

7. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / Джеффри Чосер; [пер. с англ. И. Кашкина, О. Румера, Т. Поповой; предисл., примеч. И. Кашкина; доп. к примеч. Т. Поповой]. — М.: Эксмо, 2007. — 768 с.
8. Gittes Katharine S. Framing the Canterbury Tales: Chaucer and the Medieval Frame Narrative Tradition / Katharine S. Gittes. — New York: Greenwood Press, 1991. — 174 p.
9. Irwin Bonnie. What's in a Frame? The Medieval Textualization of Traditional Storytelling [Электронный ресурс] / Bonnie Irwin // Oral Tradition. — 1995. — № 10/1. — P. 27–53. — Режим доступа: http://journal.oraltradition.org/files/articles/10i/6_irwin.pdf.
10. Lázaro Luiz Alberto. Some Speculations about Chaucer's Spanish Literary Sources [Электронный ресурс] / Luiz Alberto Lázaro // Selim. — 1996. — № 5. — P. 18–28. — Режим доступа: www.unioviado.es/SELIM/SELIM_PDF/SELIM05.pdf.
11. Pyeatt Anna Coons. Lazarillo de Tormes and the Medieval Frametale Tradition: Dissertation ... for the Degree of Doctor of Philosophy / Pyeatt Anna Coons — Austin: The University of Texas at Austin, 2005. — 264 p.

**The Tradition of the Narrative Stories Collection
in «The Book of Good Love» by Juan Ruiz
and in «The Canterbury Tales» by Geoffrey Chaucer**

The present article dwells on a comparative analysis of the two 14th century «human comedies» within medieval tradition of story-collections that are created basing on the principle «unity lies in multiplicity». Individual skill of Juan Ruiz and Geoffrey Chaucer to create a coherent literary work is revealed through balancing of content and form, appealing to Eastern and Western tradition as well as oral and literary tradition. As a result features that bring together and differentiate «The Book of Good Love» and «The Canterbury Tales» have been pointed out and explained.

Key words: 14th century story-collection, narrative tradition, inner dialogue, flexibility of the frame-tale, inner unity, oral tradition.

УДК [821.162.1+821.162.2].091

Ірина Скрипник (Київ)

**ОСНОВНІ МОДЕЛІ КАТАСТРОФІЗМУ
В ЕСХАТОЛОГІЧНОМУ МІФІ ТЕКСТІВ
Б. І. АНТОНИЧА ТА Б. ШУЛЬЦА**

У статті розглядаються основні структурні елементи міфологічного хронотопу есхатології у творах Шульца та Антонича. Спільні матриці часу й топосу та образів, що є його особливістю, дають можливість дійти висновку, що на рівні катастрофізму наскрізними мотивами у текстах авторів є старіння та зношуваність часу, його патологічні відхилення, ненормованість у плинності. Ландшафтні описи та пейзажі, що супроводжують спосіб нарації та ліричну оповідь підсилюють кінцеві конотації.

Ключові слова: міф, катастрофізм, есхатологія.

Твори Богдана Ігоря Антонича та Бруно Шульца в широкому розумінні ми розглядаємо крізь призму міфологічного хронотопу та триєдиного космогонічного циклу, що включає в себе космогонічний виток, еротизм як розквіт та есхатологію. У цій студії мова йтиме про основні елементи третьої й завершальної ланки — катастрофізму як міфологеми апокаліпсису. Цей рівень завершує космічний цикл, що апробується в текстах Шульца та Антонича. Пласт катастрофізму можна трактувати як есхатологічний міф, що має часове спрямування в минуле, оскільки у прогнозованому кінці світу та його ознаках апіорі закладено відродження зруйнованого [2, с. 258]. У цьому й полягає циклічність космічних епох.

Міфологічна циклічність часу в творчості Антонича і Шульца легко накладається структурно на філософію й культурологічні погляди Освальда Шпенглера та Арнольда Джозефа Тойнбі. Перший із них у своїй фундаментальній праці «Присмерк Європи» протиставляє культуру цивілізації як розквіт смерті й аналізує міфологічні типи грецької та римської культур. Другий спроектовує життя культур на життя рослини (*gabitus*), що проходить три стадії у своєму розвитку: народження, розквіт і смерть. Смерть філософ убачає в цивілізації як у точці розпаду культури й її асиміляції або розкладанні на багато малих культур, що проходять ці ж рівні заново.

Філософський словник подає термін «катастрофізм» як теорію катастрофічного учення, предметом якого є різні зміни в природі та суспільних процесах [3, с. 91]. Категорія катастрофізму виступає міфологемою апокаліпсису, з одного боку, й постапокаліптичним оновленням та поверненням до прастихій — з іншого. Постапокаліптичне повернення є важливою особливістю, оскільки перформація диктує міф циклічності в часі та космосі. Володимир Моринець пише: «І хоча поняття катастрофізму подосі не можна віднести до “ясних і точних”, літературознавці ним широко користуються і намагаються надати дифінітивної структурності тому, що для митців було безумовною духовно-інтелектуальною дійсністю» [4, с. 263]. Далі цей же дослідник цитує Чеслава Мілоша: «Час, у якому росло моє покоління, змушував до очікування катастроф. Адже преамбули світової війни заточувалися, власне, приблизно від 30-го року: це була Маньчжурія, це був початок японсько-китайської війни, згодом Ефіопія, італійський напад, імперія Муссоліні, потім Іспанія, прихід Гітлера до влади» [4, с. 263].

Отже, підґрунтя катастрофізму визріло проблемою Європи 1920–1930-х років, яка стала ареною соціальних і політичних зрушень. Прихід фашистів у Німеччині та Іспанії спричинив те, що здоровий оптимізм авангардистів перетворився на анахронізм. У цей час зароджуються катастрофічні настрої, що репрезентують новий тип образності в літературі. Антонич та Шульц по-своєму засуджують антигуманне, антиприродне ХХ ст. і пророкують йому апокаліпсис.

Міленарні міфи прослідковуємо у збірках «Книга Лева», особливо в її «главах» (1936), у циклі «Ротації» Антонича й «Навіженстві», «Птахах», «Манекенах», «Віхолі», «Ночі Великого Сезону», «Весні» та в «Санаторію “Під Клепсидрою”» Шульца, де інколи цикли накладаються одні на одних, підсилюючи сконденсованість міфологічного часу.

Міфологічне мислення обох митців виявляється в тому, що саме наративом катастрофи вони проголошують надію повернення до гармонії. Якщо на рівні міфологізму ми прослідковуємо природний спокій, замилювання, мотиви буйноти життя, то вже на пласті катастрофізму світом керує неспокій, поспіх, зло, передчуття кінця світу, часу як такого. Есхатологічною міфологемою тут виступає місто як поріддя цивілізації, яка добігає до кінця в Антонича та місто як символ відтермінування часу, його смерті, де плінність існування на певний період зупиняється — у Шульца.

Поетові апокаліптичні візії зосереджені в медитаціях над руїнами та самим процесом руйнації свого рідного міста й всього Космосу, до обширів якого сягає автор, а також на «ностальгії» за георгіко-буколічним, власне космогонічним та еротичним буттям, їх красою та гармонією:

Мов кусні зір розбитих, сплять на цвинтарях машин
завмерлі авта,
червоні квіття цвілі міряє застигли в мідь роки й хвилини
і лиш незнане сонячне ядро колишеться, як вічна правда,
що теж незнана й теж для нас невловна, наче синій дух бензини [1, с. 203].

Предтечею і об'єктом катастрофи стає місто як закостенілість. Ефект нерухомості й ілюмінацій додатково підсилює атмосферу сюрреалістичного ландшафту. У Шульца й Антонича матерія набуває змутованих ознак, вираження якогось недожиття, недоросту, недосмерті тощо. Топос тут сповнений соціальних покидьків або взагалі, під впливом всюдисущої катастрофи та старіння часу, а отже старіння роду людського, видів тварин та всього, що створило людство, відбувається зараження фізичною й духовною патологічністю. Читаємо у Шульца: «Ті істоти — рухливі, вразливі на подразнення, однак далекі від справжнього життя — можна було отримати, залишаючи певні складні колоїди в розчинах кухонної солі. Ті колоїди за кілька днів формуються, організуються у згустки субстанції, що

нагадують собою нижчі форми фауни» [9, с. 52]; «Зусібіч облягла нас скорботна сірість міста, зацвітаючи у вікнах темними лишаями світанків і паразитарними грибами присмерків, що розросталися у пухнастості хутра довгих зимових ночей» [9, с. 40]. Саме тому, часто зустрічаємо образи грибків та цвілі, що мають ознаку розкладу матерії, ферментування її на простіші складники.

Супровідним елементом катастрофи виступає ніч або сутінки, що є безперечною ознакою пасивності часу, де на поверхню впливає підсвідоме. Як зазначає словник символів: «Ніч асоціюється з темними кольорами та смертю з одного боку, а з іншого — потенціальними силами та ідеєю росту, з очікуванням світла та дня» [3, с. 126]. У «Ротаціях» Антонича основним стрижнем есхатології є ландшафтний, пейзажний та натюрмортний описи, де поєднуються суто природні образи з цивілізаційними, що створюють настрій дисонансу, дисгармонії, які відповідно й дорівнюють переважанню цивілізаційного над природнім, смерті над життям:

Сліпуче-чорний вугіль ночі, глиб і серця шахта,
природи дно — дно таємниці й неба синє лоно;
лящить у вухах сон — зім'ята та подерта плахта,
і дзвонить в темряві сліпуче серце телефону [1, с. 200].

Ландшафтний опис ночі на пласті катастрофізму у текстах Шульца набуває схожих конотацій, але прозаїк не акцентує на оксиморонності, а згущує фарби та відтінки в кольорах опису, пейзажам надає сонливості, розтягненості в змалюванні, нагромаджує їх великою кількістю предметів, що створює ефект засміченості часопростору (у багатьох поезіях Антонича натрапляємо на таке нагромадження також): «Ліжка цілими днями незастелені, закидані зім'ятою постіллю, повикочувані тяжкими снами, стояли, як глибокі човни, готові до відпливання у мокрі та складні лабіринти якоїсь чорної, беззоряної Венеції» [9, с. 41].

У багатьох поезіях Антонича також зустрічаємо такого типу пейзажне та натюрмортне нагромадження, яке навіює конотації профанного, зужитого топосу: «Безумна безліч форм. Багатство, що призначене для мар, / а ввиш пустеля неба — людський ляк і захват, мертве світло, /лиш дуб, рослинний лев, над лісом, гордий і скупий монарх, / підводить вранці сонця жезл над марнотратним світом» [1, с. 175].

Образ міста в Антонича виступає як царина природи, біологізоване, але це вже не та магічна біологізованість, бо тварини, які його заселяють, агресивні та змутовані. Тобто мегаполіс отримує ярлик знищення звичного в природі. Ліричний герой тут виступає пророком, він є втаємниченим у події: «Антонич бачить значно далі, ніж на це дозволяють реальні міські краєвиди середини тридцятих років. Передчути появу у майбутньому “американізованому” світові велетенських автомобільних звалищ, в тодішньому, не надто заповненому автами Львові, міг тільки великий візіонер» [6, с. 144].

Метрополь поступово набирає сутності Некрополя, міста мертвих, де мертвими є не лише краєвиди та каміння, а й люди — сомнамбули. Цікаво, що в «Ротаціях» періодично вимальовуються три образи людини: сажотруси, п'яниці та повії, які і заселяють Некрополь:

Де заламавши руки сині,
Рятунку кличе ніч намарне,
Колишуться п'яниці й тіні
Біля кульгавої ліхтарні [1, с. 198].

Чи:

Тут люди, мури і бацилі
тим самим піддані законам,
і тулуби печей похилі,
де розцвітають іскор грона [1, с. 144].

Письменники на цьому пласті постійно натякають на есхатологічний час, що зужився, що втратив функції звичного перебігу. Відповідно, зі старінням часу пов'язані й всі можливі паталогічні процеси, що спостерігаються в текстах авторів. Варто зазначити, що не останню роль у створенні міфу-апокаліпсису відіграли символи-кольори. Якщо на стадіях міфологізму

та еротизму вони були життєдайними (зелений, білий, жовтий), то тут це кольори-передвісники смерті та катастрофи: червоний, кривавий, рудий, ржавий, бурий, багрянний, сірий, срібний і, навіть, ртутний. Це все знову ж таки підсилює нарацію катастрофізму. В прозі натрапляємо на такі описи: «На небі вітер надув холодних і мертвих барв, мідно-зелених, жовтих та бузкових смуг — далеких склепінь та аркад свого лабіринту. Чорні і криві дахи стояли під небесами, повні нетерпіння та очікування» [9, с. 91].

У деяких поезіях зустрічаємо образ рудих дощів, що можна трактувати як передчуття Антоничем технологічної катастрофи. Не випадковим є символ і образ крові землі, за спасіння якої та її мешканців, Христос колись віддав земне життя:

Молнось землі в червоному окропі крові
І небо кличу тугою, що вічно ранить.
Із уст моїх поганських спів тече Христовий,
Немов вино з води у Галілейській Коні [1, с. 125].

Кінцечасові мотиви спостерігаємо в оповідання «Санаторій “Під Клепсидрою”» Шульца, прототипом якого є санаторій в Трускавці, де часто лікувався письменник та саме місто. Вже промовиста назва твору є алюзією на час. Єжи Фіцовський пише: «Назва санаторію є свідомо двозначною — це оголошення про смерть, некролог, а водночас прилад для відмірювання часу. Цей умовно подвійний сенс пояснюється просто: час у санаторії перекирково покликаний для протидії смерті» [7, с. 42]. Але, це з одного боку, з іншого ж — цей час і є смертю, але зупиненою, законсервованою, ніби застряглою в горлечку між чашами клепсидри, яка сама по собі є ознакою циклічності та вічного обертання у своїй замкненій двочленній моделі, вічною спіраллю життя.

Топосом «під Клепсидрою», а отже, під самим часом, під його початком і кінцем, під його двоякою сутністю керує хронос, що рухається то, як у сповільненому кадрі (це дає можливість розтягнути тривалість життя, яке в реальності вже давно добігло кінця — батько Юзефа, Яків, який давно помер, але перебуває тут як мешканець санаторію, де відтермінують смерть), то накладається подіями на події, стирає логічні переходи від одного сюжету до іншого (перебування Юзефа в гостях у батька в Санаторії), тим самим вказує на збої в загальній життєвій системі, переформатування чосопросторової матриці, де час як механізм вийшов із ладу: «Я починаю вже жалкувати, що ми все це затіяли. Важко назвати щасливим помислом те, що ми, захоплені гучною рекламою, вислали сюди батька. Обернений час... по суті звучить гарно, але чим він є насправді? Невже це справжній, повноцінний час, мовби розмотаний зі свіжого рулону час, що пахне новизною і фарбою? Цілком навпаки. Це до рештки зужитий, зношений людьми час, протертий і дірявий у багатьох місцях, прозорий, як сито» [9, с. 248].

Час, про який йдеться в оповіданні, є своєрідним медіумом між життям та нежиттям, чимось, що немає визначення в звичних часовимірних категоріях, це не день і не ніч, щось середнє між ними, те, що перебуває між ніччю й днем, — напівприсмерк, напівтьма й характеризується, хіба що, як своєрідне чистилище, коридор між потойбіччям та власне нашим світом. Це, як той тринадцятий місяць, апендикс, про який писав Шульц у «Ночі Великого Сезону», час якого може дозволити собі незвичні маніпуляції.

Наратор відчуває постійну сонливість, спить, де завгодно. Така системність спостерігається зі всіма мешканцями міста, а особливо Санаторію, що схожий до Замку Франца Кафки, якоїсь містичної й оповитої тасмниціями іронічної споруди.

Натяк на чистилище чи своєрідну браму до пекла прослідковується в іншому образі — ще по приїзді до містичного міста головний герой побачив при вході в Санаторій буду й незвичного, жакливого собаку, архетип Цербера, але лише вкінці дізнався, що то — людина, прикута до ланцюга, з жакливими, повними злості й жаху очима: «Яка велика сила упередження! Який потужний гіпноз страху! Що за засліплення! Та це ж людина! Людина на ланцюгу, яку в спрощеному метафоричному відбитті нетямующо приймати за собаку. Прошу правильно мене зрозуміти. Це був собака — безсумнівно, — але в людській подобі» [9, с. 253]. Іронія на зужитість часу, звиродніння, мутація людини як виду лише підсилює есхатологічні мотиви й кінцесвітні настрої.

Антоничів ж міський ландшафт веде читача на своєрідне поле бою, де астральні тіла стали заручниками й жертвами звироднілих людей та споконвічних символів Львова — левів. Над топосом панує руйнівна енергія, площі стають ареною вбивств. Передвісниками апокаліпсису постають міські кам'яні леви. Лев — п'ятий знак зодіаку, що символізує силу сонця, вогонь. В алхімії він позначає знак «філософського каменя» та золота. А в геральдиці лев символізує й асоціюється з втіленням мужності, влади, а також — ранку. З точки зору психології, король звірів асоціюється з небезпекою, в якій свідомість може бути подолана стихійною підсвідомістю [3, с. 293]. Окрім усього, лев — символ і герб Львова.

Леви оживають і крокують містом, виступають символами пробудження каменя. Часто леви постають в образі провідників війни, стоять на чолі війська й вводять його у своє місто. Львів стає ареною поля крові і його леви спричиняються до того:

Гудки патруль над ранком дзвонять в білім місті.
Збудившись, леви з грив стрясають зорі й сніг.
Порожні сині площі в мряці золотистій
колишуться, мов птахи і біжать з-під ніг [1, с. 188].

Поезія із промовистою й знаковою назвою «Апокаліпсис» наскрізно насилена вже проаналізованими нами образами: велетенські леви, камінь, апокаліпсис. Місяць в поезії виступає в образі рудого павука, як міфологеми пряжі нитки людської долі, але значення продовження життя тут стирається, плетіння продовжується далі для мук і страждань. Символічним виступає те, що павук-місяць спустився з неба і повзе муром міста — катастрофа зовсім близько:

Підводяться, мов сонні, велетенські леви, силуети
Тяжких порослих до землі, кам'яностопих тюрем,
І в'язнів по ночах відвідують коханки і комети,
І місяць, мов рудий павук, повзе поволі муром [1, с. 138].

Аналізуючи Антоничів катастрофізм В. Моренець зазначає: «Катастрофізм поета, яким він вимальовується з «Ротацій», а також із «Книги Лева», має яскраво виражений есхатологічний характер, стосується всесвіту як Божого творіння, що в ньому людська — соціально-суспільна площина є тільки однією з багатьох авансцен, на яких розігруються останні акти всезагальної буттєвої драми» [4, с. 266]. Міфологічне сконденсування текстової канви Шульца ж влучно характеризує ехпозе до збірки «Санаторій “Під Клепсидрою”» (1937 р): «Біля витоків цього нового тому прози Шульца лежить мрія про відновлення світу завдяки силі захвату, завдяки розбурхуванню натхнення, прастара людська віра, що затамована і прихована, стримана краса речей чекає тільки на натхненого, щоби визволеною пролитися на весь світ ошасливлюючою навалою. Та стара віра містиків втілюється у тій книжці, формується у своєрідну есхатологію, у легендарне коло, виткане із фрагментів усіх культур і міфологій» [7, с. 168].

Есхатологічні настрої, що прослідковуються в Шульца та Антонича, незважаючи на відмінні спосіб оповіді та виражальні елементи, утворюють єдиний площинний зріз катастрофічних мотивів, зоною впливу якого є міф як форма існування, як замкнена в собі модель космічного ладу.

Ми розглянули основні структурні елементи міфологічного хронотопу есхатології в творах Шульца та Антонича. Спільні матриці часу й топосу та образів, що є його особливістю, дають можливість зробити висновки, що на рівні катастрофізму наскрізними мотивами в текстах авторів є старіння та зношуваність часу, його паталогічні відхилення, ненормованість в плінності. Ландшафтні описи та пейзажі, що супроводжують спосіб нарації й ліричну оповідь, підсилюють кінцесвітні конотації, вводять реципієнта в містичне коло змін, що скандується у текстах.

Список використаної літератури:

1. Антонич Б. І. Велика гармонія: (Модерністична поезія ХХ ст.) / Богдан Ігор Антонич: [поезії]; [упоряд., передм., прим. Д. В. Павличка]. — К.: Веселка, 2003. — 350 с.
2. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. Монографія / Ігор Зварич. — Чернівці: Золоті литаври, 2002. — 236 с.

3. Короткий філософський словник-довідник: Українсько-англо-німецько-французький словник-довідник [уклад. І. П. Чорний та ін.]. — Чернівці, 2006. — 288 с.
4. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. — К.: Основи, 2002. — 327 с.
5. Стефановська Л. Антонич. Антиномії. Монографія / Лідія Стефановська. — К.: Критика, 2006. — 312 с.
6. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: [антологія / за ред. Дмитра Наливайка]. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — 487 с.
7. Фіцовський Є. Регіони великої ереси та околиці / Єжи Фіцовський; [пер. з польськ. А. Павлишина]. — К.: Дух і Літера, 2010. — 544 с.
8. Чорний І. П. Філософський аналіз міфології та релігійного символізму / Іван Павлович Чорний. Монографія. — Чернівці: Рута, 2007. — 80 с.
9. Шульц Б. Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою / Бруно Шульц; [пер. з польськ. І. Гнатюка, М. Яковини]. — Львів.: Піраміда, 2004. — 360 с.

The Main Features of Catastrophism in the Eschatological Myth of B. I. Antonych and B. Schultz

The article deals with the key structural elements of the mythological and eschatological chronotop in B. Schultz's and B. I. Antonych's works. Common matrices of time, topos and images, which are characteristic of such chronotop, allow the author to conclude that aging, obsolescence of time, its pathological and abnormal fluctuations are the main motives present in the text. Landscape descriptions which accompany the narration and lyric story underscore the end-of-the-world connotations.

Key words: myth, catastrophism, eschatology.

УДК 82.091

Ганна Ковальчук (Рівне)

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРІЇ ПРО ВОЙНАРОВСЬКОГО У ТВОРАХ КОНДРАТІЯ РИЛЄЄВА ТА ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО

У статті з'ясовуються репрезентації історії про українського дипломата Войнаровського за творами К. Рилєєва та Л. Коваленко. Зіставлення текстів здійснюється завдяки пошуку відмінностей і подібностей. Висловлено припущення щодо причини вибору авторами маргінальної постаті української історії.

Ключові слова: постколоніалізм, репрезентація, образ, імперія, маргінальний.

Вихідною точкою цього дослідження стала тематична подібність у творчості обох авторів, що стосується зображення історії початку ХVІІІ ст., зокрема діяльності Андрія Войнаровського. З погляду літератури маргінальний образ українського полковника мазепинського часу представлено як головного героя лише у творчості Кондратія Рилєєва та Людмили Коваленко. Другорядним персонажем Войнаровського виведено у трилогії Богдана Лепкого про гетьмана Мазепу. Хоча, як зауважує Федір Погребенник, за задумом письменника передбачалося створення окремої повісті про цю історичну особу [10]. Як не раз зазначалося багатьма дослідниками історії і літератури, зокрема Василем Масловим, Дмитром Наливайком, Осипом Гермайзе, Володимиром Гнатюком, Ярославом Грицаком, Рилєєв у своїй поемі «Войнаровський» відійшов від традиційної імперської ідеології зображення соратника Мазепи у контексті зради [8], [2], [3], [4]. Войнаровський поряд з гетьманом Мазепою постають борцями проти самодержавства, активними захисниками прав і свободи України. Проте не зважаючи на українофільську позицію російського письменника, його зацікавлення українською історією, що притаманне