

23. Новиченко Л. Родом з двадцятих... //Вітчизна. – 1990. – №11. – С.144-159.
24. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447с.
25. Павличко С.Д. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії. – К.: Наукова думка, 1993. – 104с.
26. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров //Зайцев П. Перше кохання Шевченка. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – С.15-316.
27. Рікер П. Сам як інший. – К.: Дух і Літера, 2002. – 456с.
28. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози //Слово і час. –2003. – №11. – С.75-80.
29. Тодоров Ц. Поетика //Структуралізм: «за» и «проти»: Сб. статей /под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С.37-113.
30. Шайтанов И.О. Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза). – М.: Знание, 1981. – 64с.
31. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.3. – С.88-97.
32. Шерех Ю. Не для дітей //Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.1. – С.306-320.
33. Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози //Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.3. – С.98-135.
34. Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk: Slowo/obraz/terytoria, 1998. – 298s.
35. James H. The Art of Fiction //The Norton Anthology of Theory and Criticism /ed. by V.B. Leitch. – New York, London: W.W. Norton&Company, 2001. – P.855-869.

Леся ГИЖА, викладач (Тернопіль)

ІРОНІЧНА СТРУКТУРА НЕОРОМАНТИЧНОГО ДВОСВІТТЯ У ТВОРАХ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

Н.Фрай, розглядаючи особливості трагедійного наративу, відзначав, що, на відміну від комедії, в трагедії більше уваги зосереджується на індивідуальності персонажа [13, 206]. Крім цього, відмінність існує між трагедією і романом, яка стосується властивого цим наративам двосвіття. Учений пояснював, що в романтизмі персонаж, який має іронічне ставлення до дійсності, прагне здійснити героїчний вчинок, аби замінити недолю успіхом. Тобто *романтичне двосвіття* — це невідповідність між внутрішнім та зовнішнім світами людини. По-іншому будується *неоромантичне двосвіття*, яке, за визначенням Н.Фрая, полягає у відношенні між двома людськими «я» [13, 219]: між внутрішнім «я» та «іншим», який також знаходиться в індивідуальності суб'єкта як відбиток зовнішнього світу, результат сприймання людиною соціуму. Про несумісність цих двох світів писали багато науковців. Серед досліджень, здійснених у контексті українського літературознавства, варто відзначити працю В.П.Агеєвої, присвячену творчості Лесі Українки, що слід вважати знаменним, оскільки саме Леся Українка першою теоретично сформулювала концепцію неоромантизму на українському ґрунті [1, 7-24]. Йдеться про те, що, аби продемонструвати двосвіття, письменники-неоромантики дуже часто вдавались до розбудови відповідної міфологічної структури, де два герої означували протилежні риси людського характеру. Зокрема, в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» протилеж-

ними постатями є Мавка і Килина, да яких хилиться серце Лукаша. Якщо перша — це символ природного, міфологічного, тасмничного, ніжного, інтимного, світлого, відтак нічим не зіпсутого почуття людини, то друга знаменує собою соціум, традиції, обов'язки, обмеження, суцільну відповідальність. Схожу проблематику порушували багато письменників початку ХХ ст., зокрема О.Кобилянська, М.Коцюбинський, Г.Хоткевич, О.Олесь та інші.

В англійській літературі неоромантичне двосвіття властиве творчості Д.Конрада. К.Х'юїт проблему конрадівської роздвоєності виводить з біографічних обставин самого письменника і самотності як наслідку життєвих суперечностей [9]. Відомо, що Конрад, поляк за походженням, змушений був жити за межами своєї батьківщини. Проте проблема була навіть не в цьому, а в тому, що це стало результатом багатьох протиріч, які важким масивом руйнували спокій у свідомості автора. Щоб уникнути їх, Конрад вирішив втекти з Польщі, де на нього чекав обов'язок служби в російській армії, і працювати на морському флоті спочатку у Франції, пізніше в Англії. Однак це ні до чого хорошого не привело, від себе йому втекти так і не вдалось, що зрештою виявилось ще важчою самотністю та розчарованістю в житті [9, 170-171]. Справжнім екзистенційним притулком для нього стало навіть не море, а літературна праця. Відтак, як стверджує Х'юїт, спочатку письменника просто не зрозуміли: «Після того, як він опублікував свої перші твори — «Примха Олмейра» (1895), «Негр з «Нарцису» (1897) і ранні оповідання, включаючи «Караїн» (1898) — багато читачів почали вважати Джозефа Конрада автором пригодницького жанру. Він писав про екзотичні куточки світу, про безстрашних людей та корабельні катастрофи» [9, 172]. Проте це не основна тема його творів, бо як у випадку з Дон Кіхотом, у якого рицарські обладунки — тільки матеріал, у який споряджений світогляд шукача ідеалів, у Конрада важливим аргументом, що знайшов відбиток у наративі його творів, є структура його свідомості та внутрішнього світу його героїв. Це у творчості англійського письменника бачить Д.Урнов, який відзначає, що в Конрада в центрі уваги є внутрішній світ, повний смутку і тривоги [8, 4]. Власне про це свідчив сам Конрад, який у листі до Сідні Колвіна в березні 1917 року стверджував, що після 22 років його творчої праці його так добре й не розуміють: «мене називали письменником моря, тропіків, письменником-романтиком, письменником-реалістом» [14, 35]. Але насправді він був іншим. Його «іншість» полягала в тому, що в нього романтичний наратив ні в якому випадку не виконував тієї функції, що він іманентно мав виконувати. Зокрема, Р.Стівенсон, творчість якого наше літературознавство відносить до неоромантизму поруч з Джозефом Конрадом [5, 372], мав трохи інші уявлення про значення романтичних сюжетів у контексті англійської літератури кінця ХІХ ст. Так, автор «Острова скарбів» вважав, що наприкінці ХІХ ст. виникла потреба в творах, у яких наратив був би пов'язаний з дією, активною зміною подій, у яких би втілювались звичайні мрії звичайних людей [11, 215]. На думку автора, така необхідність виникла тому, що в реальному житті людини мало місця залишилося для романтики. Власне для цього, щоб віддати належне місце романтичному та повернутись до «героїчного» в епоху «негероїв», Стівенсон пропонував активізувати в літературі розвиток жанру «романс». У цьому контексті згадується образ Дон Кіхота, який наприкінці першої книги відомого роману Мігеля де Сервантеса Сааведри аргументує необхідність романтичних романів у житті людини: «будь-яка частина будь-якої книги про мандрівних лицарів може дати задоволення і насолоду будь-якому читачеві... Про себе я можу сказати, що з тих часів, як я став мандрівним лицарем, я став хоробрим, люблячим, щедрим, вихованим, великодушним, гречним, героїчним, лагідним, терплячим і здатен покірно зносити і полон, і тягари, і чари» [6, 536]. Тобто романтичний наратив, на думку літературного персонажа, потрібен для

того, щоб повернути кращі риси людського характеру в реальне життя. Р. Стівенсон вважав, що зробити це можна було тільки шляхом розгортання романтичного нарративу на прикладі реального героя, що в літературі мало знайти відбиток у парадигмі поєднання двох жанрів: «romance» і «novel» [3, 181]. Перший оповідав про героїчні вчинки, другий стосувався зображення звиклого нарративу на соціальну тематику. Відмінність між двома письменниками (Конрадом і Стівенсоном) полягала в тому, що творчість Стівенсона, яка значною мірою відповідала традиціям Вікторіанського періоду в англійській літературі, розвивалась згідно з так званими тенденціями «спрощення» дискурсу художнього зображення, аби максимально наблизити в плані рецепції твір до читача, щоб він відповідав «горизонту сподівань» останнього. Власне, цим можна пояснити, чому Конрада неправильно розуміли, оскільки його творчість не слід сприймати в контексті літератури для «розваги». Саме тому Н.Дьяконова в книзі про Р.Стівенсона наголошувала на тому, що існує значна відмінність між творчістю цих письменників в аспекті їх ототожнення на рівні неоромантичної стильової парадигми [3, 185]. Тільки в останній період творчості Р.Стівенсон наблизився до філософського та етичного рівня творів Д.Конрада.

Специфіка конрадівського нарративу визначається тим, що за своїми внутрішніми характеристиками він належить до іронічної парадигми художнього тексту. Іронія знаходила свій відбиток у двох взаємозалежних ракурсах епістемологічного та етичного планів. Згідно з першим, об'єктивний світ пізнати за допомогою тих засобів, якими володіє людина, неможливо, оскільки єдино доступним у такому випадку залишається враження, яке завжди є обмеженим об'єктивно та суб'єктивно. Загалом структура художнього мислення англійського письменника нагадує парадигму філософських ідей німецького вченого А.Шопенгауера. На його думку, світ не є однозначним, але завжди складається з двох підсвітів: феноменального і ноуменального [10]. Хоча феноменальний світ є загальнодоступним, оскільки саме його людина сприймає за допомогою своїх органів чуття, проте більш важливим, таким, що визначає його суть, є ноуменальний світ. Отже, феноменальний світ — це час і простір, колір, форма, причинно-наслідковий зв'язок, суб'єктно-об'єктні стосунки. Проте оскільки за ним прихований інший світ, то про речі, з яких він складається, їх характеристики, можна мати тільки уявлення. Власне, це дало підстави А.Шопенгауеру стверджувати, що для кожного «світ — це моє уявлення». Відтак щоб пізнати справжню сутність об'єктивного світу необхідно зануритись у ноуменальний світ, який ученим визначається як ірраціональна воля, тобто енергія, яка не має ніякої цілі, але як чистий інстинкт нічим не вмотивована, а основне її заняття — постійно прагнути та утверджувати себе в різних формах [10, 254].

Оскільки воля, за своєю суттю, вважається ірраціональною, то пізнати її розумовим шляхом неможливо. А.Шопенгауер з цього приводу відзначав, що світ як воля є внутрішньою енергією феноменального світу, тому тільки воля є справді реальною [10, 264]. Однак позаяк воля знаходиться за межами людського сприймання і розуміння, справжня реальність є глибоко втаємниченою, майже містичною.

Яскравим втіленням таких поглядів на організацію світу є творчість Джозефа Конрада. Наприклад, у романі «Лорд Джім» головний герой, який став перед судом, що розслідував справу загибелі «Патни», корабля, на якому Джім був помічником капітана, дивувався, чому суддям потрібні тільки факти, наче факти здатні щось пояснити: «the facts those men were so eager to know had been visible, tangible, open to the senses, occupying their place in space and time... and something else besides, something visible, a directing spirit

of perdition that dwelt within, like a malevolent soul in a detestable body» [12, 29]¹. Це «інше» відтак пізнати ніяк не вдавалось, тому як би не намагався Джим, яким би великим не було його бажання говорити заради істини, все одно всі питання, які ставили слідчі, не здатні були привести до правди: «the examination of the only man able and willing to face it was beating futilely round the well-known fact, and the play of questions upon it was as instructive as the tapping with a hammer on an iron box, were the object to find out what's inside. However, an official inquiry could not be any other thing» [12, 48]². Справді, по-іншому бути й не могло, тому що в такий спосіб розгорталась аргументація історії в контексті наративу, побудованого за правилами трагічної іронії. Г.Вайт пояснює, що крім сюжету як певної форми інтерпретації того, що відбулось, автор наративу ще вдається до аргументації шляхом формального доказу. Учений виділяє контекстуальний спосіб пояснення, який полягає в тому, що події можна пізнати в рамках того «контексту», в якому вони відбулись: «чому вони відбулись саме таким чином, а не іншим, може бути пояснене шляхом відкриття їх специфічних стосунків з іншими подіями» [7, 37]. Відтак оскільки кожен суб'єкт має враження від того, що відбувалось, то, аби дізнатися, в чому суть справи, потрібно отримати інформацію з уст якомога більшої кількості свідків. Власне цим пояснюється структура наративного дискурсу в творах Д.Конрада, зокрема те, чому Марлоу, наратор кількох творів, не міг, користуючись традиційними методами, до кінця усвідомити характер того чи іншого суб'єкта. Наприклад, у повісті «Серце темряви», маючи можливість познайомитись з Куртцом і опосередковано, і безпосередньо, він так до кінця і не міг зрозуміти, в чому полягає справжня сутність цієї «боголюдини», яка мала величезну силу впливу на інших.

А.Шопенгауер пропонував два способи, як позбавитись тих проблем, які зустрічаються в житті [10]. Один — етичної природи, другий — естетичної. Згідно з першим, людина повинна просто уникати своїх жадань і зайняти стосовно світу тільки споглядальну позицію. Хоча в повсякденній гонитві за насолодою людина вважає, що вона здатна пізнати смисл життя, насправді вона тільки марно розтрачає свої сили. Про що б вона не мріяла, які плани собі не будувала б — завжди зв'язок з оточенням створює зайві проблеми для неї. Прикладом такого наративу в творчості Д.Конрада слід вважати роман «Перемога». Головний герой твору, який був співвласником компанії, після її збанкрутування вирішив відійти від обмежень цивілізації і залишитись відлюдьком на острові. Однак його внутрішня впевненість у собі і правдивість у стосунках драгувала інших до такої міри, що, зрештою, виразилось у ворожнечі між ним і Шомбергом, власником готелю. Остання крапля у їхній безкомпромісній боротьбі мала місце тоді, коли Гейтс, якимось перебуваючи в місті як осередку цивілізації, допоміг отримати свободу Олені, учасниці жіночого ансамблю, що виступав у Шомберга. Оскільки стосунки між Гейстом та молодою жінкою переросли в кохання, він, зрештою, забрав її до себе на острів, аби бути там з нею на самоті. А.Шопенгауер вважав, що саме любов як найбільш людське почуття приводить до трагедії та важкої муки. Відтак Гейтс, який ніколи не зважав на представниць іншої статі, як тільки потрапив у полон жіночих чар, відразу був покара-

¹ «факти, які були потрібні цим людям, були видимі, відчутні на дотик, займали місце в часі і просторі. Але, крім цього, було щось інше, невидиме, — дух, що веде до загибелі, наче злісна душа в потворному тілі» (пер. наш — Л.Г.).

² «допит єдиної людини, яка прагнула і мала здатність відповідати, марно крутились навколо доброго відомого факту, а питання такою ж мірою досягали мети, як постукування молотком по залізного ящику з метою дізнатися, що знаходиться всередині. Зрештою, судова справа й не могла протікати по-іншому» (пер. наш — Л.Г.).

ний світом. Це підтверджує песимістичну думку німецького філософа про те, що щастя людини — у втечі від небезпеки спілкування з соціумом.

Другий спосіб уникнути життєвих мук є естетичним. А.Шопенгауер дуже багато уваги приділяв саме мистецтву, особливо музиці, вважаючи, що тільки митці здатні зануритись шляхом особливого чуття у внутрішню сутність світу. Це зрозуміло, бо в мистецтві людина переходить у споглядання, а за таких обставин припиняється діяльність поривань до зовнішньої дійсності [10, 255]. Тільки в такому стані художник чи письменник здатен через посередництво «платонівських ідей» побачити ті форми, за допомогою яких об'єктивується воля, а відтак пізнати справжню сутність феноменального світу. Оскільки ноуменальний світ є ірраціональним, пояснити його традиційними засобами розуму неможливо, то смисл його постійно втікає від завершального формулювання. Як стверджують автори книги «Символ та іронія», в рамках трагічної іронії постійне зникання смислу виражалось як таємниця буття, осягнути яку можна було тільки шляхом інакомовлення [4, 45]. Така форма мислення заперечувала попередні парадигми, раціональні за своєю суттю. Представники «філософії життя», які повернулись у своїх поглядах до людини, відмовились від традиційних наративів, що функціонували у феноменальному світі, тому намагались представити все проблемно, наголошуючи на становленні людського життя. В цьому аспекті відповідною є думка М.Бахтіна, який вважав, що в екзистенції людина постійно вибирає, тому її не варто відносити до позитивних чи негативних типів, оскільки в цю мить вона утверджується [2, 26]. Якщо вираження смислу може розгортатися шляхом інакомовлення, то єдиним правильним способом мислення є символістський. При цьому одичине, що знаходиться і живе у цій реальності, набуває ознак безкінечного. Справедливо в цьому контексті відзначав Д.Конрад, що письменники повинні надавати своїм персонажам універсального значення, а з цією метою їм слід застосовувати метафори і символи [14, 36]. Тільки через призму мистецтва як символу, на думку англійського автора, може відбуватися комунікація з читачем, оскільки тільки символістська форма твору стає найкращим критерієм для читацької творчої інтерпретації авторського духовного досвіду. Справді, на переконання представників «філософії життя», наратив про вічні проблеми повинен розгортатись у формі парабол і парафраз, притч та метафор. Як відзначав А.Шопенгауер, якщо зафіксувати світ за допомогою понять, то можливість проникнути в його справжню суть буде неминуче втрачена [10, 250]. З іншого боку, символ дозволяє побачити надзвичайну глибину, відкрити нові смисли, що виражають становлення буття.

Як уже відзначалось, свою прихильність до символістського мислення виражав Д.Конрад. Зокрема, в листі до Барета Кларка він наголошував на думці, що твір мистецтва є завжди багатозначним і рідко зводиться до єдиного висновку: «Отже, чим більше твір є мистецький, тим більше він набуває символістського значення» [14, 36]. Письменник далі стверджував, що хоча це може здаватися дивним, наче він належить до символістської школи поетів, проте він хоче на цьому наголосити, що «символістська концепція твору мистецтва має велику перевагу, тому всі великі мистецькі явища є символістськими і в такий спосіб набули своєї привабливості, глибини і краси» [14, 36].

Стає зрозуміло, оскільки Д.Конрад вважав вслід за Шопенгауером, що світ поділяється на феноменальний і ноуменальний, тобто видимий і прихований, то різні засоби їх засвоєння він використовував у своїх творах. У парадигмі феноменального — це контекст, який народжується з поліфонії відмінних точок зору, що перехрещуються та протиставляються як в часі, так і в просторі. А з метою занурення у внутрішній латентний світ необхідно послуговуватись символістським способом вираження, що простежується в тому, що твори англійського письменника ніколи не слід розглядати в плані літератури

для «розваги». Навпаки, Д.Конрад пропонував «відкрити» структуру, бо символістське бачення не може бути однозначним, відтак завжди вимагає творчої співпраці з читачем.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агєєва В.П. Неоромантичне двосвіття «Лісової пісні» // Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації – К.: Факт, 2002. – 224 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. Дьяконова Н. Стивенсон и английская литература. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1984. – 192 с.
4. Пигулевский В. О., Мирская П. А. Символ и ирония. – Кишинев; Штиинца, 1990. – 167 с.
5. Попов Ю. Неоромантизм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 372-373.
6. Сервантес Мигель де. Первая часть хитроумного кабальеро Дон Кихот Ламанчского. – М.: Эксмо, 2005. – 736 с.
7. Уайт Х. Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 2002. – 528 с.
8. Урнов Д. Джозеф Конрад. – М.: Наука, 1977. – 127 с.
9. Хьюитт К. Джозеф Конрад: проблема двойственности // Иностранная литература. – 2000. – № 7. – С. 169-178.
10. Шопенгауэр Ар. Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1992. – 477 с.
11. Allen W. The English novel. – New-York, 1954. – 456 p.
12. Conrad J. Lord Jim. – London: Penguin books, 1994. – 313 p.
13. Frye N. Anatomy of criticism. - London: Penguin books, 1990. – 354 p.
14. Joseph Conrad on fiction. – Nebraska: University of Nebraska Press, 1964. – 240 p.

Mykola POLYUHA, Pennsylvania State University

HOW TO MARRY A SONG: ANALYSIS OF BOHDAN-IHOR ANTONYCH'S POEM «WEDDING»

In the last decade, critics have paid considerable attention to the poetry of Ukrainian author Bohdan-Ihor Antonych (1909-1937), who had been neglected earlier. Literary scholars, however, tend to examine Antonych's entire poetic heritage while analysis of single poems is virtually unavailable. Close analysis should greatly expand our understanding of the nature of Antonych's poetic worldview. This paper examines the poem «Wedding,» which, in my opinion, is one of Antonych's key works. The poem reveals certain secrets of the poet's craft and reflects on Antonych's unique vision of the modernist artist. In effect, «Wedding» may help to understand Antonych's process of creation which, according to Paul Valery, is one of the fundamentals of poetry <1>. Even though there are several studies of Antonych's creative impulses (see for example D. Kozij «Three-Fold Source of Antonych's Poetic Inspiration»), the topic often escapes scholars' close attention. Referring to this lacuna, Magdalena Laszlo-Kutsiuk notes: «Bohdan-Ihor Antonych is apparently the greatest Ukrainian poet of the 20th