає у спілкуванні з іншими та увираженні емоцій. Завдяки спілкуванню з мистецтвом формується особистість молодої людини, інтегруються окремі елементи її особистості. Естетичне виховання гарантує інтенсивність відчуттів та їх гармонізацію з навколишнім середовищем.

У нашому дослідженні ми зосередились на танці, особливо на його унікальній формі – балеті. У Польщі «Студія Блок» опублікувала серію «Балетних казок» Катажини Гардзіної та Тадеуша Рибіцького з ілюстраціями Клаудії Полак-Шевчик, присвячених найвідомішим балетам. Меценатами цієї серії були Національна опера та Польський національний балет. До неї увійшли «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик», «Коппелія», «Попелюшка», «Ромео і Джульєтта», «Пульчінелла», «Корсар» та інші. Серія вводить дітей 6-13 років у світ танцю. Окрім лібрето, адаптованого для маленьких читачів, ми також можемо знайти представлені постаті композиторів Сергія Прокоф'єва, Петра Чайковського, Чарльза Адольфа та Лева Деліба.

Присутнітакож постаті інших відомих артистів балету, таких як хореографи, наприклад, Фредерік Ештон, Джозеф Мазілінгер, Маріус Петіпа, танцюристів Анни Павлової, Леоніда Мясінама Марі Рамберт.

Юні читачі в книжках зустрінуться з Марією Тальоні, Анною Павловою, Вацлавом Ніжинським, Станіславом Шиманським тощо. Кожен том доповнений словником балетних термінів, як, наприклад, хореограф, композитор, лібретист, варіація, па-де-де, корпусний дебалет, балет-дивертисмент, паска, пірует, мініатюрний балет, пантоміма, ню тощо, ієрархія в балеті ансамблю, основні позиції балету, балетки тощо. Ще однією цікавою книгою є "Лебедине озеро або як був створений найвідоміший балет у світі" Еви Новак, де представлена вся історія створення цього балету. Дитина вивчає історію створення музики та лібрето, роботу Петра Чайковського, Маріуса Петіпа та Льва Іванова тощо. Атмосферу створюють чорно-білі ілюстрації Еви Беняк-Харемської. По-іншому до цієї теми підійшов Девід В. Бабер, і в «Балетах і балеринах, або історії балету, нарешті, представленої як належить», історію балету розповів від примітивних танців через менует, історію XVIII-XIX століття, джаз та сучасний танець. Усе супроводжується комічними ілюстраціями Дева Дональда.

В аналізі дитячих книг, присвячених балету, на увагу заслуговує художня книга «Лебедине озеро» за мотивами лібрето Петра Чайковського та ілюстрацями Шарлотти Гасто [3], видана видавництвом «Маманія» у 2016 році у Варшаві. Книжка з малюнками – це особливий вид зустрічі дитини з мистецтвом. Містить як мовні, так і візуальні повідомлення, як завдяки ілюстраціям, так і завдяки своїй формі [більше дивись: 5]. Вона не тільки передає знання, але й заохочує ставити запитання, шукати сенси та власні пояснення. На її прикладі дитина вчиться відбирати інформацію, перевіряти прочитане та робити висновки. Це явище стає ще більш цікавим, коли книжка з малюнками присвячена одному з жанрів мистецтва, таким як живопис, архітектура, музика або, в нашому випадку, танець. Такі видання вчать чутливості та викликають цікавість до світу.

Великі ілюстрації виконані лише трьома кольорами: чорним, золотим та білим. Таке обмеження допомагає заглибитися у зміст самої книги, зупинитися на кожному з них довше і уважно проаналізувати всі деталі. Важливим художнім засобом стали витинанки, завдяки яким твір набуває легкості та елегантності. Вони також будують безперервність розповіді, тому що завдяки їхній напівпрозорості одна подія плавно перетікає в іншу. Шарлотта Гасто за у витинанках представила героїв балету, які разом із перегорнутими сторінками, ніби починають рухатися по просторах, намальованих на цілі сторінки. Завдяки цьому артистка досягла ефекту, який трішки нагадує театр тіней та підсилює враження чарівного світу балету. Боротьба добра зі злом представлена як гра світла і темряви. Багато сцен постають дещо невимовленими, тим самим залишаючи місце для уяви глядача. Завдяки такій презентації історія набуває універсального виміру, це більше, ніж просто презентація історії

про Зігфріда та Одетту, вона запрошує нас задуматися над світом та виборами людини. Таким чином, книжка не тільки для дітей, а й дорослих. Книга Шарлотти Гасто запрошує вас пережити балет як свято, і кожне її читання також є святом. Хороші книжки з малюнками – це читання на все життя. На різних його етапах читач сприймає їх по-різному і знаходить прихований у них інший зміст.

У всіх проаналізованих текстах також можемо говорити про грамотність між літературою, мистецтвом та переживаннями, емоціями чи діями, все завдяки використанню авторами балетних сюжетів.

Література

1. Barber D. Baletki i Baleriny czyli historia baletu wyłożona wreszcie jak należy. Warszawa:Adamantan, 2005.106 с.
2. Gardzina-Kubała K. Rybicki T. Jezioro łabędzie. Warszawa:Studio Blok 2011. 63 с.
3. Gastaut Ch.Jezioro łabędzie na motywach libretta do baletu Piotra Czajkowskiego. Warszawa: Mamania 2016.
4. Read H. Wychowanie przez sztukę. Wrocław: Ossolineum, 1976. XXX с.
5. Романюк С. Якубовська-Кравчик К. Універсалізм воєнної тематики? Проблеми перекладу ілюстрованої книги(на прикладі проекту Творчої майстерні «Аґрафка» Війна, що змінила Рондо)/ „Мова: класичне - модерне – постмодерне”. Київ 2019. 5. с. 84-97.DOI: https://doi.org/10.18523/lcmp2522-9281.2019.5.84-97

Наукове видання

«СОНЯЧНІ КЛАРНЕТИ: ТАНЕЦЬ, МУЗИКА, ТЕАТР У ЛІТЕРАТУРНИХ ПРОЄКЦІЯХ»:

матеріали міжнародної наукової конференції

Головний редактор:
доктор філологічних наук, професор **Новик О. П.**

Дизайн обкладинки:
Астапова В.А.

Надруковано з оригінал-макету, наданого авторами

Підписано до друку 30.08.2021 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Times New Roman». Друк – лазерний.
Ум.-друк. арк. 12,2.
Наклад 150 прим. Вид. № 34.

Адреса редакції:
71100, м. Бердянськ, Запорізька обл., вул. Шмідта, 4
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи
ДК №2961 від 05.09.2007 р.