

Такой анализ позволяет говорить о том, что в англоязычном научном эмиграционном дискурсе понятия “эмигрант” и “эмиграционная литература” имеют свою концептосферу.

Выводы и перспективы исследований. Изучив англоязычный материал эмиграционного дискурса, мы сделали следующие выводы:

1. “Эмиграция” и “иммиграция” – два понятия одного явления, суть которого состоит в пребывании за пределами своего отечества.

2. Анализ англоязычных исследований позволяет говорить о двух основных направлениях эмиграционных процессов: на североамериканский континент и в страны Западной Европы.

3. Проблемы, оказавшиеся в сфере научных интересов зарубежных исследователей, тесно связаны с вопросами интеграции, личностного и культурного перемещения, транснациональности и мультикультуральности, родины, ностальгии.

4. Англоязычный эмиграционный дискурс имеет относительно понятий “эмиграция”, “писатель-эмигрант” и “эмиграционная литература” свою концептосферу.

В англоязычном эмиграционном дискурсе можно обозначить следующие дискуссионные вопросы, нуждающиеся в дальнейших исследованиях:

- Каким образом следует изучать эмиграционную литературу: в контексте социо-культурном, транснациональном или литературном? Или же необходимо сочетание этих контекстов?

- Писатель-эмигрант – это: маргинал, транснациональный писатель или писатель эмиграционный? Как размежевать эти понятия?

- Как соотносятся понятия “культурная гибридность” и “мультикультурализм” в эмиграционном дискурсе?

- Каково влияние эмиграционной литературы на культурный обмен в современном мировом обществе?

На эти вопросы мы попытаемся ответить в своих следующих работах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефремова Т. Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка.. – М. : Русский язык, 2000. – 1233 с.
2. Касперскі Е. Євген Маланюк і еміграційні пограниччя культур // Мандрівець. – 1999. – № 2. – С. 47–63.
3. Новикова М. О. Міфи та місія / М. О. Новикова // К. : Дух і літера, 2005. – 432 с. – С. 328–332.

4. Brown L. J. Literature of Immigration and Racial Formation / L. J. Brown. – London : Taylor & Francis, 2004. – 160 p.
5. Chao L. Beyond Silence : Chinese Canadian Literature in English / L. Chao. – Toronto : T S A R Publications, 1997. – 224 p.
6. Cowart D. Trailing Clouds : Immigrant Fiction in Contemporary America / D. Cowart. – Cornell : Cornell University Press, 2006. – 264 p.
7. Fender S. Sea Changes : British Emigration and American Literature / S. Fender. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 416 p.
8. Hanson C. F. Emigration, Nation, Vocation : The Literature of English Emigration to Canada, 1825-1900 / C. F. Hanson. – Michigan : Michigan State University Press, 2009. – 194 p.
9. Israel N. Outlandish : Writing Between Exile and Diaspora / N. Israel. – Stanford : Stanford University Press, 2000. – 272 p.
10. Kain G. Ideas of Home : Literature of Asian Migration / G. Kain. – Michigan : Michigan State University Press, 1997. – 294 p.
11. Ma S. Immigrant Subjectivities in Asian American and Asian Diaspora Literatures / S. Ma. – New York : State University of New York Press, 2009. – 191 p.
12. Minnaard L. New Germans, New Dutch / L. Minnaard. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2009. – 326 p.
13. Muller G. H. New Strangers in Paradise : The Immigrant Experience and Contemporary American Fiction / G. H. Muller. – Kentucky : University Press of Kentucky, 1999. – 288 p.
14. New Immigrant Literatures In The United States / ed. by A. Knipling. – Santa Barbara : ABC-Clio, 1996. – 409 p.
15. Rosenfeld A. H. Writer Uprooted : Contemporary Jewish Exile Literature / A. H. Rosenfeld. – Indiana : Indiana University Press, 2008. – 272 p.
16. Transnational Asian American Literature : Sites and Transits / ed. by S. Lim, J. Gamber, S. Sohn, G. Valentino. – Philadelphia : Temple University Press, 2006. – 336 p.

ЕЗОТЕРИЧНА ТРАДИЦІЯ ЯК ЗАСІБ ТВОРЕННЯ МІСТИЧНОГО МОДУСУ ТВОРІВ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Олена ВЕЩИКОВА

Запорізький державний медичний університет

Статтю присвячено аналізу повістей В. Шевчука “Мор”, “Сповідь”, “Птахи з невидимого острова” у контексті прозової творчості письменника в її зв’язках із іудейсько-християнською езотеричною традицією. Досліджуються різновиди

міжтекстової взаємодії, зокрема, інтертекстуальність (прецедентні імена, ремінісценції, алюзії, автоінтертекстуальність) та паратекстуальність, за допомогою яких автор творить містичний модус тексту; з'ясовується їх роль в організації процесу читацького сприймання й декодування художнього тексту. Засобами інтертексту В. Шевчук створює власну часопросторову концепцію буття й місця людини в універсумі.

Ключові слова: традиція, езотерична система, кабала, Біблія, інтертекстуальність, паратекстуальність.

Стаття посвячена аналізу повестей В. Шевчука “Мор”, “Исповедь”, “Птицы с невидимого острова” в контексте прозаїчного творчества писателя в его связях с иудейско-христианской эзотерической традицией. Исследуются разновидности межтекстового взаимодействия, а именно: интертекстуальность (прецедентные имена, реминисценции, аллюзии, автоинтертекстуальность) и паратекстуальность, при помощи которых автор формирует мистический модус текста; выясняется их роль в организации процесса читательского восприятия и декодирования художественного произведения. Посредством интертекста В. Шевчук создает собственную пространственно-временную концепцию бытия и места человека в универсуме.

Ключевые слова: традиция, эзотерическая система, кабала, Библия, интертекстуальность, паратекстуальность.

In the article V. Shevchuk's stories *The Pestilence*, *The Confession*, *Birds from the Invisible Island* are studied in the context of the writer's fiction in its links with Judeo-Christian esoteric tradition. Contacts between the texts, specifically intertextuality (precedent names, reminiscences, allusions, autointertextuality) and paratextuality are examined. By means of these techniques the author forms the mystical mode of the text. Their roles in the process of the reader's perception and decoding of the fictional text are explored. Through intertext V. Shevchuk creates his own spatio-temporal concept of being and human place in the universe.

Keywords: tradition, esoteric system, the Kabbalah, the Bible, intertextuality, paratextuality.

Будь-який літературний твір є продуктом своєї епохи, результатом роботи конкретного автора, на світогляд якого впливають різноманітні чинники. Останніми десятиліттями спостерігається сплеск суспільної уваги до езотеричного, містичного, що здобуло своє відображення в українській літературі. Поширеним засобом художньої експлікації в тексті езотерико-містичних кодів є інтертекстуальність. Це явище перебуває в полі пильної уваги вчених, починаючи з 60-х рр. ХХ ст. Як зазначає польський літературознавець Ришард Нич, “хоча знання

історії мистецтва й літератури дозволяє нам вказати на передумови явно інтертекстуальних явищ (центону, попури, пародії, травестії, контрафактури, пастишу, колажу, монтажу) і наявність теорій наслідування й емуляції, впливу та залежності від часів античності до ХХ століття, однак деякі з його особливостей (і конкретних форм розуміння), безсумнівно, пов'язані з перетворенням модерністського й постмодерністського мистецтва й літератури (від межі ХІХ–ХХ ст. і до теперішнього часу), а також з еволюцією теоретичної рефлексії, яка здійснюється поступово, але особливо інтенсивною стала на рубежі 60–70-х рр. ХХ ст.” [21, с. 155]. Саме тоді Юлія Крістева, аналізуючи праці М. Бахтіна про діалог літературних форм, запровадила поняття інтертексту, давши поштовх численним науковим розвідкам у цьому напрямі. Вивчення цієї категорії пов'язане з теорією постструктуралізму. Вагомий внесок у розвиток наукової думки про інтертекстуальність належить Р. Барту, Ж. Женетту, У. Еко, який, крім того, є автором одного з перших постмодерністських творів, у якому “інтертекстуальний принцип реалізовано як основний” [7, с. 173].

Для нашого дослідження важливо з'ясувати специфіку співвідношення понять традиція і інтертекстуальність. Ігор Набитович у праці “Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє” дає таке визначення: “Літературна традиція – це динамічний процес на діяхронічному рівні змін та пристосування тих чи інших елементів культури до певних мистецьких інтенцій та завдань в турбулентному просторі зміни епох, течій та напрямків” [11, с. 68]. При цьому науковець, думки якого суголосні авторам перших праць з теорії інтертексту, протиставляє традицію та інтертекстуальність, визначаючи другу як процес “синхронічної взаємодії різних текстів, своєрідний перегук рівноправних текстів, навіть якщо між текстами – віки”, котрий не має нічого спільного з дослідженням джерел [11, с. 68]. Дійсно, літературознавці, які використовували інтертекстуальний підхід, цікавилися не стільки джерелом запозичення, скільки тими функціями, які виконує інтертекст, і реакцією на нього реципієнта. Крістева і Барт полемізували із традиційною “теорією джерел” і намагалися відмежуватися від самої ідеї “філіації і впливу” [12, с. 75]. На нашу ж думку, виявлення впливу традиції в літературному творі цілком піддається аналізу за допомогою інтертекстуального підходу: “Аналіз того, яким чином конкретний твір підключається до певної традиції, відтворюючи, але в той же час видозмінюючи та піддаючи

забуттю ті чи інші джерела, дозволяє показати, що сукупність цінностей, спільних для певної епохи, вимагає нового прочитання інтертексту і пояснює його нові різновиди” [12, с. 80]. Крім того, хоча роль автора повністю заперечувалася згаданими теоретиками тексту, для нас важливо брати до уваги авторську інтенцію.

Хоча інтертекстуальність і отримала статус одного з визначальних понять сучасної теорії літератури, однак на сьогодні відсутнє цілісне дослідження, яке б узагальнило наявні теорії про зміст міжтекстової взаємодії, специфіку її вияву, надало б чіткі дефініції окремих понять. Так, наразі немає одностайної думки щодо визначення поняття “інтертекстема”. Ми дотримуємося дефініції, поданої К. Сидоренком: інтертекстема – це “міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту – граматичної (морфемно-словотвірної, морфологічної, синтаксичної), лексичної, просодичної (ритміко-інтонаційної), строфічної, композиційної, – втягнений до міжтекстових зв’язків” [14, с. 143].

На сьогодні простежується неузгодженість думок учених і стосовно різновидів конкретної текстової реалізації інтертекстуального коду. Так, російська дослідниця Н. Фатеева пропонує класифікацію, що базується на типології Ж. Женетта: цитатність (цитати, алюзії, центонні тексти), паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа), метатекстуальність (інтертекст-переказ, дописування “чужого” тексту, мовна гра з претекстами), гіпертекстуальність (осміювання та пародіювання), архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв’язок текстів, та інші моделі інтертекстуальності, зокрема інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи чи стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту та запозичення прийому [15, с. 120–160]. На думку Н. Беляєвої, інтертекстуальні параметри найкраще піддаються аналізу за методикою польського дослідника М. Гловінського, котрий опонує Ж. Женетту і “аргументує необхідність поєднання інтертекстуальності та гіпертекстуальності як варіантів однотипного зв’язку між текстами, а також виключення “паратекстуальності” з показників транстекстуальності, оскільки тут немає жодних реляцій між текстами” [2, с. 59]. Погоджуючись із отождненням інтертекстуальності та гіпертекстуальності, вважаємо, що паратекстуальність у сенсі “відношення тексту до епіграфа” все ж таки варто розглядати в парадигмі міжтекстової взаємодії, оскільки епіграф певним чином “прищеплюється” до тексту і органічно асимілюється ним, маючи при цьому всі формальні

ознаки “іншості”. Отже, для нашого дослідження будемо користуватися дещо спрощеною класифікацією: цитатність, паратекстуальність, метатекстуальність, долучивши до неї автоінтертекстуальність як діалог автора із самим собою у власних творах.

Елементи інтертексту є потужним засобом вираження оповіді у прозі Валерія Шевчука і свідчать про творче опанування ним традиції; автор сам стверджував, що живе здебільшого у світі літературних традицій попередніх епох. У першу чергу це стосується його історичних творів. Письменник щедро вплітає в тканину наративу біблійні легенди, агіографічні твори, “Києво-Печерський патерик”, мотиви творчості українських авторів епохи Бароко, зокрема, Г. Сковороди. Наявність цієї риси ідіостилу В. Шевчука констатовано у працях таких науковців, як Н. Козачук [6], І. Приліпко [13], О. Гриценко. Останній навіть порівнює тексти В. Шевчука з “клаптиковою ковдрою”: “із шматочків, уламків, фрагментів створюється щось нове й цілісне” [3]. Цей майже хрестоматійний вислів О. Гриценка перегукується із не менш хрестоматійною тезою Ролана Барта: “Будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури й тексти культури теперішньої; будь-який текст – це тканина, зіткана із цитат, що були у вжитку” [цит. за 12, с. 53]. На інтертекстуальність як ознаку сучасної української історіоцентричної прози вказує і З. Шевчук у дисертації, присвяченій засобам моделювання історії. За словами дослідниці, В. Шевчук застосовує “здебільшого непародійні посилання на сакральні, визначні культурні тексти з метою сформулювати хоч і вторинний, але також визначний текст” [19, с. 9]. Гоголівський (“антигоголівський”) інтертекст проаналізувала у творах В. Шевчука Н. Бездир: на її думку, у “Домі на горі” автор веде своєрідну полеміку з М. Гоголем; інтертекст у цьому випадку актуалізований у прийомах деконструкції [1, с. 132]. Історична проза В. Шевчука в інтертекстуальному аспекті стала предметом аналізу Н. Беляєвої [2]. Серед нових розвідок варто відзначити монографію Г. Косаревої [8], присвячену ґрунтовному дослідженню художньої рецепції давньоукраїнських літературних пам’яток в історичній белетристиці письменника, зокрема в романах “Три листки за вікном” і “На полі смиренному” в контексті жанрового літературознавчого канону.

У більшості згаданих наукових праць аналізуються інтертекстуальні зв’язки в прозі Валерія Шевчука насамперед на історичну тематику, що зумовлює актуальність дослідження інших його творів, які становлять

успадкування і творче опанування письменником езотеричної традиції. Для нашого аналізу обрано повісті, об'єднані в одну книгу і жанр яких дослідники і сам В. Шевчук визначають як фантастично-історичні, – “Мор”, “Сповідь”, “Птахи з невидимого острова”; розглянуто їх у контексті творчості автора. Мета цієї статті – дослідження інтертекстуальності як наративної стратегії, котра сприяє творенню автором власної езотерико-містичної художньої реальності.

За допомогою вкраплення інтертексту в повісті “Птахи з невидимого острова” письменник окреслює створений ним містичний універсум. Замок, у якому опиняється головний герой повісті Олізар Носилович, нагадує чистилище, яесь місце, що не належить до реального буття і перебуває поза часом і простором. Однак мешканці замку живуть за досить чітко визначеними, хоча й не зрозумілими Олізарові та нелогічними, на його думку, законами.

Творцем законів у замку виступає пан Розенрох. Його прізвище є алюзією до реальної особи XVII століття – Христіана Кнорра фон Розенрота – німецького філософа, поета, християнського містика й спеціаліста з давньоєврейської мови. Книга фон Розенрота “Kabbala Denudata” (1677–1684 pp., перекласти можна як “Кабала оголена”, підзаголовок “Трансцендентне, метафізичне і теологічне вчення євреїв”) дала поштовх європейському містицизму Нового часу й стала підґрунтям гностичних фантазій масонства. Інтертекст у цьому випадку неявний, прихований, збіг прізвищ персонажа Розенроха і філософа Розенрота можна було б вважати випадковим, якби не захоплення персонажа повісті містиком кабали і професійне заняття самого автора історією і давньою літературою.

Пан Розенрох у розмові з Олізаром згадує давньоєврейські кабалістичні книги “Сефер Ієцира”, “Зогар”, “Книгу творень”, “Блискіт”. В. Шевчук вводить й інші інтертекстеми: наводить прецедентні імена Піко де Мірандоли – італійського мислителя доби Відродження, німецького гебраїста Рейхліна, французького філософа-містика Постеля. Усі ці діячі стали відомими, зокрема, і завдяки дослідженням кабали. Пан Розенрох намагається пояснити Олізарові кілька містичних істин: “Тільки ми можемо пояснити, що таке бог. Він захищений, пане, – шепотів гарячково Розенрох, – і він, прошу вас, невимовний. Дух вище за будь-яке означення, всілякі слова та образи. Його назва, прошу вас, – ен-соф, так, саме ен-соф, запам'ятайте це високе слово, бо не знайду кращого. Це – ніщо, безмежся, прошу вас, гляньте-но вгору! Отож, щоб конечно

існувати, треба, <...> щоб ен-соф обмежив себе” [17, с. 200]. У такий спосіб введення інтертексту в мову персонажа “певною мірою сприяє та / або слугує засобом самоідентифікації та символіки, що є швидким й найефективнішим способом відрізнити “своїх” від “чужих”” [4, с. 174]. “Потрібно пізнати велике світло невимовного, – сказав Розенрох. – Невимовне не змінюється від творення, о ні, прошу вас, можливість виявлятися, тобто бути й для іншого – ось первісна умова того другого. Порожнє місце, що є всередині абсолюту, й твориться від його обмеження...” [17, с. 201].

Для невідготовленого, “чужого” реципієнта наратив Розенроха справляє враження маячні (підкріплене авторським “шепотів гарячково”), набору незрозумілих слів: “С, пане, тридцять два шляхи премудрості, є десять сфер, з якими лучаться десять цифер, вони зветься ті сфери – сефирот” [17, с. 208]; “– Адам-Кадмон, – бубонів він, – його створюють сефироти. Кетер – це чоло, хокма й біна – очі, хесед та дін – руки, тиферит – груди, нецах і ход – клуби, ссод і малхут – ноги. Оце і є Адам-Кадмон, це місяць на небі, кетер – це човен, котрий пливе по небі, галера, про яку ми вже стільки наслухалися; хокма й біна – зорі і їхнє світло”. “Тиферит – це вітер, який дме із степу, нецах та ход – трава, а ссод і малхут – цвіркуни” [17, с. 225]. Однак цим автор стимулює допитливого читача до інтелектуального пошуку, який дає цікавий результат: усі ці поняття запозичені В. Шевчуком із кабали. У такий спосіб автор уже з перших сторінок твору вводить свого персонажа, який прагне зрозуміти життя цього дому і його мешканців, у містичний світ острова, а також робить твір привабливим для “свого” читача, котрий отримує задоволення від розгадування авторських загадок. Крім того, Розенрох привертає особливу увагу до поняття “кетер”. За кабалою, кетер символізує активне чоловіче начало і стан недUALності, неподвійності, вище якого знаходиться безкінечне світло Творця. Це дає ключ до розуміння вчинків Олізара: після вагань він нарешті знаходить себе, здійснює активний спротив тоталітарним законам острова і в подальшому сприймає галеру (кетер) як шлях своєї можливої втечі, виходу із замкнутого простору у світ.

У текстах В. Шевчука переважають інтертекстеми без зазначення автора, що знову змушує реципієнта до пошуку й віднайдення претексту. Не можна не помітити інтертекстуального зв'язку аналізованих повістей із текстами Біблії. І. Приліпко зазначає, що сюжет із Біблії функціонує в тексті у вигляді ремінісценції [13, с. 34]. Так, Олізар Носилович – блудний син, який мріє повернутися до сивого батька. Опис сцени інтимної зустрічі

Олізара з жінкою-птахом витриманий у стилістиці, в якій інтерпретатор-інтелектуал легко впізнає претекст – “Пісню пісень” Соломона, хоча порівняння й образи значно трансформовані письменником: *“стегна – наче звук мідної труби, жовтий, блискучий та яскравий; чоло – наче пісня, котру співає закоханий пастух; очі – наче два степові озера синюці; уста – мов тюльпани у тому степу; щоки – мов шепіт коханої в смерканні; руки – мов два лебеді, що пливають по двох озерах синющих; живіт – мов долина, спрагла дощу, засіяна пшеницею; волосся – мов вітри тихі, а лоно – мов сад плодоносний”* [17, с. 216]. Попри значні лексичні трансформації, інтертекстема містить ключ до декодування: предикат у частинах складного безсполучникового речення виражений порівняльним зворотом, що містить опис частин тіла коханої, як і в претексті. “Саме синтаксична будова є тим чинником, що уможливило ідентифікацію багатьох алюзій та цитат у межах інтертекстуальності” [7, с. 193]. Функціонують у текстах В. Шевчука і відомі цитати з Біблії, однак автор полемізує з ними, вводить їх у контекст із певною інтенцією, таким чином, щоб викликати у читача зовсім інші асоціації, відповідно до власного світогляду, закликаючи до активних дій: *“Не ми кладемо шальки, а замість шальок кладуть нас. Не ми зважуємо, а важать нас. Але й ми маємо змогу сказати своє слово. Хай це буде крик волаючого в пустелі – коли вже є цей крик, пустелі нема. Коли хтось озивається в порожнечі, порожнечі нема!”* (“Сповідь”) [17, с. 351]. Такі маніпуляції з чужим текстом відбивають природу алюзії як стилістичної фігури: “Алюзія відрізняється від цитати своїм імпліцитним характером: прямого запозичення немає, а наявний текст лише викликає певні асоціації з передтекстом. Реципієнт повинен самостійно встановити семантичний зв’язок з текстом-першоджерелом, а асоціації, що виникають у процесі ідентифікації, ускладнюють загальну семантику тексту, накладаючись на авторські асоціації” [7, с. 190].

Вважаємо, що створення інтертекстуального зв’язку з кабалістичними текстами є нарративною стратегією В. Шевчука, функція якої пов’язана з призначенням самої кабали. Вона розкриває таємний зміст Тори, що розглядається як глибокий містичний код. “Такий зашифрований текст на інтертекстуальному рівні утаємничує діалог автора з читачем, лише посвячені до декодування здатні досягнути всі виміри світу художнього дискурсу” [7, с. 191]. Н. Беляєва вбачає кабалістичні мотиви в багатьох творах В. Шевчука: “Якщо в “Розсіченому колі” їх систематизація можлива на рівні глибинних структур, то в “Оці прірви” кабалістика є топосом” [2, с. 63].

На думку дослідників кабали, першопричиною всіх проблем людства в цілому і кожної особи зокрема є невідповідність законам світобудови. Звернемося до онтології світу “невидимого острова”. Як уже було сказано, деміургом на острові є пан Розенрох, фанатично захоплений містикою кабали. Автор неодноразово вводить у тексти повістей тлумачення світобудови, взяті як із кабали, так і з міфології. Для героїв В. Шевчука світ виглядає як Світове Дерево. Під час переживання містичного досвіду Олізар усвідомлює, що не тільки світ, а й самі люди постають в образі дерев: *“Олізаровий погляд набрав сили бачити: мільйони грішників начиняють землю, вона, земля наша, і є ті мільйони грішників, тісно збитих одне до одного. Адже трава – це волосся їхнє, а дерева – витягнуті до неба прохальні руки їхні. Листя – це записки молитов їхніх; через це воно так шелестить, через це шепоче й благає”* [17, с. 210]. Обличчя Розенроха автор порівнює з *“корою старого й давнього дерева”* [17, с. 211]. Слід зазначити, що використання “рослинного” коду – традиційний спосіб зображення художньої реальності в літературних творах, які “виросли” з міфології. Порівняймо образ матері, котру син залишив вмирати під дубом, в оповіданні М. Коцюбинського “Що записано в книгу життя”: *“<...> ноги, сухі, чорні, у жиллах, як патики з корою, якими мати розтоплювала в печі”* [9, с. 174]; *“<...> вона благословила його сухими, як осінні гіллячки, руками”* [9, с. 178]. Такі епітети не випадкові, адже в деяких езотеричних традиціях Світове Дерево уособлюється саме як жінка – втілення Великої Богині, смерть – як повернення до неї, звідси і поховальні традиції: поховання під деревом, у кроні дерева, дуплі, стовбурі, дерев’яній домовині. І сам ліс у М. Коцюбинського виступає як сакральний топос. Порушення кабалістичних законів світобудови і мертвотність топосу дій у повісті “Птахи з невидимого острова” акцентує те, що на всьому замковому подвір’ї не було жодного дерева, один лише трухлявий пенек.

В. Шевчук послідовно експлікує “рослинний” код у прозі, створюючи певний автоінтертекстуальний зв’язок між своїми ж повістями, поєднуючи їх в одне ціле. Персонаж повісті “Мор” також вважає, що *“світ уподібнений до людини: земля – як тіло, скелі – ніби кістки, а трава й дерева – волосся! <...> світ цей виростає під небом величезним срібнолистим, огненным деревом, яке розпрямляє своє гілляччя й дихає, бо воно живе”* [17, с. 365]. Письменник дещо перевантажує текст однотипними порівняннями: це свідчить про глибоку закоріненість образу в авторській картині світу. Застосування такого прийому допомагає читачеві усвідомити авторську

інтенцію і закарбовує повторювані образи в свідомості реципієнта, надаючи текстові максимальної сугестивності: *“Дивне почуття я пережив наступної хвили. Здалося мені, що розчиняюся поміж зелені: волосся зростається з небом, як гілляччя, ноги входять у землю і розростаються корінням. Гросту я в світі, ніби дерево”* [17, с. 404]. У “Сповіді” головний персонаж максимально наближений до природи: *“я почуваю себе у світі як висохлий, але ще не опалий листок. Знаю, що вже недовго мені тягти, скоро надійде пора, коли вітер зірве мене з дерева життя”* [17, с. 317]; *“Тихе почуття навідало його <...> відчуття, що ти дерево, і листя твоє падає червоними згустками крові. Подумав, що те листя – це хвилини, які приносили біль”* [17, с. 359]. Молода на весіллі – алюзія до Великої Богині, її спадкоємиця, *“благословенна вже тим, що живе, як дерево, яке має покритися квітом і народити плоди”* [17, с. 345]. Листок як символ людського життя – автоінтертекстема, алюзія до роману В. Шевчука “Три листки за вікном”, у кожному з трьох розділів якого йдеться про історичних осіб – Іллю Турчиновського, Петра Турчиновського і Киріяка Сатановського.

У творах В. Шевчука автоінтертекстуальність, постійне самоцітування, певна тавтологічність – ознака художньої манери митця. Він часто використовує цю наративну стратегію з метою створення єдиної концепції часопростору і місця людини в універсумі. При цьому цей інтертекст також імпліцитний. Автор уникає підказок на кшталт “як я люблю повторювати...”, “як казав один персонаж...”, розраховуючи не на масового читача, а на вдумливого, неквапливого читача-інтелектуала. О. Ліпінська відзначає автоінтертекстуальність як продуктивну наративну стратегію у драматургії В. Шевчука [10], повною мірою це стосується і його прозових творів. В оповіданні “Я дуже хочу подивитись...”, написаному за кілька років до створення аналізованих повістей, мертвий наратор має здатність бачити, як і Олізар Носилович під час містичного досвіду, інший пласт світу. Тільки якщо Олізар дивиться в землю, то “Я” – із могили вгору: *“Я дивився крізь землю і майже нічого не бачив. Знав, що ще довго треба буде дивитися і довго думати, бо хоч і мертвий рибалка я і на земному дні, мені доведеться ще багато думати. <...> Я виростав із землі травою. Я прикладався оком до капілярів коріння. Я сам ставав корінням і пнувся зеленим зелом у білий світ”* [18, с. 29].

Н. Фатеева визначає серед різновидів інтертекстуальності паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа) [15, с. 138]. До оповідання “Я дуже хочу подивитись...” В. Шевчук подає

епіграф із твору Густауо Мухіна “Білий корал”: *“Я – мертвий рибалка, лежу на дні моря. Не знаю, як і від чого я помер”* [18, с. 24]. Ця наративна стратегія, яку використовує автор, формує горизонт читацького очікування ще до початку власне наративу, до початку сюжету. У такий спосіб В. Шевчук уже з початку твору дає читачеві код, за допомогою якого подальший текст сприйматиметься в містичному ключі. Рибалка, котрий знаходиться в небутті і при цьому має можливість рефлексувати з приводу свого стану, наштовкує читача на роздуми про ймовірність життя після смерті. Текст епіграфа взаємодіє не тільки зі змістом оповідання, а й із сюжетом повісті “Мор”, у якій людина “приміряє” на себе кілька життів.

Взаємодіючи в читацькому сприйнятті, текст оповідання “Я дуже хочу подивитись...”, паратекст (епіграф, узятий з “Білого коралу”) та автоінтертекст (запозичення мотиву до повістей “Мор”, “Птахи з невидимого острова” і “Сповідь”) створюють уже згадану бартівську “тканину, зіткану із цитат, що були у вжитку” [цит. за 12, с. 53].

Однією з цілей вивчення кабали є духовне вдосконалення особистості, яке дає змогу людині зрозуміти своє призначення в матеріальному і духовному світах. Згідно з кабалою, душа переживає кілька втілень у матеріальному світі доти, доки не виконає свого призначення, заради якого була створена. Коли ця мета досягається, душа перестає існувати. Втілення душі у кількох тілах у межах одного життя – сюжет містичної повісті В. Шевчука “Мор”.

У цій повісті автор використовує дуже цікавий композиційний прийом: мовлення двох персонажів являє собою дослівну цитату одне одного. Містичним чином між ними відбувається обмін душами, свідомістю, автор вкладає в уста одного текст, який повністю відображає особливості мислення іншого. В. Шевчук, як неупереджений безсторонній оповідач, дає змогу висловитися обом, і це ще більше посилює враження тавтологічності і дежа вю. Перший наратор (странний): *“– Слухай, ти! – захрипів сіроносий. – Даремно скаженіси! Нема тобі звідси виходу! – Мені здалося, що це не він говорить, а я. <...> – Те, що ти шукаєси, все одно – мана! – закричав він, широко розводячи щелепи. – Чуси ти: мана! – Мені боліли щелепи, і я стис губи. Знову здалося, що кричав таки я...”* [17, с. 440]. Точка фокалізації зміщується, однак другий наратор (сіроносий) майже слово в слово цитує попереднього: *“– Слухай, ти, – заритів я з таким завзяттям та ненавистю, що мені губи затерпли. – Даремно скаженіси! Нема тобі звідси виходу! Чуси, нема! – Мені здалося, що це сказав не тільки я, але й він. А може, лише він, хто його зна!*

<...> – *Те, що ти шукаєш – мана! – Я горлав, широко розводячи щелепи. – Чуєш ти – мана! – І здалося мені, що бачу розверстий рот, і ці мої слова горлає до мене знову-таки він*” [17, с. 453]. Те, що оповідь ведеться від першої особи, підключає до цього обміну думками й автора. З точки зору езотерики подібна ситуація тлумачиться як обмін енергією й інформацією внаслідок підключення обох персонажів до єдиного егрегора.

У повісті “Птахи з невидимого острова” В. Шевчук звертається до опису потойбіччя. У візях Олізара отвір у “вічні підземелля, де на кожну душу чекає хрест” охороняє шестиногий пес [17, с. 205]. У літературній традиції такого пса можна побачити у “Повісті минулих літ”, де його народження, як і будь-які знамення, літописець тлумачить як провісника нещастя. Пізніше переказ цього епізоду з’являється в “Диві” П. Загребельного. За функціями шестиногий пес нагадує й триголового Цербера з античної міфології, і чотириногого пса Гарма зі скандинавської. Поєднуючи історію й міфологію, автор трансформує претекст. Його шестиногий пес водночас і охороняє вхід до пекла, й віщує зло – катування, подальшу смерть і перехід у небуття Олізара.

Шевчукова інтертекстема – опис “вічного підземелля” – може сприйматися подвійно: у ерудованого читача він викликає не тільки містичний жах, а й асоціації із Дантовими колами пекла з “Божественної комедії”: *“Глибокий стогін, як болісне зітхання землі, жалісний стогін усіх грішників, яких покрила земля і душі яких помандрували гей глибоко у вогняні берлоги та яскині, в хаці з вогняними деревами, на вогняну траву, до вогнистих квіток. Там хати з полум’я і ходять чавуннотілі, розпечені до червоного істоти. Вони їдять полум’я і п’ють його”; “все брудке та страшне оточить раптом тебе, наче втрапив у чортівинне коло: ті, для кого добро – зло, а зло – добро, мучаться; ті, які чинять зло з вірою, що чинять добро, сплячуться; ті, які хочуть, щоб думали всі однаково і так, як вони, – у вогненнім домі мешкають!...”* [17, с. 206]. Як і в Данте, різновид покарання грішника в пеклі за порушення законів світобудови залежить від ступеня провини, від міри гріха.

В інтерв’ю “ЛітАкцентіві” В. Шевчук зізнається, що у “Птахах з невидимого острова” він заклав алегорію: “Князь, і Розенрох, і вся замкова братія – це образ темної Росії, а Олізар Носилович – України, яка весь час потрапляла в якесь рабство, але постійно рвалася з нього на волю” [5]. У такий спосіб автор вводить до містичного простору і тоталітарне суспільство, створюючи у реципієнта враження, що острів, де знаходиться замок, – це пекло.

У “Сповіді” В. Шевчук повертається до теми добра і зла, створюючи між текстами автоінтертекстуальний зв’язок. Панотець, звертаючись до дерев як до живих істот, запевняє, що будь-які злі вчинки будуть покарані: *“Не думайте, що лихі вчинки пропадають. Не думайте, що, коли ви забули про вчинене вами зло, воно вмерло. Не думайте, що тих ваг не існує. Не думайте, що тасмне можна сховати. Коли не розрізняєте ви, що добре, а що погане у світі, не думайте, що ви обійшли закон”* [17, с. 279]. Альтер его, двійник панотця – прибулець, знаходячись у вовчій подобі, роздумує над світовим лихом: *“Он він, справжній світ <...>, ось яка справжня йому ціна. Що значить порівняно зі злом світовим наше зло маленьке? Чому маємо каратися так само тяжко, як за зло велике, чому, зрештою, стільки людей карасться від зла видимого?”* [17, с. 295].

Через кілька абзаців після опису вогненного пекла у творі “Птахи з невидимого острова” ми знову зустрічаємо вогонь, проте цього разу він – небесний, який протиставляється темряві й бузувірським ділам: *“Глянь-но, вогнем як небесним дйткнути, / Тануть сніги, вже й потоки роздуті, / Там, де по льоді був віз переїхав, / Крига розбита гойдається стиха...”* [17, с. 206]. Наведений чотиривірш являє собою строфу з вірша Симона Зиморовича в перекладі В. Шевчука. Це вкраплення інтертексту, контрастуючи за стилем із текстом повісті, дає код до розуміння авторської інтенції і актуалізує філософську проблему. Опозиція небесного й пекельного (мертвого) вогню – одна з форм одвічної і довічної боротьби добра і зла, тема, яку Шевчук розвиває майже у всіх своїх творах: *“Червона одежа стражника на тлі зеленої трави й поруділих стін була наче розкладений вогонь, і Олізар знову побачив в уяві, як горять цюгли на каторзі. То був вогонь звільнення, а цей вогонь на зеленому тлі – мертвий. Олізар відчув стиск у грудях: мертвий вогонь – це брязкіт ланцюгів і червоні кола в очах невідьника; мертвий вогонь – це удар бича, який випікає на спині пружку”* [17, с. 200].

Досить широко й докладно в науковому дискурсі (зокрема, у працях К. Бугайчук, М. Гонсецької, В. Даниленка та ін.) висвітлена містика інтимних стосунків чоловіка і жінки в доробку В. Шевчука. Вона є одним із мотивів, який створює автоінтертекстуальний зв’язок між творами письменника. При цьому, на думку дослідників, саме жінка у Шевчука найчастіше виступає демонічною, має подвійну природу, створює небезпеку для здоров’я, свободи й щастя чоловіка. Інтимні стосунки між чоловіком і жінкою є наче боротьбою двох первнів, після якої жінка

завичай перемагає, спалює, спустошує чоловіка фізично і морально. Так знесилює, обпікає, випиває Олізара жінка-птаха [17, с. 249]; лоно демона у подібні жінки порівнюється з пеклом і розпеченою лавою, після контакту з нею герой оповідання “Жінка-змія” відчуває себе напівмертвим і вичерпаним [18, с. 282]; нутро горбунки Зої, яка причаровувала персонажів однойменної повісті, “запалало і дико облекло” хлопця, і вся його “сила висякла” [16, с. 55].

Слід зазначити, що Валерій Шевчук схильний скоріше заперечувати, ніж стверджувати наявність інтертекстуального зв'язку власних творів із творами світової літератури. Так, в інтерв'ю “ЛітАкцентів” письменник стверджує: “Коли я писав “Мор” – я Камю не читав. Міг його прочитати, але спеціально не читав, для того, щоби не бути залежним. Я прочитав його вже значно пізніше, коли мій “Мор” був написаний, і помітив, із задоволенням для себе, що це два різні твори, які перегуків між собою не мають, хіба крім назви, якщо там – “мор”. <...> А “Птахів з невидимого острова” було написано 1975 року. У принципі, на той час у Європі подібної літератури не існувало. Це вже потім з'явилися латиноамериканська проза й так далі. Бо моїм головним джерелом тут була не так література, хоча певною мірою й література, бо, наприклад, “Мор” писався за точними описами львівського моря, тобто – чуми в 1623 році. Є така польська монографія, де описується цей мор, я брав звідти фактичні дані” [20]. При цьому письменник допускає можливість таких паралелей на естетичному рівні, оскільки проблеми диктує час, і автори, навіть живучи на різних континентах, можуть мати схожий спосіб мислення. На його думку, спілкування з іншими авторами (через їх книги) лише допомагає викристалізуватись автентичності письменника.

Попри намагання В. Шевчука спростувати можливі асоціації своїх творів із іншими, видається, що використання ним деяких інтертекстуальних елементів є свідомою нарративною стратегією і має певну інтенцію. Однак слід зазначити, міцний зв'язок тексту з традицією не є чимось протилежним творчій оригінальності. Автор не калькує традиційні шаблони, а значно трансформує претексти, створюючи власну, унікальну художню реальність із аурую містики. Для цього В. Шевчук звергається до систем, які мають виразно езотеричний характер: текстів кабали, Біблії, міфів.

Вживання в тексті іудейсько-християнських кодів має на меті ускладнити загальну семантику тексту, налаштовуючи читача на сприймання й запускаючи механізм передбачуваних асоціацій. При цьому потужний

сугестивний потенціал має активне використання письменником автоінтертекстуальності. Оскільки будь-яка форма інтертекстуальності вимагає витлумачення, котре залежить від ерудованості реципієнта, вона також слугує засобом виявлення “свого” читача. Інтертекст у творах В. Шевчука зв'язує індивідуальну пам'ять із колективною, демонструє життєвість і неперервність національної, мовної і літературної традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бедзир Н. Гоголевський інтертекст українського постмодернізму / Наталя Бедзир // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : Збірник наукових праць / Ужгородський нац. ун-т. – Ужгород : Говерла, 2010. – Вип. 14. – С. 131–134.
2. Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті / Ніна Беляєва // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 58–64.
3. Гриценко О. Про деякі властивості клаптикових ковдр / О. Гриценко // Київ. – 1987. – № 5. – С. 128–131.
4. Денисова Г.В. В мире интертекста : язык, память, перевод / Г.В. Денисова. – М. : Азбуковник, 2003. – 298 с.
5. Захарченко А. Валерій Шевчук: “Те, що роблю, за мене не зробить ніхто” / Артем Захарченко // ЛітАкцент. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2010/12/24/valerij-shevchuk-te-scho-roblyu-za-mene-ne-zrobyt-niht0/>
6. Козачук Н. Інтертекстуальність як ознака стилю Валерія Шевчука / Ніна Козачук // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2009. – Вип. 78. – 360 с. – С. 164–171.
7. Кондратенко Н.В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу : монографія / Н.В. Кондратенко; за ред. К. Г. Городенської. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 328 с.
8. Косарева Г.С. Дивосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам'яток [монографія] / Галина Косарева. – Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. – 188 с.
9. Коцюбинський М.М. Що записано в книгу життя // Твори: В 2 т. – К. : Наукова думка, 1988. – Т. 2 : Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси. – 496 с.
10. Ліпінська О. Автоінтертекстуальність драматургії Валерія Шевчука / Олена Ліпінська // Теоретична і дидактична філологія: Збірник наукових праць. – 2012. – Вип. 13. – С. 197–201.

11. Набитович І. Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє / Ігор Набитович // Поетика містичного : [колективна монографія] / упорядк. О. Червінської. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 320 с. – С. 59–79.
12. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
13. Приліпко І. Ремінісценції та алюзії у творах Валерія Шевчука / Ірина Приліпко // Слово і час. – 2009. – № 7. – С. 33–37.
14. Сидоренко К. П. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция) / К. П. Сидоренко // Грани слова: сб. научн. статей к 65-летию проф. В. М. Мокиенко / отв. ред. М. Алексеенко. – М. : Изд-во ЭЛПИС, 2005. – С. 143–150.
15. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
16. Шевчук В. Горбунка Зоя / Валерій Шевчук // Сучасність. – 1995. – № 3. – С. 9–63.
17. Шевчук В. О. Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К. : Рад. письменник, 1990. – 470 с.
18. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2007. – 416 с.
19. Шевчук З. В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі: автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Зоя Володимирівна Шевчук. – К., 2006. – 19 с.
20. Шелухін В. Валерій Шевчук: “Свобода не є подібною до випадковості” / Володимир Шелухін // ЛітАкцент. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2013/09/30/valerij-shevchuk-svoboda-ne-je-podibnoju-do-vypadkovosti/>
21. Nycz, Ryszard. Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy // Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy. – Kraków : Universitas, 2012.

ПОЕТИКА ПРОПОВІДІ В ПОЕМІ В. ЛЕНГЛЕНДА “ВИДІННЯ ПРО ПЕТРА ОРАЧА”

Ксенія ВЕЛЬЧЄВА

Університет імені Альфреда Нобеля, Дніпропетровськ

Аллегорична поема “Видіння про Петра Орача” В. Ленглєнда надовго стала частиною англійської релігійної свідомості. На спосіб мислення поета великий вплив мали виступи сучасних йому проповідників, що проявляється

у запропонованій автором соціально-етичній програмі та його морально-релігійному ідеалі, а також у низці образів та мотивів поеми. У статті розглядаються деякі риси поетики поеми Ленглєнда, які доводять її близькість до проповіді.

Ключові слова: Ленглєнд, “Видіння про Петра Орача”, проповідь, побутова образність, образ суспільства.

Аллегорическая поэма “Видение о Петре Пахаре” У. Ленглєнда надолго стала частью английского религиозного сознания. На образ мышления поэта большое влияние оказали выступления современных ему проповедников, что проявляется в предложенной автором социально-этической программе и его морально-религиозном идеале, а также в ряде образов и мотивов поэмы. В статье рассматриваются некоторые черты поэтики поэмы Ленглєнда, которые доказывают ее близость к проповеди.

Ключевые слова: Ленглєнд, “Видение о Петре Пахаре”, проповедь, бытовая образность, образ общества.

The allegorical poem *The Vision of Piers Plowman* by W. Langland has long become a part of the English religious consciousness. The poet's way of thinking was greatly influenced by sermons of his contemporary homilists, which is reflected in the social and ethical program suggested by him, his moral and religious ideal, as well as in some images and motifs of the poem. The article considers several features of the poetics of Langland's poem which prove its proximity to a sermon.

Key words: Langland, *The Vision of Piers Plowman*, sermon, everyday imagery, the image of society.

Англійська алегорична поема “Видіння про Петра Орача” була створена у другій половині XIV ст., яка стала часом становлення національної самосвідомості англійців і розквіту англійської літератури. Сучасниками Вільяма Ленглєнда, котрого вважають автором поеми, були Джеффри Чосер і Джон Гауер, які також віддавали перевагу жанру алегоричної поеми. Достовірних відомостей про Ленглєнда збереглося небагато. Відомо, що він отримав релігійну освіту, що підтверджується його прекрасним знанням Біблії та коментарів до неї. Вони лежать в основі ідеї твору, стали джерелом образів і мотивів, у великій кількості цитуються в тексті. Поема Ленглєнда написана у формі видіння-сну і складається, власне, з декількох снів оповідача на ім'я Вілл, образ якого пов'язує воєдино різноманітні епізоди. У першому сні до Вілла сходить прекрасна леді Свята Церква, промова якої породжує у сновидця бажання дізнатися, як він може врятувати свою душу. Цьому прагненню підпорядковано весь розвиток дії “Видіння”. Перед Віллом розгортаються динамічні сцени,