



ФІЛОЛОГІЧНІ СЕМІНАРИ

*Національні моделі
порівняльного літературознавства*

Випуск 9



Рецензенти:

д-р філол. наук, проф., В.П. Агеєва
Національний університет "Києво-Могилянська Академія",
д-р філол. наук, проф., Г.Ю. Мережинська
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

*Рекомендовано вченою радою Інституту філології
(протокол № 10 від 29 червня 2006 року)*

У збірнику вміщено наукові студії учасників філологічного семінару "Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства", діяльність якого відновлено у 1996 році за участю кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Українського наукового інституту Гарвардського університету, Варшавського університету, Університету Масарика (Брно, Чехія), Тбіліського університету та Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. У 9-му випуску щорічника публікуються матеріали чергового семінару, тема якого "Національні моделі порівняльного літературознавства". До збірника також увійшли статті тих науковців, які взяли участь у дискусії або ж вивчають проблеми компаративістики.

Розрахований на науковців, викладачів вищої школи, учителів, аспірантів та студентів-філологів.

Адреса редакційної колегії: 01033, Київ, б-р Тараса Шевченка, 14, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра теорії літератури та компаративістики (кімн. 117; ☎ 239-3234).

Редакційна колегія: М.К. Наєнко, д-р філол. наук, проф. (голова); А.О. Ткаченко, д-р філол. наук, проф. (заст. голови); Н.І. Бернадська, д-р філол. наук, проф. (відп. ред.); О.Г. Астаф'єв, д-р філол. наук, проф.; Г.Ю. Грабович, д-р філол. наук, проф. (США); Л.В. Грицик, д-р філол. наук, проф.; В.Г. Дончик, д-р філол. наук, акад. НАН України; С.П. Козак, д-р філол. наук, проф., акад. НАН України; Н.В. Костенко, д-р філол. наук, проф.; Г.М. Штонь, д-р філол. наук, проф.

волення. Проте твір Костомарова цілком оригінальний і в композиції, і в ідеології, і в розробці окремих деталей" [10, 152-153].

Задекларовані у "Книгах польського народу і польського пілігримства" ідеї національного відродження Польщі лягли в основу додатку до ч. III поеми "Поминки", поеми "Пан Тадеуш", ряду патріотичних віршів та статей, написаних у 1832-22 р. і надрукованих у часописі "Польський пілігрим".

Отже, підсумовуючи, можна сказати, що інтерес до візії Петербурга в творчості Тараса Шевченка й Адама Міцкевича сьогодні зростає, і це зумовлене не лише потребою пояснити читачеві "чорну легенду" міста на Неві, витлумачити її як екзотичний феномен, а й порівняти творчість обох майстрів слова, знайти у ній точки еквівалентності. У цьому плані, зрозуміло, рушійною силою творчості А. Міцкевича виступала потреба відновлення національної державності (у ягелонських кордонах, тобто з так званими кресами – литовськими, білоруськими, українськими), а головним стимулом Т. Шевченка стала ідея національного та соціального визволення українського народу від імперського ярма та кріпаччини. Інша річ, що творчість обох поетів сягала міфологічних та релігійних масштабів, наснажувалася архетипами людської психології, імпульсами "колективного підсвідомого", міфотворчим досвідом тисячоліть.

Історія рецепції творчості А. Міцкевича в українській літературі бачиться як осяяний спалахами образної і наукової думки шлях до А. Міцкевича, який наша українська культура починає проходити ще з часів Т. Шевченка і до нинішніх днів, шлях, де часові грані постійно зміщуються – теперішнє обох народів переплітається з минулим та майбутнім.

1. Жуковський А., Субтельний О. Нарис історії України. – Львів, 1991. 2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. 3. Беліна-Кенджицька й Ю. У Шевченка в Києві. 1846 р. // Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982. 4. Залеський Б. З нотаток до листів Шевченка // Там само. 5. Афанасьєв-Чужбинський О. Спомини про Т.Г.Шевченка // Там само. 6. Шевченко Т. Твори: в 5-ти т. – К., 1971. – Т.5. 7. Франко І. Зібр. творів: у 50-ти т. – К., 1980. – Т.26. 8. Нахлік Є. Доля – los – судьба. – Львів, 2003. 9. Топоров В. Петербургский текст русской литературы. – Спб., 2003. 10. Кирило-Методіївське товариство: в 3-х т. – К., 1990. – Т.1. 11. Див.: Одарченко П. Видатні українські діячі. – К., 1999.

Безчотнікова Світлана, докторант

МІФОПОЕТИКА СУЧАСНОЇ АНТИУТОПІЧНОЇ РОБІНЗОНАДИ

Дослідження поетики окремого жанру як цілісної структури становить непросте завдання в літературознавстві. Воно передбачає за кінцеву ціль вивчення "всього процесу формування змісту" художнього твору (Р. Барт). В академічній традиції цю проблему розглядають як "змістоформу", діалектичну єдність понять, які здавна вважалися протилежними. При всій плідності даної позиції необхідно зазначити, що вона дозволяє верифікувати твори із текстуальною основою, яку можна чітко диферен-

© С. Безчотнікова, 2006

ціювати. Тому об'єктом такого літературознавчого аналізу можуть бути лише літературні тексти, в яких лінійна структура оповіді розгортає жанрові характеристики в схемі "план-персонаж-стиль". Однак поліфонічні та полівалентні твори, відомі як екзистенціальна література, новий роман, література постмодернізму розкриваються читачеві тільки з топологічної точки зору.

Топологія передбачає виявлення механізмів трансформації тексту в твір в акті читання. Вона змінює розуміння сутності такої фундаментальної категорії, як жанр, репрезентуючи динамічну взаємодію сюжету і фабули твору. Найбільш виразніше ця динаміка являє себе в поетиці жанру, в якому "чистий текст", що має "нічим не обмежену змістовну повноту" [1, 593] містить розбіжні формотворчі механізми. Він є потенцією літератури, що народжує множину реально існуючих текстів, які співвідносять ся як канон з інваріантом, гено-текст з фено-текстом.

Самі обставини, в яких виник, набув власної історичності жанр літературної утопії, спрямовують дослідницький інтерес не тільки на внутрішній жанровий процес становлення літературної форми утопічної оповіді, а на механізми трансформації її цілісності у власну протилежність – антиутопію. На цьому прикладі можна дослідити те, як діють механізми трансгресії на жанровому рівні композиційної цілісності, як під їх впливом відбувається переосмислення факту естетичної цінності тексту, як відбуваються зміни елементів свідомості: спогадів, бажань, прагнень, що підпорядковані дискурсивним механізмам "мислячого – Я" і під його впливом перебувають у безперервному русі.

Появу жанру утопії в Новому часі академічне літературознавство пов'язує з розвитком ідеї прогресу. Саме тоді поряд із новітнім розумінням природи соціального порядку, походження держави, природи людини з'являються такі твори, як "Утопія" Т. Мора (1516), "Місто Сонця" Т. Кампанелли (1602), "Християнополь" І. Андреа (1619), "Нова Атлантида" Ф. Бекона (1627), "Океанія" Дж. Гарінгтона (1656), "Історія севарамбів" Д. Вераса (1675) та "Робінзон Крузо" Д. Дефо (1719). Кожний з них є явищем не тільки історії літератури, а й етапом в розвитку філософських ідей. На це існували поважні причини.

По-перше, в той час філософські тексти тлумачились як різновид літературної творчості. Навіть наприкінці XVIII ст. І. Кант у посвяченні до "Критики чистого розуму" писав, що його твір є втіленням його літературного призначення.

По-друге, визначальними критеріями художньої цінності літературного твору вважали не факт його естетичної самодостатності, а контекст етично-моральних імперативів.

По-третє, автори утопічних творів сприймалися не стільки як письменники, що виклали власні фантазії або прожекти, скільки як суспільні, державні діячі, що брали активну участь в політичному житті своєї епохи.

Таким чином, якщо ми зробимо спробу викласти ключові тези естетичного маніфесту літературного жанру утопії, то їх можна сформулювати наступним чином:

краса – це переможений хаос;

прекрасне існує тільки у свідомості власної гідності;

пізнання, яке здійснює розум, є вищим виявом художньої творчості.

І навіть пересічній людині впадає в око, що поетика утопістів становить суттєву проблему, бо цінність художнього світу літературної утопії неможливо звести до пропаганди соціально-політичної ідеології або сполохів осяяного розуму, який здатен передбачити майбутнє.

У нарисах з історії літературної утопії роман "Робінзон Крузо" Д. Дефо (1719) розглядається як один з найпоширеніших утопічних прототекстів. З появою "Робінзона Крузо" Дефо та "Мандрів Гуллівера" Д. Свіфта (1726) утопія набуває рис художності і більше тяжіє до літературного твору, ніж белетризованого трактату.

Робінзонівський сюжет виявився настільки популярним, що породив в літературах світу велику кількість наслідувань як творчого, так і епігонського характеру, пов'язаних не тільки з утопічною традицією. Вони отримали назву робінзонади, яка в літературознавстві має статус традиційної сюжетної моделі. Під нею розуміють художнє зображення ситуації виживання людини чи групи людей на пустельному острові, або опис якогось іншого ізольованого існування.

Найбільш детально проблемою робінзонади і утопії займалися німецькі дослідники. Ф. Брюггеман, аналізуючи роман Шнабеля "Острів Фельзенбург", ще у 1914 році сформулював умови, яким повинна відповідати робінзонада – утопія. Це, по-перше, місце перебування героя, а саме острів повинен бути притулком, сховищем від недосконалого світу; по-друге, життя на острові – це добровільна втеча, по-третє, перебування на острові є утопічною ідилією, яку може перервати тільки вимога продовження роду. Інший німецький дослідник Г. фон Вільперт вважає утопічний роман, поряд з пригодницьким та дидактико-виховним, одним з напрямків робінзонади. Не напрямки, а тенденції в розвитку робінзонади виділяє автор монографії "Даніель Дефо і його романи" (1924) П. Доттен. Ними він вважає введення до робінзонади філософської, а саме утопічної, доктрини або "феєричного" елементу. Ю. Попов пропонує класифікацію робінзонад за ідейно-тематичним принципом. Серед них він виділяє такі типи: робінзонади-утопії, педагогічні робінзонади, науково-популяризаторські, психологічні та соціально-моральні робінзонади. Таким чином, всі дослідники, які згадують утопічний вимір робінзонади, визначають його як напрямок, тенденцію розвитку або тип, що виникає, коли головною темою твору стає зображення життя утопічних острівних держав або колоній з певними соціально-економічними принципами. Слід зазначити, що і сама робінзонада в працях з історії та теорії літератури визначається то як сюжетний мотив, форма роману, а то як жанровий різновид. Ю. Попов ставить питання про те, "де ж закінчується в

гмою дії якої є відношення "злидні/колонізація". Співвідношення її елементів послуговується ключем до аналітики сюжету і аналітики фабули.

Так, наприклад, у романі Р. Мерля "Острів" поєднано міфологеми золотої раси, острівного Едему, втіленням якого виступає острів Таїті, вселенського потопу та Першостворення з образами телуричних культів, що сповідають на новозаселеній землі таїтяни. Мешканці цього вічнозеленого щирого острова живуть у мирі та достатку, їх душі сповнені доброти, радості та любові. Дивлячись на представників цієї золотої раси, Парсел зауважує, що "таїтянин – это человек до грехопадения, а пуританин – человек после грехопадения" [5, 49]. Капітан Месон та його помічник лейтенант Парсел, відправляючись на віддалений острів, вирішують зайти за провіантом на Таїті, де отримують в дар від вождя Оту бика та корову, козла та козу, суку та пса, пару диких свиней, таро, ямс, солодкий батат, хлібне дерево та стебла різних рослин. Вони також беруть на борт корабля жінок для продовження роду. Вдруге алюзія на цей мотив з'являється наприкінці твору, виконуючи функцію обрамлення. Переможець війни між білими та темношкірими чоловіками Тетаїті вирішує заволодіти островом і ставить єдиному, хто залишився в живих – лейтенанту Парселу – умову збудувати корабель і покинути острів з родиною у тримісячний термін. Боротьба за панування на острові між англійцями та таїтянами, де володарі намагаються привласнити землю та все живе, повторює міфологічний мотив про боротьбу за панування над Землею між богами та титанами. Елементи телуричних культів, підпорядковані архетипу матері-землі, виявляють себе в численних образах роману. Наприклад, таїтянки, щоб заволодіти чоловіком та одружитися з ним, прикрашають себе намистом з квітів ібікусу, що пов'язано з чаклуванням. Герой роману М. Турньє вважає квіти мандрагори своїми дітьми. В давньогрецькій міфології її використовували для того, щоб звільнитися від приворотного заклинання, в Єгипті – як засіб, що підсилює статевий потяг, в Римі – як збуджуюче трав'яне зілля. Легенди ж розповідають про те, що ця квітка народжується від зв'язку людини з землею і голосно плаче, коли її висмикують з корінням.

На думку М. Еліаде, "мистическая связь плодородия почвы и творящей силы женщины принадлежит к базовым интуитивным моментам "аграрной ментальности" [6, 307]. Саме жінки створюють гідні умови для перебування на острові, збирають багаті врожаї, влаштовують домівки та лад у них, привносять мир та любов у людські взаємини, рятують Парсела від несправедливого вбивства.

В антиутопіях У. Голдінга та М. Турньє телуричні та солярні міфи створюють архітектонічну основу творів, поєднуючись елементами міфів про Першостворення та вселенську пожежу. Первородні стихії, такі, як сонце, вода та земля, виступають у художньому світі цих романів не як астральні категорії, а як не персоніфіковані живі істоти. Обоженування сонця в Європі, як вважає відомий англійський етнограф Е. Тайлор, "на-

ближує нас до сфери найбільш заплутаних завдань міфології" [7, 416]. Гетерогенний характер архетипу вогню, з яким пов'язано культ Сонця, підкреслюють і лінгвісти (М. Панкова, Ю. Степанов), і літературознавці (В. Иванов, В. Топоров, О. Потебня, М. Костомаров), і етнографи (М. Мюллер, У. Джонс, Е. Тайлор). Все це дозволяє "віднести його до міфологічних універсалій" [8, 60]. В романі У. Голдінга "Володар мух" він виступає в образі Прометеевого дару-порятунку, який він здобув, запаливши від сонця факел. Доки горить полум'я, що повинно привернути увагу корабля-рятівника, підлітки дотримуються правил людського співіснування. Після крадіжки лінз з окуляр Хрюші полум'я багаття вже не служить тому, щоб привертати увагу дорослих, його використовують для смаження мисливських трофеїв. Жага влади, що призводить до жорстокого захоплення джерела вогню, перетворює його на стихійну пожежу, в якій гине щедрий на тепло та дари землі острів, повторюючи міфологічний архетип вселенської пожежі.

Сакральні сили землі, які не вдалося опанувати підліткам, підкорюються вогняній стихії, що демонструє її руйнівну силу. "Звір", якого герої називають своїм духом і обоюють, приносячи йому дари, є по суті плодом їхнього страху. Він виявляється тілом загиблого парашутиста. Світова міфологічна традиція виділяє два класи міфічних істот: богів та демонів, народжених єдиним богом. Вони з'являються у світі, який поєднує добро і зло, створюючи за своєю подобою людство. Метафора "володар мух", якою у філістимлянському пантеоні іудеями названо Вельзевула, дає назву твору, в той же час вказуючи на те, де слід шукати джерело зла: "На него смотрели пустими взглядами, вслушиваясь в барабанный бой пламени. Хрюша тривожно заглянув в ад и покачал на руках рог" [9, 61]. Фінал роману, що характерно для антиутопії, залишається відкритим, бо його основний конфлікт не розв'язано, зважаючи на те, що на острів приходить корабель порятунку.

Телуричні та солярні стихії створюють більш очевидну опозицію в романі М. Турньє "П'ятниця, або Тихоокеанський лімб". Другу частину назви твору читачеві відкриває щоденник Робінзона. З островом Сперанца Робінзон переживає метаморфозу перетворення пекла на рай та навпаки. Символом телуричних і підземних сил стає в романі образ повітряного змія, який має певну схожість з образом парашутиста з роману У. Голдінга, він теж хотів опанувати землею з неба. В міфологічній традиції змії також є джерелом прихованих станів, ознакою втрати особистості, що і переживає головний герой твору. Вогонь Прометей, який він запалює для свого порятунку, поступово стає примарою кораблями, які пропливають вздовж острова, як і ідея прогресу, з якою розлучається Робінзон. Він також втілюється в трубку, яку герої сприймають як "підземне сонце", "домашній вулкан, що приручено" [10, 144]. Вогняний спалах підриває печеру з порохом та телуричний порядок на Сперанці. Роман М. Турньє можна назвати гімном сонцю, бо після того, як герої вступають у сонячне місто, вони стають надлюдьми. Бог вогню є за своїм характе-

ром близьким сонячному богу, він втілює небесне сакральне призначення, беручи участь у створенні світу. Розглядаючи функції цього образу в романі М. Турньє, можна вважати його різними втіленнями того самого архетипу. М. Еліаде зазначає, що Сонце та Змій повинні бути б міфологічними образами, що протиставляються, але в міфопоетичному мисленні вони іноді співпадають, що знову підкреслює двоєдність богів та вільний перехід з одного стану в інший. В індійській міфології гігантське чудовисько, що захопило водну стихію, має зміїний образ. Розтинання його Богом Сонця має космологічний зміст – Створення Світу. В усіх міфологіях Космос створюється через вбивство морського чудовиська сонячним божеством. Змій виступає як образ віртуального Хаосу, що потребує упорядкування. Телуричне та солярне в своєму поєднанні та протиставленні в романі показують цілий ряд ідентичностей не тільки Робінзона, П'ятниці, а й Сперанци, що представляє світ можливим та множинним. Наприклад, П'ятниця саджає дерева корінням догори, що ототожнюється з Космосом, Космічним деревом, яке зустрічається у Платона та Данте. Упорядкування Хаосу в Космос та його поглинання Хаосом знову повторює міф про вічне повернення. Таким чином, Світ стає для людини недоступним для розуміння, він відкривається тільки як нарація, об'єднана творчою уявою. Ось чому читач пізнає Сперанцу тільки з щоденника Робінзона.

Таким чином, антиутопія, використовуючи традиційний арсенал літературної топіки, не тільки посилює свою художню виразність за рахунок використання міфологічних сюжетів та образів, вона народжує новий ментальний синтез різних культурних контекстів. Це суттєво збагачує сприйняття художнього твору читачем. Рецептивне поле антиутопічної робінзонади являє собою діалог різних культур, в центрі уваги якого – процес руйнації попередніх систем цінностей. Тому ми можемо стверджувати, що антиутопія виступає у якості деконструкції утопічної поетики шляхом "розгерметизації" кодів. Вона становить сутність "гри", яка з'являється в рецептивному полі утопічних текстів. Структуру жанрової композиції складають опозиція наратива, як єдності сюжетної дії, упорядкованої волею автора; та диєгесіса, послідовності подій, розпредмечуваної читачем. Взаємовідношення фабули і сюжету є контрапунктом, який становить міфопоетичне ядро твору, він народжується з тексту роману, оповідання тощо. Однак під міфом тут слід розуміти не вигадані події, які є результатом геніальності майстра, гри уявлення, фантазії. Міф стає дійсним топосом оповіді: простором оригінального (за етимологією "первородного", "споконвічного") мовлення, своєрідною протомовою в її семантичній, а не морфологічній цілісності. Вона є мовою споминів, бажань, прагнень. Основу фабули завжди представляє конфлікт самосвідомості "мислячого Я", яке намагається повернути собі право на користування протомовою.

1. Барт Р. S / Z. – М.:РИК "Культура". Изд-во "Ad Marginen", 1994. – 303 с. 2. Попов Ю. Робинзоада: традиційна сюжетна модель // Традиційні сюжети та образи: Дослідження. – Чернівці: Місто, 2004. – С. 247-264. 3. Элиаде М. Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское – М.: Ладомир, 2000. – 414с. 4. Мережинская А. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века. – К.: ИПЦ "Киевский университет", 2001. – 433с. 5. Мерль П. Остров. – М.: Ин. лит., 1963. – 429 с. 6. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения, – М.: Ладомир, 1999. – 488с. 7. Тайлор Э. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с. 8. Панкова М. Два полюса пламени: образы огня в славянской культуре // Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – Харків, 1999. – С. 60-64. 9. Голдинг У. Повелитель мух – СПб.: Азбука, 2000. – 266 с. 10. Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб. – СПб.: Амфора, 1999. – 303 с.

Гаврилюк Надія, канд. філол. наук

ДІАЛОГ З ТВОРЧІСТЮ

Децю образну назву доповіді підказано загальною темою нашого семінару. Ключовим у розмові про національні моделі порівняльного літературознавства є саме зіставлення. А воно неминуче передбачає наявність точок дотику (без яких немає спільної площини) і розбіжностей, що створюють напружене поле діалогу. Діалог – двосторонній процес, який залишає слід у літературних ідеях кожного з учасників, на що свого часу вказував М. Драгоманов. Отже, щоб діалог відбувся, необхідні "зустрічні хвилі" (О. Веселовський), інтерес літератури до "чужого" і перенесення "чужого" на власний ґрунт у формі запозичень, типологічних сходжень, впливів, аналогій.

Тож, можливо, маємо тут вияв інтертекстуальності. "Інтертекст треба розуміти не як зібрання "поодиноких" цитат,...але як простір зближення різноманітних цитатій. Конкретна цитата, ремінісценція, алюзія – частковий випадок цитатії, елеліптичний знак, симптом чужих мов, кодів і дискурсів... Текст – це пам'ять, в атмосферу якої, незалежно від власної волі, занурений читач: навіть якщо йому не довелося прочитати жодної книги, він усе-таки знаходиться в оточенні чужих дискурсів, які поглинає або усвідомлено, або неусвідомлено: в першому випадку маємо справу з "цитатою", в другому – з цитатією, і тому за своєю природою *будь-який текст одночасно є твором і інтертекстом*" [1, 35-36]. (курсив наш. – Н.Г.).

В даній доповіді зупинимосся на **поетичних** текстах Тараса Шевченка "І знов мені не привезла" та Анни Ахматової "Сегодня мне письма не принесли". Намагатимемося простежити два напрямки творчого діалогу – уніфікацію (глобалізація, акцент на загальному) та множинність (акцент на окремому, національному). Тобто, врахувати те, що діалог "органічно включає в сферу наукових інтересів провідні щодо функціональ-