

Скакун І. (Київ, Україна)

Рольова (драматизована) лірика у творчому доробку поетів-футуристів Михаля Семенка та Ігоря Северяніна

У статті розглядається поява і побутування рольової(драматизованої) лірики як феномену, заснованого на парадоксі міфологізації постаті автора та його впливові на ліричного героя на прикладі творчості поетів-футуристів Михайля Семенка та Ігоря Северяніна

Ключові слова: рольова(драматизована) лірика, міфологізація, маска.

В статье рассматривается появление и бытования ролевой (драматизированной) лирики как феномена, основанного на парадоксе мифологизации личности автора и его влиянию на лирического героя на примере творчества поэтов-футуристов Михаила Семенко и Игоря Северянина.

Ключевые слова: ролевая (драматизированные) лирика, мифологизация, маска.

The article considers the emergence and existence of role (dramatized) poetry as a phenomenon based on figures paradox mythologisation the author and his influence on by the example lyrical poets-futurists Semenکو and Igor Severianin.

Key words: Role (dramatized) lyrics, mythology, mask.

Співвідношення авторської сфери і сфери героя у тексті давно турбує наукову спільноту. Свого часу цій проблематиці свої ґрунтовні дослідження присвятили М. Бахтін, В. Волошинов та низка інших відомих в літературознавстві постатей. Так, М. Бахтін виділяв «зону автора» і «зону героя» [2]. Багато досліджень цієї сфери стосуються прозових структур. Та особливий інтерес складає їх кореляція у найсуб'єктивнішому з трьох літературних родів – ліриці.

Розгляд поетичної творчості так чи інакше завжди передбачає підвищену увагу до біографії творця. Це є природним наслідком сутності цього літературного роду, влучно означеного свого часу Гегелем. Переважання в ліриці особистісного, суб'єктивного, індивідуального над об'єктивним, множинним, загальним породжує специфічність сприйняття авторського образу поруч. Наприклад, особа автора епічних творів рідко стає об'єктом підвищеної уваги, а особистість лірика починає обростати легендами іноді ще при його житті, а після смерті майже неминуче міфологізується.

Причина, певно, в тому, що ліричний погляд на світ, що передбачає настанову на самовираження, неможливий без протилежного полюса – настанови на загальнолюдський зміст ліричного переживання. Гегель

у своїй «Естетиці» зауважував про бажання появи перед читачем чогось загальнолюдського, щоб ми могли це поетично співпереживати. У такому випадку поет – і саме він, і не він сам – є свого роду артистом, який розігрує нескінченну кількість ролей. Але що б він не представляв, він постійно сплітає з цим свій внутрішній художній світ, пережите і відчуте [7, 502].

Для подолання цього протиріччя виникає згущення семантики ліричної мови, актуалізація сприйняття ліричних формул і форм, вироблених попередніми культурними епохами, а також уявлення про особу і біографію поета, що стають найважливішим засобом розкриття авторської свідомості-чуттєвості. Ліричний герой і ліричний сюжет сприяють конкретизації образу ліричного почуття, і, незважаючи на умовність цих явищ, вони міцно співвідносяться у свідомості читачів з долею поета [19, 127].

Це нерідко призводить до виникнення образів, які існують не так в літературних текстах, як поруч з ними, в довокாலітературному і читацькому середовищі, образів, що є результатом взаємодії творчості поета і відповідного співтворчості читачів. І для розуміння причин, які породили ці образи, необхідне знання не лише художньої мови, якою користувався поет, а й культурно-навантаженої ситуації, що формувала читацьке сприйняття. Масова читацька свідомість нерідко підкоряється архаїчнішим законам, ніж ті, за якими будується сучасна культура. Результатом стає міфологізація реальності та залучення стереотипних стандартизованих образів у сприйнятті [19, 128].

До остаточного висновку про необхідність розділяти біографічного автора і образ суб'єкта ліричного висловлювання наука прийшла лише на початку ХХ століття.

Поняття «ліричний герой» вперше введене Ю. Тиняновим у роботі 1921 року, присвяченій творчості О. Блока.

У своїх працях Ю. Тинянов звернув увагу на конкретний вияв протиріччя між індивідуальним і загальним у ліриці. На прикладі ліричного доробка О. Блока дослідник означив низку сюжетів і виявив певну закономірність: там наявні давно знайомі, традиційні образи, серед яких навіть затерті до штампів [20, 226]. Особливо помітною є та обставина, що Ю. Тинянов перераховує не лише чоловічі, а й жіночі образи, оскільки їх характеристики невіддільні від присутніх у автора сюжетних структур: Офелія і Гамлет, Лицар і Дама, Царівна і Лицар, Арлекін, Коломбіна, П'єро, Кармен, Командор і т.д.

Однак, незважаючи на ці маски, безперечно, для читача постає і уявлення про особистість поета. За Тиняновим, емоційні нитки, які йдуть безпосередньо від поезії Блока, прагнуть зосередитися, втілитися і приводять до людського обличчя за нею [20, 229].

Згодом Л. Гінзбург детальніше проаналізувала це явище. Впізнаваність ліричного героя, на її думку, можлива саме тому, що «лірика викликає асоціації, блискавично, що доводять до свідомості читача образ, звичайно вже існуючий в культурній свідомості епохи» [8, 157]. Той факт, що Блок використовував звичні поетичні образи, зіграв важливу роль.

Таким чином, та «легенда про Блока» [20, 224], яку полюбив читач, складалася як з конкретних текстів його лірики, так і з ірраціональної стихії загальнокультурних романтичних уявлень.

Ліричні стереотипи романтизму згустилися в «Міф про справжнього поета». Такий ліричний герой-маска був необхідний, його із самого початку оточувала легенда. Здавалося навіть, що часом вона передувала самій поезії Блока, а творчість лише розвинула і доповнила цей постульований образ [20, 224].

Таким чином можна простежити механізми появи і побутування у авторському доробку рольової(драматизованої) лірики.

«Відкритість» («повна відкритість голосу і обличчя») – термін, якій використовує А. Павловський в характеристиці лірики пізнього доробку Н. Гумільова [4, 5]. Він демонструє максимальну наближеність ліричного героя до його творця. Відкритості характерні біографізм, сповідальність, тобто риси автопсихологізму – безпосереднього введення в текст авторського досвіду.

Рольова лірика за своєю суттю має досить опосередкований стосунок до цієї категорії, оскільки в її основі лежить герой-маска, посередництвом якого автор ретранслює свій досвід в тому числі.

Форми художніх і предметних образів у літературі, що репрезентують авторську свідомість-чуттєвість, досліджував, у першу, чергу Б. Корман.

За Корманом, феномен героя рольової(драматизованої) лірики (героя-маски) є «готовим образом», що являє собою ситуацію стандартизації [12, 87].

Герої рольової лірики неможливі без певної культурно-навантаженої ситуації. Вона створює уявлення про той чи інший образ, як про маску – засіб стандартизації мовної дійсності. «Культурно-навантажена ситуація (і не тільки емоційна) нерідко буває пов'язана з певним культурним персонажем: історичною особою, пам'ять про яку зберігається широким колом людей, міфологічним або фольклорним героєм, літературним типом

і т.д. У цьому випадку ситуація (або цикл ситуацій) настільки зростаються з суб'єктом, що його ім'я сприймається як ярлик даній ситуації / ситуацій. Виникає своєрідний феномен: герой – ситуація... » [12, 163].

У працях В.Гіппіуса, Л.Гінзбург, Е.Герштейн подібний варіант репрезентації авторської свідомості іменується героєм-маскою [1, 52].

Герої рольової лірики важко піддаються систематизації. Маска може представляти одну ситуацію (Муцій Сцевола – безмежний героїзм), ланцюг двох-трьох ситуацій (Паріс – яблуко розбрату, боягузтво в битві) або цілий ситуативний ряд – життєвий сценарій з актуалізацією певного епізоду в конкретному вживанні (Петро I, Іван Грозний) [11, 14].

Маски можуть носити ім'я або бути безіменними. У випадку безіменної маски автор створює певний соціальний тип героя рольової лірики, що стандартизований в людській свідомості: страж-захисник, охоронець, раб. Ці образи пройшли довгий процес стандартизації та представлені у свідомості читача сформованим, практично завжди єдиним, соціальним типом. З часом герой впізнаваного соціального типу (раб, страж, монах) перетворюється на феномен героя-ситуації, героя-маски [11, 13].

Лише герої, що викликають у свідомості читача конкретний момент, ситуацію стандартизації стають героями-масками. Таким чином соціальний тип перетворюється на маску, яку автор може приміряти на себе.

Таким чином, на зразок вищезгаданого блоківського міфу формується ще один, досить претензійний і суперечливий, але дуже продуктивний – міф про футуриста.

Хоча на початку ХХ століття почала з'являтися тенденція до відновлення одного з основних творчих принципів романтиків: єдності біографічної та творчої іпостасей автора. Результат – «біографізація» ліричного героя, коли за поезією мимоволі уявляють людське обличчя [18, 118], злиття свідомості в поезії, що виражається через ліричного персонажа, його природу, визначає поетичне бачення життя в усіх його проявах.

У поетичній грі створювалася маска (або маски), що перекочувала з художнього простору у повсякденність або навпаки, створюючи ефект життєтворчості та відділяючи автора як приватну особу від читацької аудиторії [9, 83].

Таким чином, біографічні особливості автора безпосередньо впливали і позначалися на його ліричному герої та масках, які він залучає. Звичайно ж, у цьому процесі велике значення відіграє і доба, коли формується особистість письменника.

Як кожна епоха передбачає свій тип людини, так і кожен напрям – новий тип митця. Цікавим прикладом тут стає футуризм.

З огляду на його первинні настанови – це той унікальний випадок, коли його митець мав становитися, як штучна форма, як лірична маска, невід’ємна від маски суспільної – соціальної ролі. Футуризм є формою вияву свідомості, що протестує проти «заїжджених стереотипів» попередників, а його митець – людиною зламу, що його ж і творить.

Бажання подолати межі, вийти за рамки народило образ, що мав функціонувати в цей час. Як доктрина футуризму наголошує на машинізації і механізації – подалі від природи, так і митець, що його обирає, біжить від своєї істинної природи за маску, ним же і вигадану в межах новітньої концепції.

Отже, футуризм – напрям, що потребував нестандартного типу мислення, бачення світу під іншим кутом – чим парадоксальнішим тим краще. Хвиля цього авангардного руху розгорнулася з шаленою швидкістю, і, починаючи з Італії, захоплювала мистецтво у всіх його проявах.

Таким чином, футурист – це, в першу чергу, нова соціальна роль. І вона зобов’язує її носія. Цей «обов’язок» він покладає на себе абсолютно свідомо, не знайшовши собі місця серед того, що вже було наразі.

Масштабно й помпезно на футуристичні заклики відгукнулися в Росії. Там футуризм на деякий час ледь не затьмарив всі інші напрямки, вибухнувши з неймовірною силою. Російський футуризм відобразив у художній формі світовідчуття людини перехідного періоду кінця XIX – початку XX століття, коли там назрівали значні економічні та соціальні зміни.

Рухаючись світом, він як набував так і втрачав певні характеристики – із милітаризованого руху в Італії він переродився у політично-мистецький в Росії (який почасти вважають «неоромантизмом» за його стильові особливості [14]). Докотившись до України, він практично позбувся свого політичного забарвлення і став переважно мистецьки спрямованим.

Серед незчисленної кількості представників можна виділити дві яскраві репрезентативні постаті обох національних варіантів футуризму, що справили значний вплив на формування його обличчя в уяві тодішніх – Михайль Семенко та Ігорь Северянін і досить вдало створили власні міфи на основі використовуваних ними масок.

Як зауважував А. Павловський, необхідність вивчення ранніх творів письменників заслуговує найпильнішої уваги, бо в них завжди можна побачити задатки майбутніх досягнень, визначити початкові взаємодії і впливи [15, 9].

Відомим є той факт, що починав Семенко зовсім не з провокаційних футуристичних творів, а із символістської збірки «Prelude».

Перша книжка поезій, якою він дебютував у 1913 р., за висловленням Миколи Зерова, не збудила серед читачів ніяких особливих надій [10, 154], критик Микола Вороний характеризував її, зокрема, так: «...приємне враження справляє хіба тільки французька музична назва книжки, але зміст її і художні засоби автора цієї назви не оправдують...» [6, 126].

Після провалу «Prelude» уважний Семенко, не бажаючи полишити літературний процес (уже очевидно навіть із принципу), знаходить незаповнену нішу і починає її активно опрацьовувати.

Мине кілька місяців після виходу першої збірки – і він почне сповідувати і пропагувати т.зв. кверофутуризм (від лат. *quero* – шукати) – футуризм пошуковий [5, 11]. З цього часу Семенко як поет і як публічна особа активно користується маскою футуриста, всілякими способами створюючи навколо себе відповідний міф:

Не довіряю я нікому –
І футурист,
і антиквар.

«Про себе» [13, 73].

Серед безлічі міфів ХХ століття живе і міф про поета Ігоря Северяніна. Про те, що він нібито оспівав міщанство і вульгарність, що ввів у свою поезію інтонацію самовихваляння і самозамилування. «Северянінщиною» свого часу могли називати називали поганий смак, таку собі «пошлінку» в поезії. «Візитною карткою» поета стали «В шумном платье муаровом ты такая эстетная...» і, звичайно, «Ананасы в шампанском...».

Мішура приховувала його справжнє обличчя. А вже на ранньому етапі творчості, після виходу першої книги поета «Громкокипящий кубок», О. Блок зауважив: «Це справжній, свіжий, дитячий талант. Куди він піде, ще не можна сказати» [17, 452].

Корній Чуковський також небезпідставно висловився про манеру письма поета: «Його вірш дотепний, кокетливо-пікантний, манірний, весь ніби просочений ... повітрям кабаре ... Але все ж стих його хвилююче-солодкий» [17, 452].

Він голосно заявив про себе в середовищі буржуазного Петербурга в переддень Першої світової війни. Аршинні букви афіш кричали про його виступи, збираючи в залах безліч шанувальників і шанувальниць. І. Северянін виходив на естраду, гордовитий, неприступний, з обличчям циганського барона, у вузькому чорному сюртуку, руки за спиною або схрещені на грудях, в петлиці незмінна орхідея. Починав загробним баритоном, варював ним.

У всіх вчинках Северяніна фігурувало бажання будь-що-будь виділитися. Він одразу оголосив себе футуристом, але додав до цього слова «єго» – свідчення особистої незалежності. І найбільше сам сприяв галасу навколо себе. У пролозі до першої книги писав: «Я прогримів на всю Росію, як оскандалений поет» [17, 452].

Все це був виклик суспільству. Поет обрав для себе маску і закривався нею. Так виник міф про Северяніна. У епатажі й самозамилуванні полягала також глибока самоіронія.

І Северянін, і Семенко роблять акцент на Я-персоналії, висуваючи свою особу на перший план. На створений ними образ працює все: від одягу до мови ліричного героя.

В процесі свого творчого становлення найпродуктивнішими масками, експлуатованими обома поетами, були – Арлекін, Поет, ну і звичайно, надмаска – Футурист, що підпорядковує більшість іпостасей ліричного героя. Є звичайно і винятки. Так у Семенка – це маска паладина у циклі поезій «До св.Терези» тощо.

Таким чином, рольова (драматизована) лірика – це складний феномен літературної творчості, що виникає у взаємодії автор-герой-читач. Така форма репрезентації авторської свідомості-чуттєвості є невід'ємною частиною творчого доробку митців-футуристів, зокрема Михайля Семенка та Ігоря Северяніна, оскільки давала змогу тотальнішого самовираження через низку масок ліричного героя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Адельгейм Є.* Кризь роки: Вибрані праці / За ред. В.Г.Дончика; упоряд. І. С. Гітович – К.: Дніпро, 1987. – С. 47-135;
2. *Бахтин М.М.* Естетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М, 1979. – 423 с.;
3. *Біла А.* Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму / Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко ; упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 5–20;
4. *Бичевин А.* «Маска» как феномен субъектной структуры в ранней лирике Н. С. Гумилева / А.Г. Бичевин// Вестник Томского государственного университета. 2014. № 379. С. 5-9;
5. *Вокальчук Г.* «Я – беззразковості поет» (словотворчість Михайля Семенка) / Г. М. Вокальчук. – Рівне: Перспектива, 2006. – 201 с.;
6. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Ред. Г.Д.Вервес; упоряд. і прим. Т.І.Гундорової. – К.: Наук, думка, 1996. – С. 502.;
7. *Гегель Г.* Естетика. В 4-х т. Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – С. 502;
8. *Гинзбург Л.* О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М.-Л., 1964. – 382 с.;
9. *Гончаров Р.* Форми реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд .філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»/ Руслан Єгорович Гончаров. –Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.;
10. *Зеров М.* Українське письменство / Упоряд. М.М.Сулима. – К.: В-

во С.Павличко «Основи», 2003. – С. 153-154; **11. Мартьянов Е.** Герой-маска как тип репрезентации авторского сознания // Е. Ю. Мартьянов// Актуальные вопросы филологических наук: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г.Чита, ноябрь 2011 г.). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2011. – С. 12-15; **12. Корман Б.** Лирика Н.А.Некрасова. / Б.О. Корман. – Воронеж, 1964. – 391с.; **13. Семенко М.** Вибрані твори / Михайль Семенко ; упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – 688 с.; **14. Миц З.** Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство – СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. – С. 317-326; **15. Павловский А.** О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения // Николай Гумилев. Исследования и материалы: Библиография. СПб. : Наука, 1994. С. 3–30; **16. Северянин И.** Лирика / И. Северянин. – Л., 1991. – 223с.; **17.** «Серебряный век» русской поэзии / Панченко И.Г. – Киев, 1991. – 638 с.; **18. Сулима М.** Книжниця у семи розділах: Літературно-критичні статті й дослідження. – К.: Фенікс, 2006. – С. 294; **19. Темненко Г.** Лирический герой и миф о поэте (на материале ранней лирики Ахматовой)/ Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 3. – Симферополь: Крымский Архив, 2005. – С. 127-152; **20. Тынянов Ю.** Блок // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. – М.: Высш. школа, 1993. – 319 с.

Хайдер Є.М. (Київ, Україна)

**Художньо-типологічні домінанти у світлі транслатології
(на матеріалі українських і російських перекладів романів Г. Гессе)**

У даній статті пропонується аналіз перекладацьких концепцій для визначення художньо-типологічних властивостей тексту. Ми вважаємо, що для перекладу важливе визначення художньо-типологічної домінанти на когнітивному етапі, для чого необхідний докладний літературознавчий аналіз, натомість на трансляційному етапі перекладач повинен вповні відтворити суть авторського мистецького задуму. Філософський дискурс Г.Гессе, втілений у аналізованих творах, базується на езотеричних, філософських та художніх текстах Сходу й Заходу.

Ключові слова: *поетикальність, художньо-типологічні домінанти, ідіостиль, художній переклад.*

В данной статье предлагается анализ переводческих концепций для определения художественно-типологических свойств текста. Мы считаем, что для перевода является важным определение художественно-типологической доминанты на когнитивном этапе, для чего необходим подробный литературоведческий анализ, но на трансляционном этапе переводчик должен полностью воссоздать суть авторского художественного замысла. Философский дискурс Г. Гессе, воплощенный в анализируемых произведениях, базируется на эзотерических, философских и художественных текстах Востока и Запада.

Ключевые слова: *идиостиль, поэтикальность, доминанты, художественный перевод.*