

голосом простору, вивертати навиворіт і піддавати інверсії його щоразу суто локально та контекстуально обумовлені центр і периферію, перекраюючи таким чином текстуальний ландшафт уздовж і навскісно.

На завершення не можемо не відзначити вкотре, однак тепер уже цілковито підкріплене належним художнім матеріалом по суті програмне і наголошуване нами ще від початку положення: у більшості із відстежуваних нами випадків тваринне, звичайно, не виступає як річ у собі, а співпрацює у парі з антропологічним своїм корелятом, однак не у якості кривого чи сублімованого у дзеркалі відображення, а саме як модус опанування, привласнення й прочитання довколишнього ландшафту та активного перерозподілу території між властиво тваринним і питомо людським.

Отже, щодо пунктуального втручання анімалістичної дискурсивності у поступ оповіді та розгортання цього геодезичного письма, засобами якого граківський тип деміургічного ландшафтного скриптора в інкіпіті роману “*Балкон у лісі*” силується транскрибувати динаміку вищезначених, навіяних настроєм очікування війни та привнесених дійсною військовою навалюю на невеличке місто топографічних зрушень, можемо підсумувати наступне. Через подібне, ніби і невимушене, однак, очевидно, необхідне вторгнення тваринного у текст, якщо вже йому не виявляється спроможним опиратись на той голос у тексті, який артикулює утворення все нових і нових розламів у тектонічній мапі ландшафту, та настання принаймні тимчасового диктату новітнього мілітаристського символічного порядку означене тваринне утверджує себе своєрідним аварійним засобом склеювання старої архітектоніки, що тріщить по швах і розламується на друзки, через вплітання до застарілої карти старого світу геральдичних анімалістичних та тотемічних візерунків.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Buchanan, I., Lambert, G., eds. *Deleuze and Space (Deleuze Connections)*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. – 245 p.
2. Cassin, B., Labarrière, J.-L., eds. *L'Animal dans l'Antiquité*. – Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1997. – P. XI-XII.
3. Deleuze, G., Guattari, F. *Mille Plateaux*. – Paris: Éditions de Minuit, 1980. – P. 3-20, 294-295.
4. Deleuze, G., Guattari, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* – Paris: Éditions de Minuit, 1991, – P. 105-106.
5. Gracq, J. *En lisant, en écrivant*. – Paris: Librairie José Corti, 1988. – P. 143-167.
6. Gracq, J. *Un balcon en forêt. Récit*. – Paris: Librairie José Corti, 2009. – 256 p.
7. Haddad, H. *Julien Gracq, la forme d'une vie*. – Paris: Éditions Zulma, 2004. – P. 169.

8. Sasso, R., Villani, A., eds. *Le Vocabulaire de G. Deleuze. Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française / Les Cahiers de Noesis*, n°3. – Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003. – P. 10.

9. Todorov, T. *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. – Paris: Seuil, 1978. – P. 21-32.

## ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ ГУЦУЛЬСЬКОЇ НАРОДНОЇ МІФОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Тетяна БИКОВА

Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова

У статті на матеріалі драматургії Г. Хоткевича розкрито особливості літературної рецепції гуцульської народної міфології в українському письменстві першої половини ХХ століття, з'ясовано роль міфічних персонажів у творі. На основі фактичного матеріалу зроблено висновки про особливості зображення засобами художнього слова індивідуалізовано міфологічної картини світу гуцула.

**Ключові слова:** міф, міфологія, міфологічний персонаж, гуцульська народна міфологія.

В статті на матеріалі драматургії Г. Хоткевича раскрыты особенности литературной рецепции гуцульской народной мифологии в украинской литературе первой половины ХХ века, определена роль мифических персонажей в произведении. На основе фактического материала сделаны выводы об особенностях изображения средствами художественного слова индивидуализировано мифологической картины мира гуцула.

**Ключевые слова:** миф, мифология, мифологический персонаж, гуцульская народная мифология.

The article is based on the specific features of literary reception of Hutsul folk mythology in Ukrainian literature of the first half of the twentieth century. It defines the role played by mythical characters in H. Khotkevych's drama. Based on the facts, the conclusions are made about artistic techniques aimed at recreating the mythological world picture.

**Key words:** myth, mythology, mythological characters, Hutsul folk mythology.

Початок ХХ століття в історії розвитку української літератури характеризується поглибленістю художньо-естетичних пошуків для адекватного відтворення “дихання доби” і зверненням до вічних, неперехідних тем у мистецтві, що мали виокремити екзистенційно сутнісне в людинознавчому аспекті. Одним із шляхів досягнення відповідного

рівня узагальнення і концентрації змісту було звернення до міфу, до багатих на світоглядні цінності, що підтримувалися віковою традицією функціонування в етнічній свідомості, міфологічно-фольклорних образів, які містили значний морально-естетичний досвід. Адже “у творенні як образу, так і поняття присутній елемент метафоризації буття, метафоризації набутого раціонального або чуттєвого досвіду людини” [4, с.24].

На межі ХІХ – ХХ століть митці слова звертаються до міфу, відшукуючи в ньому вічний зміст. Як зазначає дослідник раннього модернізму української літератури Я. Поліщук, “міф у своїй структурі має подвійний смисл – історичний і позаісторичний. Відображаючи історичні фази розвитку, руху боротьби ідей у духовній творчості, він водночас залишається непорушним у своїй сакральній, позачасовій сутності” [4, с.75].

Міфологічні образи з гуцульської міфології в українському письменстві початку ХХ століття зустрічаються у багатьох творах, зокрема О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Олександра Олеся, Г. Хоткевича, В. Пачовського та ін., що підтверджується неоромантичними концепціями духовного універсуму українця, є одним з яскравих прикладів подолання духовної роздробленості індивіда і повернення його до первісних витоків синкретизму міфологічного світосприйняття й гармонії, оскільки стадія літератури індивідуального, авторського мистецтва слова виявила гостру потребу у поверненні до першопочатку, у подоланні “власного історизму через звернення до вічності” [2, с.95].

Мета статті: охарактеризувати кризь призму драматургії Г. Хоткевича (зокрема його драми «Непрусте») особливості літературної рецепції гуцульської народної (нижчої) міфології в українському письменстві першої половини ХХ століття, розкрити роль міфічних персонажів у творі, зробити висновки про особливості зображення засобами художнього слова індивідуалізовано міфологічної картини світу гуцула.

Сюжет п'єси Г. Хоткевича «Непрусте» побудований у формі співіснування або гри двох світів – реального і потойбічного, які наприкінці твору взаємодіють і взаємодоповнюють один одного настільки, що зливаються у єдиний світ, в якому живе гуцул. Так, перші дві дії – це реальний людський світ, із проєкцією на міфологічне поле. Всі дійові особи у творі, так чи інакше пов'язані із потойбічним світом, не обов'язково виступають суто міфічними істотами. До таких належать:

– «живі персонажі», які виступають своєрідними посередниками між потойбічним ірреальним світом і світом живих людей, склали угоду із нечистою силою і мають від того зиск: дід-мольфар, Полагниця-відьма, відьми;

– персонажі, гуцули, які уклали угоду з нечистою силою, запродали свою душу або не змогли перемогти нечисту силу у протистоянні: Андрій, Юра; – селяни, які зуміли встояти у боротьбі із представниками потойбіччя, вийшли у цій боротьбі переможцями чи не запродали свою душу: Федір, Васинда, Катерина.

У другій дії і до кінця твору у сюжетну площину включаються міфічні персонажі: п'ять лісних (мавок), чотири потопельники, Триюда, чотири ангели, чотири дідьки (чорти, нечисть), Довбуш як охоронець найпотаємніших скарбів, мерці, градівники, юди, Гаргон.

Кожен міфічний персонаж, який зустрічається у тексті твору, наділений певними рисами характеру, які, з одного боку, скориговані народними уявленнями про міфологічну істоту, є надзвичайно близькими до фольклорних прототипів – жаскими, “нечистими” злими демонічними істотами, які мають вороже, часто гіпертрофоване ставлення до «християнської душі» (цьому сприяють натуралістичні «демонічні» ремарки драматурга: упир *«вилазить з-за куца; лице зелене, зуби вишикірив, когтисті руки тримає назаді»* [6, с.221], а з іншого, є уособленням авторського погляду на конкретну міфологічну істоту, якою вона може бути. До таких способів взаємодії у малюванні характеру міфічної істоти Г. Хоткевич вдається чи не під час кожного зображення «потойбічного» персонажа.

Отже, у п'єсі показано життя гуцулів, у якому межа між реальним та фантастичним світом відсутня, вона не усвідомлюється: міф, міфічні істоти є тою “справжньою” реальністю, що оточує гуцула у творі Г. Хоткевича. Новим у п'єсі є той факт, що Г. Хоткевич наповнює підтекст іронічним звучанням, тому демонологія у творі відіграє роль своєрідного просвічування іронічного сприйняття світу гуцулами, певної гри з ним.

Так, у п'єсі серед героїв діють *лісні, або нявки*. За народними уявленнями, це міфічні істоти у вигляді прекрасних дівчат, які можуть змінювати свою зовнішність і показуватись чоловікам [5, с.117], зводити їх з розуму. Так само пояснює значення поняття «лісна» й В. Шухевич у «Гуцульщині» [8, 5, с.198]. Проте це не є єдиний погляд на значення «лісна». Цікаво, що, наприклад, С. Вінценз, один із відомих дослідників Гуцульщини, наводить таке значення: «Лісна – зловорожа богинька, яка висмоктує кров з мужчин» [9, с.571]. Існують у науковій літературі й інші, менш поширені значення цієї істоти. Проте у творі «Непрусте» відповідно до гуцульських оповідей наводиться автором історія про таку лісну, яка ввижається молодому гуцулові Федорові у вигляді його нареченої та зводить поступово його з розуму. Цей персонаж вибудовується на основі вірувань, пов'язаних із походженням мавки від людей; він має чітко виражений еротичний характер [6, с.211-213] і позбавлений

емоційно-психологічного чи світоглядно-філософського трактування, що, врешті, відповідає загальній концепції твору. Така трансформація міфологічного образу, очевидно, детермінована уявленнями самих гуцулів, для яких світ духів стоїть у безпосередній близькості до людського, є дуже земним [1, с.247-248]. Автор цілком упевнено дотримується у творі народної легенди, при чому одна й та сама історія інтерпретується з точки зору «живого» персонажа та «потойбічного». Це дає змогу письменникові поєднати два світи, наблизити міфічного персонажа до світу реального, наділивши його власними судженнями і думками: «А я си вкипіла вівчарика їдного, Федорочок му на імне. Я таки перевергла-сми си в його дівчину та перший раз стуманила го у сні – снила си йому, їк його дівчина. А він встидав си та нікому не говорив, аби си не смієли з него. А на дев'єту днину я го вже витуманила так, шо вин пишов за мнов аж осуда, у цесу пушшу. Та вид того чесу лиш захочу го при собі мати, іду, стану за стаєв та їк зафівкаю, їк засмію си так, їк його дівчина Маріка, то вин біжить за мнов куда схочу» [6, с.211].

Перед нами постає не просто міфічна істота, зображена відповідно до народних уявлень, а істота більше реальна, наділена людськими рисами характеру. Варто зауважити, що у творі автор цілком відповідно до народної легенди використовує й оповідь про появу лісних серед міфічних істот. Тільки оповідь ця передається через полілог нявок-лісних, який водночас і пояснює легенду, і розкриває причину «затуманення» хрещених людей цими істотами. Г. Хоткевич відповідно до гуцульського фольклору вітворює сцену боротьби «живого» персонажа і міфічної істоти: лише розказування історій, оделен-зілле та замовляння допомагають героєві подолати наслані на нього чари: «Ось воно, сете зілечко! Най згибає, пропадає уся нечисть, ек піна на воді, ек роса на траві! І ти, проклята бісице, аби не мала діла до мого тіла, до жовтої кости, до черленої крови! Не май моци тіла мого в'єлити, молодості видберати, хорости завдавати, володи пускати! Щезай, пропадай на сині моря, на жовті піски! Скоро борзо – чверть макового зерна!» [6, с.214].

Когорту бестіарію у п'єсі поповнюють й численні потопельники, щезники, арідники та юди, яких викликає один з головних персонажів у творі – Андрій. Ці міфічні істоти сприймаються як той великий масив бестіарію, в який вірили гуцули. Г. Хоткевич відповідно до народної міфології зображує і передісторію появи істот у потойбічному світі (знову-таки шляхом полілогу, який ведуть між собою істоти), доповнюючи її ремарками, які передають внутрішній стан живого персонажа під час спілкування з потойбіччям. Традиційна сцена продажу душі героя за повернення кохання або за численні багатства має національний колорит, передає й внутрішній світогляд героя, відображає

його і національну приналежність, його ставлення до дійсності, пояснює причини, що змусили зробити фатальний вчинок у своєму житті. Всі міфічні істоти, які спілкуються з персонажем, перевдягнені у гуцульські вбрання, їх мова – то гуцульський діалект, яким розмовляли мешканці Верховини наприкінці ХІХ століття. Письменник шляхом перевдягання потойбіччя у національний одяг, наділяючи міфічних персонажів характерними рисами урального ірреального світу відповідно до гуцульського національного світогляду. Лише традиційні християнські методи захисту від нечистої сили, які використовують «живі» персонажі, чітко відмежовують потойбічних істот від реального світу:

«Другий дідько (*перебраний за молодлицю*): Ой легінику, легінику – єкий же ти файний! А я на тебе так давно тут чекаю. Коби лиш ти знав, ек я тебе люб'ю (*плещучи в долоні, пританцьовує*)...

Юра: А шляк би тебе трафив поганий! То ти мене бабов хочеш змудрувати? А недіжданє твоє, сатано гидка! Покоштуй лиш Онего (*перехрещує*).

Другий дідько: Ой-ой-ой! Скалічив, скалічив (*скавучить, тікає*)» [6, с.218].

«Живий» персонаж у п'єсі Г. Хоткевича постійно опиняється перед вибором – жити за християнськими законами чи продати власну душу за матеріальні блага. Цей суто християнський мотив у творі поступово змінюється на національно-патріотичний, де герой постає в обставинах, коли на важелях не тільки втрата власної душі, а й глибша, більш глобальна сутність гуцула – втрата національної приналежності. Кожен герой твору вирішує дилему по-своєму. Відповідно, в кожній ситуації міфічні персонажі впливають своїми діями на остаточне рішення «живого» персонажа.

Так, у сцені пошуку цвіту папороті як символу багатства зустрічаються «живі» персонажі, гуцули Андрій, Юра, з міфічними героями, серед яких на перше місце виступає головний «потойбічний» персонаж Триюда. Триюда, або інша назва «арідник», за гуцульською міфологією – це представник пекла, найстарший чорт, той, хто відповідає за появу всіх інших чортів, або юд [5, с.27]. До речі, варіацій значень поняття «арідник» у народній міфології зустрічається значно більше, ніж «триюда»; чимало з таких варіацій походження назви наводить В. Шухевич у «Гуцульщині» [8, 5, с. 248]: це і диявол, володар пекла; диявол, від якого пішла вся нечисть; чорт, нечиста сила, що спричинює важкий недуг тощо. Виходячи зі змісту твору, Г. Хоткевич зробив Триюду найстаршим чортом, проте не головним представником

пекла, якому все зробити під силу. Так, коли Триюда пропонує укласти угоду з гуцулом Андрієм на запродання душі, перед читачем постає справжній можновладець, якому під силу виконати будь-яке бажання гуцула:

«Триюда: Ха-ха-ха... Ч оси квапиш? Та же я кожду думку твою знаю. Ти ж хотів ше просити мене, аби я зробив тебе першим майстром скрипичником, аби над тебе не вий грав ніхто. Так?

Андрій: ...Так...

Триюда: А чому не просиш? Я тебе зроб'ю таким музикантом-сточьником, що не буде по-над тебе. Так меш йграти, що всі тобі мут завидувати – і пани, й царі і усяку владики світові. Бо ж не ти будеш йграти, то я самий буду йграти, а ти лиш скрипку меш тримати. Добре?» [6, с.216].

В іншій сцені з гуцулом Юрою Триюді лише хитрістю вдається викликати довіру персонажа до себе; він заключає і з ним угоду, намагається силою подолати гуцула, який не йде на умовляння нечистої сили:

«Триюда (*сильно*): Слуги мої! Поліціянти! Держит ци! Сокотіт ци! Не дайте великої долі чоловікови без крови, без душі! Душу!.. Душу з него видеріт! З мнесом! З кистками» [6, с.220].

Триюда не може подолати справжнього лицаря-героя, який заради кохання витримує всі лиха, він безсилий проти щирого почуття, віри в Бога, національної відданості Юри. Проте автор дає зрозуміти глядачеві, що навіть там, де «потойбічний» світ не може порушити правила співіснування двох світів, роль «Триюди» у християнському світі перебирає на себе гуцул Андрій, підступно вбиваючи ножем свого суперника.

Своєрідним «світлим» суддею в даній сцені вбивства виступає Довбуш, народний герой гуцулів, проти якого вся нечиста сила є безсилою. Так, якщо Юрі за зірваний цвіт папороті Довбуш пропонує всі багатства, які він охороняє у скелі, то Андрієві, навпаки, після вбивства забороняє це робити. Проте Триюда в душі Андрія перемагає: заохочуваний нечистою силою, гуцул Андрій кидається до багатства і скеля закривається.

Варто звернути увагу ще на одних представників гуцульського «міфічного» світу – градівників. У фольклорі найчастіше зустрічається наступне значення цього поняття: це люди, які вміють своїми діями розганяти хмари [5, с.90], це люди-демони, чії душі залишають тіло під час сну і вирушають на боротьбу із повітряним ворогом; люди, які народилися від добрих міфічних зміїв та мають надприродні властивості для боротьби з поганими (з балканослов'янської міфології). Проте, як зазначають дослідники, в українських карпатських говірках, де також поширені вірування про людину, яка відганяє хмари, спеціальних вірувань про походження

цього персонажа не відзначено [5, с.92]. Як бачимо, в українському фольклорі функції мольфара й градівника часто контамінуються, двоє персонажів зливаються в один. Цю рису народних уявлень збережено у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Проте у п'єсі Г. Хоткевича образи старого діда-знахаря і градівника диференційовано. Відповідно, градівник – це міфічна істота, яка насилає град, блискавки, зливи на гуцульські лани, щоб знищити всю рослинність і призвести людей до голодної смерті. Використовуючи казковий елемент триподієвості, Хоткевич виводить на сцену трьох градівників – Чорного градівника, Сірого градівника та Білого градівника, які тримають повні міхи граду, щоб знищити все гуцульське господарство. Для селянина-гуцула його маржина – то є ціле життя, власне, його і матеріальний статус, і впевненість у прийдешньому, і свідчення продовження його родоходу. Саме тому, не маючи змоги самотійно подолати градівників з потойбіччя, селяни звертаються за допомогою до мольфарів, людей, які здатні, виступаючи своєрідними посередниками між потойбіччям і «живим» світом, захистити гуцульський світ від загибелі. У Г. Хоткевича це дід, мольфар, якого люди оминають у спокійний час (у творі є сцена, коли гуцули не дають йому попити води як подорожньому, лише молода дівчина Катерина виносить воду). Мольфарові вдається відігнати градівників від села за допомогою спеціальної палиці: «Не пускаю!.. Йк я цев палицею розигнав гадину з жевов, так розгоню цесу фортуна направо вид себе, наліво вид себе, аби цесе село обминала, а йшла на ліси, на води, на великі переходи» [6, с.232].

Сцену відвертання градівників від гуцульського села відтворено у душі народної міфології. Автор відтворює з найбільшою точністю всі елементи ритуалу: рухи, предмети, слова, які промовляє мольфар, відганяючи градівників, говорять про цілком повне опрацювання і осучаснення міфологічного сюжету в літературному творі. Отже, художня трансформація міфічного образу у п'єсі «Непусте» відбувається на основі дії і слова, яке замінює портретно-зображальне образотворення (характерне для прози), в чому виявляється особливий динамізм творчої роботи над ним, оскільки тут «до ідейної глибини, до яскравості діалогу, розмаїтості тем і мотивів, до психологічної значності характерів прилучається рух, різноманітність дії, зорова мальовничість сцен» [3, с.386].

Найголовніший міфічний персонаж у творі, на думку Г. Хоткевича, – це Гаргон. Зображуючи відповідно до гуцульської міфології поданого «потойбічного» персонажа, письменник поглиблює й ідейний аспект твору. Власне, сцена розмови трьох Юд набуває у творі ще й суспільно-політичного значення. За гуцульською міфологією, Гаргон – володар пекла, який міцно прикутий ланцюгами у пеклі до крижаної скелі. Якщо на світі Божому

християни роблять більше добрих справ, то ланцюги ще більше закручуються, завдаючи неймовірного болю Гаргону. Як володар пекла, він здатен виконати будь-які забаганки, як свої, так і свого оточення, лише звільнитися від ланцюгів він не має змоги.

Відповідно до народних уявлень зображений Гаргон у п'єсі «Непробсте»: *«Гаргон присилений на ланцях до скали. Ланци зі скрипом потужають ся. Гаргон аж лабами ворухить від болю.*

Гаргон: О...О...о!.. Дес. Хтос на землі добре діло зробив, шо мої ланци си потужеют. Ой, ше, відев, не скоро на землі правда си переведет. Такі є шйкіс правдиві люде, шо мої ланци си потужеют» [6, с.233].

Використовуючи Шевченкові мотиви і образи, Г. Хоткевич зосереджує увагу на національній проблематиці. Символами зла, які прислужують Гаргонові у творі, є три юди, які злетілися, подібно до ворон з «Великого льоху» Т. Шевченка, розповісти про новини з Галичини, Малоросії та Гуцульщини. Новини, які приносять Гаргонові юди, спочатку втішають його – ланцюги слабшають від слів юди з Галичини та юди з Малоросії:

«Гаргон: А шо там чувати доброго?

Другий юда: Да фсьо харашо. Народ теряет сваю націанальнасть не па дням, а па часам. Інтелігентних людей середі так називаємих українцеф нет, всьо ета люді панятій васемнадцатава сталетія, а культури ещо давнейшева. Из етава всево ясна, што наші дела ідут харашо» [6, с.234].

Проте новини, які приносить Юда з Гуцульщини, не втішають Гаргона: Юда не в змозі подолати гуцулів як націю. Варто нагадати, що у «Великому льосі» Т. Шевченка третя ворона, українська, вихваляючись перед польською і російською, акцентує на національній приреченості українства: «Он, бачите, на Києвом / Мітла простяглася, / І над Дніпром і Тясмином / Земля затряслася? / Чи чуєте? Застогнала / Гора над Чигирином. О!.. Сміється і ридає / Уся Україна» [7, с.229]. У п'єсі «Непрусте» Г. Хоткевич посилює мотив національної приреченості фіксацією не скільки історичних фактів, скільки сучасним станом речей на території Східної України. Лише словами третього Юди письменник доводить думку, що тільки на Гуцульщині, в краю, схованому в Карпатах, вдалося врятувати українську націю і ментальність: «Бо гуцул – то проклята душа. Там ті такий сохтівний, шо вже раз. Кешко' го змудрувати, ой кішко. Стоїт на своїм, у полске не йдет ані за шо в світі, починає шош уже навіть книжки читати – гет цалком поплутав мені рахунки. До усякої віри, рахувати, можу приступити, лиш до гуцула фе міні си наблизити» [6, с.234].

Таким чином, на думку письменника, лише народ, який не втратив своєї національної приналежності, не зрадив своїх духовних інтересів, не занепастив свою душу, не зневірився у власних силах, здатен пробудитися до життя, зберегти власну національну свідомість і достойно протистояти Гаргону і його приборчникам.

Саме за допомогою взаємодії міфічних і реальних персонажів письменникові вдалося точно відтворити психічні рівні людських переживань, архаїчні первні міфологічного мислення гуцулів, специфіку їхнього світосприйняття та світорозуміння.

Отже, міфічні істоти, образи у п'єсі Г. Хоткевича виступають частиною створеної автором індивідуалізовано міфологічної картини світу гуцула, що мислиться цілісно, в усьому спектрі взаємозв'язків і смислових відношень. Переосмислюючи лише показову рису міфологічного персонажа, або один з елементів комплексу міфологічних уявлень, на ґрунті яких цей персонаж виник, Г. Хоткевич залишає без змін цілий спектр семантичних рівнів, функціональних або зовнішньо-атрибутивних ознак, а окремий елемент вірувань, пов'язаних із міфічною істотою у творі, стає домінантним у літературному переосмисленні міфологічного образу і підпорядковується його загальній мистецькій концепції, увиразнюючи одну з ідейних площин п'єси.

Драма «Непробсте» у поєднанні з іншими п'єсами Г. Хоткевича становить одну цілісну гуцульську драму, що відтворює колізії життя гуцулів у його трагедійному, драматичному, комедійному проявах, піднімає на поверхню унікальні праукраїнські культурні пласти, виявляє космогонічні, демонологічні та міфологічні уявлення, вірування, звичаї та обряди гуцулів, їх архетипне мислення, актуалізує сучасні проблеми краю, а отже, творить унікальний драматургічний світ Гуцульщини.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1987. – 472 с.
2. *Зварич І.* Міф у генезі художнього мислення: Монографія. – Чернівці: Золоті литаври, 2002. – 236 с.
3. *Зеров М.* Леся Українка // Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 357-398.
4. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму: (Літературознавчі студії). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.
5. *Хобзей Н.* Гуцульська міфологія. Етнолінгвістичний словник. – Львів, 2002. – 216 с.

6. Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси. – Луцьк: ВМА Терен, 2005. – 312 с.
7. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.1. Поезії, 1837 – 1847 рр. – 528 с.
8. Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1899 – 1908. – Ч. 1 – 5.
9. Vincenz C. Na wysokiej połoninie. – Warszawa, 1980. – 576 s.

## “ЧЕШИРСЬКА ПОЕТИКА” ЛІРИЧНИХ ТЕКСТІВ РЕЙ АРМАНТРАУТ

Олеся БОНДАРЕНКО

Київський національний лінгвістичний університет

Коментуючи художні особливості власної лірики, сучасна американська поетеса Рей Армантраут вдається до звороту «чеширська поетика». Виходячи з даної епітекстуальної вказівки, пропонується розвідка встановлює співвідношення між керролівським образом Чеширського Кота та текстуальною стратегією Армантраут, що базується на фігурі подвоєння, одночасного конструювання та стирання смислів. Крім того, у статті розглядається можливість функціонування вищевказаного образу як універсальної метафори текстотворення.

**Ключові слова:** “чеширська поетика”, метатекст, фігура подвоєння.

Комментируя художественные особенности своей лирики, современная американская поэтесса Рей Армантраут прибегает к обороту «чеширская поэтика». Исходя из данного эпитекстуального указания, предлагаемое исследование устанавливает соотношение между керроловским образом Чеширского Кота и текстуальной стратегией Армантраут, которая основывается на фигуре удвоения, одновременного конструирования и стирання смыслов. Кроме того, в статье рассматривается возможность функционирования вышеуказанного образа как универсальной метафоры текстопорождения.

**Ключевые слова:** “чеширская поэтика”, метатекст, фигура удвоения.

While commenting on the particularities of her poetry, the contemporary American author Rae Armantrout makes use of the expression “Cheshire poetics”. Departing from this epitextual cue, the given article establishes the correlation between the Carrollian image of Cheshire Cat and Armantrout’s own textual strategy based on the figure of doubling, simultaneous construction and erasure of meanings. Besides, the article considers the possibility of this image’s functioning as a universal metaphor of text creation.

**Key words:** Cheshire poetics, metatext, figure of doubling.

Аналізуючи актуальний стан та перспективи сучасної американської поезії, дослідниця Марджорі Перлофф відзначає високий ступінь її відкритості до впливу “чужорідних” дискурсів, а саме дискурсу мас-медіа, філософсько-

теоретичного та ін. [12]. Саме ці впливи значною мірою відповідають за реконфігурації, які відбуваються в царині віршотворення, що стає дедалі більше синкретичним, візуально орієнтованим, інкорпорує елементи науково-критичної метамови тощо. Чи не найяскравіше це демонструє поетична творчість Рей Армантраут, однієї з ключових постатей на сучасній американській поетичній сцені, пуліцерівської лауреатки 2010 року. Аби проілюструвати власну концепцію творчості, авторка вдається до метафори, в основі якої лежить відомий керролівський образ: “Я вважаю, що моя поезія однаковою мірою поєднує в собі твердження і сумнів. Це чеширська поетика: текст, що вказує водночас два напрямки, а потім щезає в розмитості того, що ми бачимо і що являє собою можливість бачення, що знаємо і що взагалі означає “знати”. Така подвійність” [5, с. 1]. Метою даної розвідки є продемонструвати, як вказана метафора працює на різних рівнях тексту як поетична стратегія, що визначає характер письма Армантраут. Актуальність дослідження в Україні зумовлена тим фактом, що сучасна поезія США на рівні окремих персоналій донині переважно залишалась поза увагою вітчизняної американістики; серед нечисленних оглядових праць варто назвати дослідження В.К. Шпака та Л.В. Коломієць. Творчість же такої яскравої та визнаної представниці американської лірики, як Рей Армантраут, на українських теренах виступає об’єктом дослідження вперше.

В літературному просторі США присутність авторки є досить помітною. У низці інших поетів так званої «мовної школи» (L=A=N=G=U=A=G=E School – саме так вигадливо пишеться ця назва в маніфестах гуртка, що видає також і однойменний літературний журнал) Армантраут вже встигла увійти до канону сучасної інтелектуальної поезії США. Інтерпретація її лірики займає важливе місце в літературознавчих розвідках таких авторитетних дослідників, як, зокрема, Марджорі Перлофф та Чарльз Бернштейн. Вони відзначають тяжіння її віршів до наративності, експериментальний характер їх текстуальної організації та переосмислення в них категорії суб’єкта [7;13].

У центрі ж нашої уваги перебуває специфіка неодноразово заявленої Армантраут “чеширської поетики” як поетичного кредо і стратегії текстотворення. Передусім варто спробувати пояснити, чому саме до відомого літературного образу Чеширського Кота Рей Армантраут звертається в примітках-коментарях до своїх останніх збірок, чому саме він виступає збіркою метафорою усієї її творчості. Досліджуючи знаковий простір текстів Льюїса Керролла, автори праці “Семіотика та лінгвістика в світі Аліси” відзначають високу здатність аналізованого ними класичного твору англійської літератури до утворення т.зв. “метатекстуальних місць” (*metatextual places*) по відношенню до природи письма і смислопородження