Стаття надійшла до редакції 12.09.2016

V. V. Durkalevych

THE IMAGE OF THE FATHER IN IVAN FRANKO'S AUTOBIOGRAPHICAL DISCOURSE

The article deals with a reconstruction of the specific of father image modeling in Ivan Franko's autobiographical narration. The aim of this study is a revealing of reminiscing space as dynamic self-narrative practice with the image of the father as central semantic figure.

The article gives a detailed analysis of deep semantic structure of autobiographical artistic works by Ivan Franko. The article stress on such examples of writer's short artistic prose as: «Small Myron», «Pencil», «Schönschreiben», «Father humorist», «Mustard seed», «Borys Grab», «Mykytych's oak», «In the smithy», «On hayloft», «My crime», «In carpentry» and poems: «History of piece of salt», «Saint Valenty», «Lord's jokes».

Autobiographical narrative plays a great role in semiosphere of Ivan Franko's Text. It's supposed that the analysis of the father image as a hero of self-narrative practice allows to understand the specific of father-son relations as the space of spiritual identification and symbolic autobiography.

In his letter to Vasyl Davydyak Ivan Franko wrote about his verse «Easter». The first verse which was dedicated to Yakiv Franko, the poet's father. The verse was not preserved, but Ivan Franko promised to wrote about this theme again. Father's image appeared in poems «History of piece of salt», «Saint Valenty», «Lord's jokes». In these texts the image of the father represented in different – explicit and implicit – ways: as remembered image («History of piece of salt»), as narrator («Lord's jokes»), and as a metaphoric representation of father's heart «Saint Valenty».

The image of the father is also represented as the central semantic figure in Ivan Franko's autobiographical prose. In semiosphera of short autobiographical texts personal myth is created as triadic anthropological – topographical – axiological structure. The anthropology dimension is represented by figural system which consist of some key great semantic figure – father, mother, and son. Another dimension – topographical – is represented by several space circles holding each other. In the center of this circular space construction the family house is situated. Another spatial structure are represented by smithy, garden, and forest. Particular semantic dimension belong to the space of male's narration which take place in father's smithy. The reminiscing self/narrator pays great attention to this dimension, especially to those which is represented by father's parables.

The article underlines that the image of the father is constitutive element of inner symbolic autobiography and the space of spiritual identification. This semantic figure provides a system of personal values and behavior strategies. From the temporal perspective remembering self/narrator can understand deeper the sense of father's figure in self-building processes.

Keywords: *father, poem, symbolic autobiography, self-narrative practices, traumatic experience, loss, dedication, canon.*

УДК 821.161.2–31.09:159.9

Т. С. Матвєєва

ПРОСТІР ПЕРЕХОДУ В НЕБУТТЯ: СИМВОЛІКА ЗОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАННОМУ ДИСКУРСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано специфіку функціонування символіки «простору переходу» в українському романному дискурсі другої половини XIX століття. Явний і підтекстовий смисл феномена психологічного помежів'я розкрито за допомогою культурних кодів – ментальних моделей світу.

Ключові слова: *український роман другої половини XIX ст., культура, код, архетип, символ, психологічне помежів'я, поетика.*

Українська романістика другої половини XIX ст. – складне проблемно-тематичними комплексами, оригінальне поетикою явище – завжди привертала увагу критиків і літературознавців, тому чимало аспектів вивчення її змісто- й формотвірних елементів уже достатньо глибоко досліджені. Проте, як і кожний феномен (а велика епіка зазначеного періоду й була таким феноменом, оскільки розвивалася дуже швидко й переважно всупереч історичним, культурним умовам), не буде прочитана остаточно. Відтак можемо стверджувати, що обрана нами сфера обсервації – символіка простору помежів'я – ще не стала об'єктом розгляду в працях українських науковців. Це й зумовило наше звернення до названого аспекту й визначило **мету** пропонованої статті: виділити й прокоментувати особливості художнього втілення процесу відходу в небуття як один із проявів тенденції до гомоцентризації, коли людина стає суб'єктом дії, коли світ бачиться крізь призму людського «я», а формування характеру вже не пояснюється пріоритетним упливом об'єктивних реалій, переважно соціальних.

Зауважимо, що принагідні спостереження за психологічно складним процесом перетинання кордону між буттям і небуттям містяться в працях сучасних літературознавців – Т. Гундорової, І. Денисюка, Г. Левченко, В. Панченка, М. Ткачука, А. Швець та ін., проте вони стосуються окремих творів і не охоплюють ні романного масиву аналізованого періоду в цілому, ні велику епіку окремого автора.

Безперечно, обмежений обсяг статті унеможливить глибоке осягнення заявленого ракурсу, проте все ж дозволить, бодай у загальних рисах, на прикладі творів, які відображають широкий проблемно-тематичний спектр і належать до різних естетичних систем, окреслити відповідні художні тенденції, насамперед до антропоцентричності, що передбачає пріоритет психологізації, ліризації епічної форми.

Переконані, що звернення митців до зображення передсмертних станів, моменту смерті допомагають яскраво розкрити характерні риси своїх персонажів, адже ставлення до власної конечності рельєфно окреслює, як це не парадоксально, життєві пріоритети людини, яка, використовуючи відпущений їй час, розвивається або деградує.

Тож проаналізуємо символіку власне переходу та його кінцевої стадії – смерті. Українські митці в багатьох творах докладно описують останні хвилини головних героїв, наголошуючи цим не тільки на самій межовій ситуації, а й на причинах її виникнення, адже з життя йде, як правило, молода людина. Пояснення цього містяться вже не тільки в соціальній сфері – класових суперечностях, які гальмують вільний розвиток особистості, а, переважно, в сфері психології – здатності чи нездатності людини протистояти нівелюючим обставинам. Практично всі персонажі борються за право жити, за можливість не перетворитися на маргіналів, однак, як правило, вони самотні в своєму прагненні, не відчувають підтримку навіть найближчого оточення, представники якого вже змирилися зі своєю упослідженістю й зазвичай пасивно спостерігають, як помирають, духовно чи фізично, їх нащадки.

Яскравим прикладом цього є життєвий фінал Христі Притики з роману «Повія» (1883 – 1919) Панаса Мирного, яка, рано втративши батька, бачачи, як карається за неіснуючі гріхи матір – у сорок років уже «зів'ялена» жінка без бажань, – запрагнула пройти інакшою життєвою дорогою, проте швидко символічно померши вперше (сон, у якому героїню поглинула вода – «символ усього незвіданого, незрозумілого й небезпечного» [2, с. 92]), вдруге вже фізично перестає існувати. Тут автор використав цікавий символ порогу, переступання, адже героїня кілька разів перетинала межу між спочатку своїм (сільським) і не своїм (міським) простором, які через деякий час помінялися полюсами сприйняття, щоб у фіналі роману набути однакової чужості, бо героїня замерзла біля порогу колись своєї, а тепер нерідної хати, перетвореної на шинок. Відбулася десакралізація освоєного простору, бо з-під порогу зникли духи предків, які охороняють родину [1, с. 385]. Христине життя закінчується уві сні – щасливому майбутньому, якого в неї вже не буде. Тут автор використав прийом дзеркальності уявного життя й реальної смерті, який уяскравлює назву твору, бо «повіями» в народі називали, в тому числі, людей (незалежно від їх гендерної приналежності), які «віялися світами», бо не мали де прихилити голову – абсолютні вигнанці з соціуму. Так вимальовується символ людини без коріння, приреченої на небуття.

Подібною є доля Дмитра Марусяка («Камінна душа» (1911) Г. Хоткевича), який теж із волі обставин прожив не своє життя, «ганяв вовком» горами, ніде не знаходив пристановища, все купував «за страх і за гроші». А в результаті усвідомив, що він подібний до каменя, що, зрушений із вершечка гори, котиться донизу, трощачи все на своєму шляху й кінець кінцем сам розбивається на шматки. Його фінал – шибениця, проте саме з неї персонажу відкрився інший світ, який він утратив, коли вирішив мститися за понівечене життя; саме шибениця, як це не парадоксально, піднесла Марусяка над марнотою, бо в останні хвилини перед відходом за межу брехати собі про власну невинуватість у тому, що життя перетворилося на проживання, марно. Тому Дмитро сповідається не словами, що їх він давно обернув на прокльони, а звуками музики, які одні залишилися неторкнутими фальшем стосунків, дій, думок. Він помер із останнім звуком, а його смертним порогом стала тиша – символ Ніщо. Письменник залишив фінал відкритим, бо, сюжетно вичерпавши конфлікт, на проблемному рівні (а в романі превалюють філософсько-психологічні аспекти буттєвовизначальної сфери людського життя) апелює до вічних дихотомій альтруїзму й егоїзму, гріха й спокути, життя й смерті.

В усіх аналізованих романах українські автори представляють (частіше за допомогою висхідної градації) смерть як наслідок зневіри, самотності, відчуття закинутості не в свій час і простір, а, головне, усвідомлення зради людини, якій довіряв.

Найяскравішим прикладом такого опису життєвого фіналу є, вважаємо, роман І. Франка «Лель і Полель» (1887) – історія відчуження за життя й віднайдення одне одного після смерті. Письменник обрав оригінальний спосіб показу процесу розпаду особистості, адже головні персонажі твору – близнюки – особливі індивіди, зв'язані генетично, психофізіологічно. Проте обставини роз'єднали їх і кожен окремо пройшов свою дорогу до смерті: Начко, страждаючи через нерозділене кохання, Владко – згодом проклявши почуття, яке відібрало в нього брата. І. Франко спочатку роз'єднує їх простори, вибудовуючи бінарну опозицію *верх/низ*, несподівано реалізовану як *гора/місто*, а в фіналі зводить разом у символічній могилі – кабінеті. Для митця було важливо саме психологічно обґрунтувати рішення обох піти з життя, адже насамперед ішлося про дослідження підсвідомих імпульсів до саморуйнування. Звідси –

використання прийому оберненого часу для мотивування причинно-наслідкових зв'язків у діаді *минуле/теперішнє*, оскільки майбутнього в Калиновичів немає, відтак часова тріада не вивершиться вповні.

Основними образами-символами процесу переходу в романі став будинок – колишнє спільне мешкання близнюків, а в фіналі – труна. Автор парадоксально змінює традиційне прочитання архетипу дому – «зменшеної моделі всесвіту», захищеного простору, в якому людина знаходиться в безпеці [2, с. 159] – на протилежне – майже інфернальне, в якому священне обернулося профанним. Брати перестали бути людьми одного вогнища, спочатку погасивши його недовірою, а згодом остаточно зруйнували рішенням піти з життя. І. Франко детально обсервує останній день Начка, ведучи персонажа з гамірних вулиць, на яких йому самотньо, бо в натовпі, мабуть, найсильніше кожен відчуває власну ізольованість серед байдужих облич, – до порожнього будинку. Долаючи цей шлях, персонаж ніби входить у вічність – переступає поріг – минає своєрідну точку неповернення, зачиняє двері, вікна, опускає фіранки – ізолюється від світу, але не для переродження, бо напівтемний кабінет не став місцем ініціації, а для смерті. Його вічність обернулася хтонічним дном, хаосом, тому що через відчай, усупереч волі Творця, який і дарує життя, й вирішує, коли людині час іти зі світу, вчинив непрощенний гріх – самогубство. Його перехід у за-буття був важким, болісним: митець скрупульозно описує зміни зовнішності Начка, які віддзеркалили внутрішню дисгармонію персонажа, власне психічні стани – кінцеву фазу апатичності, депресивності, коли власна присутність у світі здається тягарем. Особливо ж гнітюче враження справляє фінальний епізод – приготування до самогубства: автоматичні рухи, порожній погляд, підсвідоме очікування на приїзд брата, коли єство сприймає найтихіші звуки, сподіваючись, що то відкриваються вже закриті замки, зачинені двері. Коли зустрічі не сталося, Гнат сів у крісло, спокійно зарядив пістолет і, як йому здалося, назавжди покінчив зі стражданням.

Владко побачив мертвого брата з порога кімнати – фізичної, матеріальної межі: Начко сидів у позі, яка одночасно підводила й опускала його тіло, бо одна рука обіперлася на стіл, ніби кликала вгору, а друга безсило звисала, майже торкаючись підлоги. Протилежні бажання розчахнули його свідомість, зробили безсилим проти впливу абсурдного світу, в якому непроминальне оголошено минущим і навпаки. Тому він приречений мандрувати між світами у вічному неспокої, бо самогубець.

Владко захотів з'єднати колись цілий організм, відтак долучитися до того знання брата, яке в земному житті було йому недоступне. Для цього опустився в крісло по інший бік столу, прийняв ту ж позу – і відійшов у небуття. Так миттєвий момент переходу відділив коротке життя від безкінечної смерті.

У цьому романі І. Франко не описує могилу братів, завершує твір епілогом – продовженням життя в нащадку Владислава (хоча з огляду на розвиток хара́ктерних і подієвих перипетій епілог виглядає мелодраматичним), натомість у інших творах опис останнього пристановища є ключовим з огляду на смисловий пріоритет проблемно-тематичного комплексу – філософські антиномії добра і зла, гріха й спокути, конотації образної системи, поетику представлення діалектики взаємин людини й світу. Зокрема, в романі «Для домашнього огнища» (1892) це опис могили Анелі Ангарович – самогубці, тому її «вічний дім» без хреста, отінений тільки кипарисом – цвинтарним деревом, що символізує смерть (за переданням, із його листя було сплетено вінок Плутона [2, с. 234]). Крона кипариса нагадує «привид мертвого полум'я» [2, с. 234] – фактично йдеться про оксюморонний символ, адже вогонь – рухлива стихія, загалом амбівалентна, оскільки «в багатьох космогоніях світу полум'я асоціюється як із створенням світу, так і з апокаліпсисом, воно сяє в раю і спалює в пеклі» [5, с. 200]. Дорога персонажа до смерті пролягала через продані нею життя інших людей, через

власне бажання утвердитися в абсурдному світі прийнятним у ньому способом – «утаєною підлотою». Такою ж була дорога до духовної смерті й Антіна Ангаровича, який волів шукати відповідь на питання про причини суспільного відчуження деінде, тільки не в діалозі з дружиною, тому, уникаючи відвертої розмови, кружляв вулицями міста як лабіринтом, що з огляду на специфіку представлення єства персонажа символізується, набуваючи значення «глухого кута самопізнання» [6, с. 184]. Цікаво, що всі дороги капітана закінчуються на кладовищі, провіщуючи втрату, смерть, однак не вічний спочинок, а вічне Ніщо, представлене в творі відходом без каяття й відпущення гріхів.

Так само трактуємо кульмінацію й розв'язку роману «Основи суспільності» (1893 – 1895). Відповідно, йдеться про замах на вбивство, спровокований матір'ю й виконаний проти батька руками сина. В епізодах, які творять кульмінаційний ряд, виділяємо символіку місця переходу – флігеля – своєрідного будинку, в якому живуть тимчасово, бо це ніби нецілісна споруда, лише прибудова, зайвий елемент конструкції. За аналогією до цього речовинного елементу кваліфікуємо й життєві шляхи головних персонажів – нецілісних, внутрішньо дисгармонійних, підсвідомість яких продукує або фантомний світ (нічні блукання Олімпії на згарищі маєтку, де її переслідує кривавий привид леді Макбет), або перетворює реалії на фантасмагорію Задзеркалля («полювання» на Маланку). Як наслідок – утеча Адама до Львова в кареті, що її І. Франко порівнює з катафалком. У цьому описі так само, як і в «Лелі і Полелі», письменник використав оксюморон, бо карета – уособлення високого соціального статусу – є антиномічним до катафалка атрибутом. Останній же, в свою чергу, асоціюється з невідворотністю кінця, бо завжди рухається в один бік.

Фактично з аналізованих творів вибудовується градаційна площина бачення митцем смерті. Вершиною такої градації є, вважаємо, монороман «Boa constrictor» (1878), головний персонаж якого, Герман Гольдкремер, показаний ніби похованим живцем у своєму будинку-касі. Його життя уявляється низкою переміщень із однієї уявної могили до другої, адже дитинство персонажа пройшло в напіврозваленій, гнилій, темній, наповненій червою хаті; молодість, зрілість він присвятив створенню комфортного простору існування – бізнесового й родинного, проте, дійшовши вершини соціальної піраміди, не побачив із неї безмежжя, навпаки, відчув абсолютну ізольованість, бо поруч немає друзів, є тільки конкуренти; аналогічно й з сімейним простором – холодним, непривітним, оскільки турбувався тільки про добробут і не витрачав час на спілкування, розраду, духовну підтримку, вважаючи це непотребом, який перешкоджає головному – накопиченню статків. Відтак і свою фізичну смерть знайшов у замкненому просторі – шахті, яка нами асоціюється з печерою – архетипним символом «космосу, відірваного від реалій життя», який «рідко бачить світло» [2 с. 386]. Фактично йдеться про «ідею порожнечі, незаповненої вітальності» [2, с. 385], відмову обернути існування буттям через переважання «регресивних прагнень» [6, с. 278]. Останнє ми витлумачуємо як психологічний оксюморон: те, що персонаж уважає за благо, насправді є руйнівним для його внутрішнього світу, цілісності єства. Матеріальним виявом «розірваності» особи є картина, на якій полоз душить лань: раціоналістичний, речовинний пріоритет руйнує креативні духовні поривання, обертає їх на ілюзорні, робить неможливою «внутрішню інтеграцію особистості» [3, с. 309].

Подібно вирішує конфлікт між високістю й ницістю І. Франко і в романі «Великий шум» (1908), ретельно обсервуючи внутрішнє єство головного персонажа. Кульмінаційним у низці «характеротвірних» епізодів (перипетії взаємин у родині, з селянами) є епізод, у якому письменник зображує видіння пана Суботи, яке, на наш погляд, може бути витлумачене як його фатальна перспектива. Перед очима персонажа

ніби нізвідки з'являється чорна фіра, запряжена чорними кіньми, що пересувається, не торкаючись землі. Править нею чорна постать, яка, здається, манить Суботу до себе. Ключовими деталями в цьому епізоді є просторова чорнота й беззвучність, які, вважаємо, об'єднуються в градаційний ряд: *дезадаптація – маргіналізація – апатія*, символічно демонструючи самоізоляцію персонажа, бо, виявилося, що чорною постаттю була Смерть, «обличчя» якої нагадувало обличчя його доньки Євгенії, відданої ним у шлюбі на поталу циніку й розпуснику. Так у романі паралелізувалися дві могили: реальна – чоловіка Євгенії, якого поглинула морська безодня; й поки що примарна – її батька, але для нього вона може стати незворотністю, якщо він внутрішньо не зміниться. Йдеться про символічну реалізацію чорного на позначення «мороку, хаосу, смерті» [2, с. 531], «заперечення світла, гріха, небуття, всього неіснуючого й асоційованого з ніччю, злом, з усім неправдивим» [3, с. 457]. Щодо безгучності, то цим автор указав на мовчазний прихід Смерті, бо для небуття звуки зайві. Так і в романі: фантоми, побачені паном Суботою, стали нагадуванням про смисл життя, вибір, обов'язковий для кожного на користь креативності чи деструкції єства.

Трагічно завершується земний шлях героїнь романів І. Франка «Петрії і Довбущуки» (1875), «Перехресні стежки» (1900), відповідно, Олени Батланівни й Регіни Стальської. Обидві загинули в бистрині – Заклятій пащі/Клекоті, бо не знайшли взаєморозуміння й підтримки в близьких. Їх віднесла ріка – символ «утрати й забуття» [3, с. 416], поглинула вода – амбівалентна стихія, яка може бути прихильною або смертоносною для людини. Їх життя, особливо Регіни, митець теж представив як висхідну градацію, адже самогубство вивершило страждання, хоча обидві усвідомлювали, що чинять непрощенний гріх: «Самогубців на небо не беруть», – як в останні миттєвості життя встиг подумати Кольцьо – головний персонаж роману М. Павлика «Пропащий чоловік» (1878) (це практично єдиний приклад у масиві української романістики другої половини XIX ст., де показано агонію персонажа). Добровільний відхід із життя чиниться з відчаю як протест проти нестерпності існування, психологічної безвиході, людина йде без каяття, молитви, тому й ховається безіменно, за цвинтарною огорожею. Обох героїнь забрала вода, ставши для них такою ж безликістю, символом знищення. Водна ж глибина асоціюється з безоднею, Країною мертвих, до якої що потрапляє – пропадає навіки.

Парадоксально, проте серед аналізованих творів є один, у якому міститься позитивне сприйняття смерті. Так, головна героїня роману А. Чайковського «Олюнька» (1895) прагне швидше опинитися за межею вічності, бо, вигнанка в світі живих, щодня ходить на кладовище, сповідається на могилі дідуся – єдиної рідної душі, прихистку від байдужості, підступу, брехні. Їй добре, коли вона слухає цвинтарну тишу, порушувану тільки шепотом листя, коли ніби чує лагідні голоси з потойбіччя, які несуть заспокоєння зболеному єству. Але навіть такій мрії не судилося здійснитися. Вбиту Олюньку поховали як самогубцю поза цвинтарем – тепер її могила буде навіки далека від «вічного дому» дідуся, але поєднатися зможуть їх душі, які нарешті звільнилися з-під тиску буденщини – заздрості, лицемірства, ненависті. Відтак у фіналі письменник зазначив: «Щаслива тепер Олюнька!», – тим самим вивершивши оксюморон життя як смерті й смерті як життя.

Градаційний ряд наших спостережень підводить до пуантного вияву простору переходу – творів, у яких ідеться про вбивство своїх кревних («Серед темної ночі» (1900) Б. Грінченка), про зневагу могили матері («Люборацькі» (1862) А. Свидницького), про перетворення смерті на буденність («Блискавиці» (1906 – 1924) М. Чернявського).

Колізія першого з названих романів оприявнюється посередництвом дослідження психосвіту вбивці, який відібрав життя у брата через бажання долучити до власного

його шматок землі (художня паралель – роман О. Кобилянської «Земля» (1902)). Б. Грінченко скрупульозно описує процес змін, що відбуваються у внутрішньому єстві людини, яка не змогла жити з таким тягарем і тепер іде на могилу брата, щоб благати в нього прощення. Автор зображує розірваний ницістю світ, показуючи неспівмірність маленької фігурки, що лежала хрестом на могилі, обнявши її й благаючи відпустити гріх, і безміру чорного неба, холодних зірок – вічного нагадування про скоєне. Земля й небо німі, бо відібране те, що дароване Творцем, – життя, яке тільки Ним і може бути припинене. Оксюмороном є й зіставлення символу віри – хреста – «Дерева Життя», «символу викуплення через самопожертву Христа», «грандіозного заспокійливого символу страждання» [6, с. 171] – з позою чоловіка, адже хрестом він прагне вимолити собі прощення рідної людини, а, головне, Бога. Автор залишає цей конфлікт відкритим: люди, почувши каяття, простили, однак є ще Вищий Суд, який відбудеться у вічності й тільки на ньому буде вирішено, чи справді щирим було каяття, тому що гріх у Законі Божому витлумачується як вияв сутності зла – «порушення заповідей Божих і того морального закону, який написаний у совісті людини» [4, с. 119].

В абсурдному світі, в якому вічне оголошене минущим і навпаки, буденно сприймається занедбування власного коріння – манкуртство. Унаслідок цього можливим стає фантасмагоричний фінал сім'ї Люборацьких – зникнення роду, розчиненого й знищеного денаціоналізацією, свавіллям сильних цього світу (долі Антосьо, Масі, Орисі) – знущання над могилою паніматки, останній прихисток якої зник під сміттям і помиями.

Апофеозом описуваних психологічних, а внаслідок їх і соціальних зсувів сприймається вбивство десятків тисяч людей на війні («Блискавиці» М. Чернявського), коли смерть стала звичною і вже нікого не дивує, що доводиться спати поруч із чиєюсь відірваною кінцівкою, або коли на місці, де солдати розігрівають їжу, з відталої землі раптом покажеться напівзігнилий труп. Кожен швидко засвоює закон «не вб'ю я – вб'ють мене», відтак формується свідомість «утраченого покоління», яке дорослішало в окопах, вчилося тільки руйнувати. Символічним продовженням такого осягнення перспективи людства стане роман В. Винниченка «Лепрозорій» (1938) із наскрізним образом планетарного шпиталю для невиліковно хворих – тих, хто втратив непроминальні життєві дороговкази, замінивши їх служінням Бахусу, Мамоні, Молоху.

Отже, в статті ми спробували на матеріалі українського романного дискурсу другої половини XIX ст. визначити специфіку представлення так званого «простору переходу» – власне межових станів, обставин, через які вони виникають, – прочитаного крізь символічну призму за допомогою прийомів градації, оксюморону, що уможливило глибше, переконливіше обґрунтування взаємозалежності в діаді *людина/світ*. Такий ракурс бачення масиву великої епіки є новим і, на наше переконання, відкриває неабияку перспективу для продовження компаративних студій, звернення до архетипно-міфологічного, семіотичного методу осягнення художнього цілого. Також ітиметься про дешифрування культурних кодів, закладених у підтекст, контекстуальний, інтертекстуальний аналіз, що, зрештою, повинно вивести на рівень метатекстового осягнення літературного процесу в діахронії та синхронії його розвитку.

Список використаної літератури

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – Київ : Либідь, 2002. – 662 с. ; Voitovych V. Ukrainska mifolohiia / V. Voitovych. – Kyiv : Lybid, 2002. – 662 s.

2. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. : В. Андреев, В. Куклев, А. Ровнер. – Москва : Астрель : Миф, 2001. – 576 с. ; Entsiklopediya simvolov, znakov,

emblem / avt.-sost. : V. Andreev, V. Kuklev, A. Rovner. – Moskva : Astrel : Mif, 2001. – 576 s.

3. Жюльен Н. Словарь символов : иллюстрированный справочник / Н. Жюльен ; пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой. – 2-е изд. – Челябинск : Урал Л.Т.Д., 1999. – 497 с. ; Zhyulen N. Slovar simvolov : illyustrirovannyy spravochnik / N. Zhyulen ; per. s fr. S. Kayumova, I. Ustyantsevoy. – 2-e izd. – Chelyabinsk : Ural L.T.D., 1999. – 497 s.

4. Закон Божий, составленный по Священному Писанию и изречениям святых Отцов как практическое руководство в духовной жизни. – Москва : Сретен. монастырь ; Новая книга ; Ковчег, 1998. – 704 с. ; Zakon Bozhiy, sostavlennyy po Svyashchennomu Pisaniyu i izrecheniyam svyatykh Ottsov kak prakticheskoe rukovodstvo v dukhovnoy zhizni. – Moskva : Sreten. monastyr ; Novaya kniga ; Kovcheg, 1998. – 704 s.

5. О'Коннел М. Знаки и символы : иллюстрированная энциклопедия / М. О'Коннел, Р. Эйри; пер. И. Крупичевой. – Москва : Эксмо, 2007. – 255 с. ; O'Konnel M. Znaki i simvoly : illyustrirovannaya entsiklopediya / M. O'Konnel, R. Eyri; per. I. Krupichevoy. – Moskva : Eksmo, 2007. – 255 s.

6. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – Москва : Фаир-пресс, 2001. – 448 с. ; Tresidder Dzh. Slovar simvolov / Dzh. Tresidder ; per. s angl. S. Palko. – Moskva : Fair-press, 2001. – 448 s.

Стаття надійшла до редакції 25.10.2016

T. S. Matvieieva

THE SPACE OF RELEGATING TO OBLIVION: THE SYMBOLISM OF DEPICTION IN UKRAINIAN NOVEL DISCOURSE OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

The paper is devoted to the research of the peculiarities of the way Ukrainian novelists of the second half of the XIX century used world cultural heritage in the sphere of interpretation of philosophic problem of life and death dialectics. The subject of the article, correspondently, is studying of the specifics of functioning of the space of transition's symbolism in the texts. The sense of the symbolism reveals by means of archetype, semiotic analysis of so called cultural codes – mental models of the world.

The aim of the paper is to reveal peculiarities of art comprehension, techniques of showing of the symbols in the works of the big epic form of the named period.

The methods used in the paper are archetype, semiotic analysis, which enabled the fullest depiction of the comparative component of the analysis.

The main attention was paid to revealing of the peculiarities of the process of the transition into the eternity, basing on the example of the pieces of literature that reflect a wide subject-thematic spectrum and are of different aesthetic systems, and that gave a possibility to make more convincing conclusions.

The certain aspect of the work is the poetics of the novels: we proved that the most convincing techniques of depicturing of the transition's process are pathological states of psychic (somnambulism, delirium, hallucinations, agony), the dream that is depicted among others as a materialized symbols (cemeterial attributes, abyss, flocks of ravens, cypresses, spiders, caves) and respective non-material symbols (soul, life, death).

The results can be applied for the further studying of the big epic form of the named period as well as for later period in a represented aspect. That will enable to widen largely the volume of the literature material and extend the aspects of studying of the peculiarities of depicturing the boundaries between death and life. Besides, indirect confirmation of growing influence of the tendency of anthropocentricity during this period is under discussion. That means the priority of subjectivity, psychologicalization, lyrication of epic forms.

So, reference to the analysis of specifics of art embodiment of life space offer the challenge for the model of world studying as a whole, and that is important for identifying of the direction and dynamics of the literary process.

***Keywords**: Ukrainian novel of the second half of the XIX century, culture, code, archetype, symbol, psychological boundaries, dream, poetics.*

УДК 821.161.1'05(045)

Е. В. Педченко

РАЗМЫШЛЕНИЕ О ГЕНДЕРЕ И ЖЕНСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ-СИМВОЛИСТОВ И ФИЛОСОФОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В статье представлены основные положения гендерного дискурса Серебряного века, участниками которого выступили философы Н. Бердяев, В. Розанов, В. Соловьев и писатели-символисты А. Белый, З. Гиппиус, В. Иванов, Д. Мережковский. В рамках данного дискурса рассматриваются мнения о женском творчестве и восприятии литературной практики писательниц, близких к символистскому кругу.

***Ключевые слова**: гендер, вейнингерианство, имагология, Серебряный век, андрогинизм, женское творчество.*

Опыт рассмотрения художественного творчества с точки зрения гендера появился в русском литературоведении еще до распространения термина *гендер*, например, Ю. Лотман в «Беседах о русской культуре…» отмечает, что отличие между взглядом мужским и женским «отнюдь не элементарно биологического свойства». По его мнению, «*Женский взгляд* при упоминании имени человека прежде всего видит ребенка, а затем уже – процесс его формирования. *Мужской взгляд* подчеркивает в человеке его поступки, то, что он совершил; женский – то, что он мог бы совершить, но утратил или совершил не полностью. Мужской взгляд прославляет сделанное, женский – скорбит о несделанном» [1, с. 22]. Женское творчество всегда присутствовало в русской литературе и привлекало внимание критики, например, работы В. Г. Белинского «Сочинения Зенеиды Р-вой», В. Ходасевича «Графиня Е. П. Ростопчина. Её жизнь и лирика», К. И. Чуковского «Некрасов и Панаева», Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова: Опыт анализа» и др. За последние двадцать лет широкий историко-литературный материал по исследованию русской женской прозы XIX–XX вв. представлен в работах М. Михайловой, О. Пензеной, Н. Пушкаревой, И. Савкиной, Е. Строгановой, Е. Тарланова, Е. Трофимовой и др.

В современном литературоведении мы наблюдаем смещение интереса от женского образа к женщине-автору, что привело к попытке создания новой методологии, соответствующей гендерным исследованиям, которая уже сложилась в психологии, социологии, но до сих пор остается проблематичной в литературе, так как сводится в основном к выделению особенностей женского творчества. Так, Г. А. Пушкарь в диссертации «Типология и поэтика женской прозы – гендерный аспект» (2007) видит основную задачу гендерного исследования и принцип анализа в выявлении идентичности женской прозы, которая «определяется способностью автора-женщины отождествить себя со своим телесным комплексом, раскрыться всякий раз