

Анотація

В статье рассматриваются основные особенности театрализованного мировосприятия Ивана Малковича, анализируются художественно трансформированные мифопоэтические мотивы и образы; определяется эстетическое своеобразие его лирики.

Ключевые слова: театральность, лирика, мифопоэтика, миф, верования, мотив, образ, традиция.

Summary

The article deals with the principal peculiarities of Ivan Malkovych's dramatized world perception. Artistically transformed mythopoetic motives and images have been analysed. The aesthetic originality of his lyrics has been traced.

Keywords: theatricality, lyrics, mythopoetry, myth, beliefs, motive, image, tradition.

УДК 821.161.2(09)

Харлан О.Д.,

доктор філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ІНФЕРНАЛЬНИЙ ТЕКСТ У ТВОРЧОСТІ КИРИЛА ТРАНКВІЛІОНА-СТАВРОВЕЦЬКОГО ТА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Європейські літератури, творячи національну міфологію в її позитивних, догірноспрямованих вимірах, водночас підступають і до національного інфернального, "до тих, – на думку О. Забужко, – довготермінових "духовних програм", які по-справжньому проявляють свою чинність у народній долі тільки з плином часу, на масштабних, крупнопланових історичних відтинках" [2, 271]. Національне інфернальне починає формуватися в епоху Романтизму, коли народи Старого Світу повністю почали усвідомлювати себе як окремішню цілісність, пов'язану єдністю духовного простору. Відповідно до вертикального структурування всесвіту і духовний простір отримав свій супротивний вимір: верх – низ. Як відомо, вертикальна просторова парадигма корелює з космогонічними міфами, які виникли пізніше за всі інші типи міфів, тому й розподіл світу на верх і низ – небо і землю – стає одним із найперших діянь деміурга.

Міфологічне освоєння чужого континууму – нижнього світу – тісно пов'язане із землеробським світоглядом, який охоплював амбівалентний погляд на цей простір як породжуючий щось нове й всепоглинаючу зону тління, смерті. На думку О. Фрейденберг, "підземність є завжди породжуюче начало, а породжуюче – підземне; переважання одного над іншим немає, оскільки в мисленні немає передумов до розчленування подій у часі" [9, 274]. У слов'янській міфології опозиція "верх – низ" набуває акціонального забарвлення, протиставляючись як благополучний, життєвий верх і небезпечний, смертельний низ, що в подальшому розвитку отримує втілення в структуруванні суспільства (вищі й нижчі стани), культури (високі й низькі жанри, герої), морально-етичних цінностей (високі й низькі пристрасті), тіла людини (чистий, духовний верх та нечистий, плотський низ).

Протиставлення верху й низу крізь призму міфологізму визначає семантику будь-яких підвищень та актів підняття над землю як божественну сакральність, відродження, життя, а заглиблення та акти опускання пов'язані з підземною сферою, вмиранням і смертю. О. Фрейденберг простежила розвиток уявлень про підвищення від звичайного природного (камінь, скеля, гора), де з'являється божество, до різноманітних штучних підвищень (стіл-олтар, трон, віз, навіть трибуна оратора). Дослідниця стверджувала, що “підняття спершу осмислюється як висота неба, рух уверх і вниз, здійснюваний світилами”, потім – як акт зростання рослинності, а “в наступний період воно набуває фалічного характеру” [9, 283].

Натомість “протилежні аналогії – покладення на землю (жертви, кошика із зернами, немовляти, злочинця)” – “семантизують пекло і смерть”. Тому в акті страти злочинця нерідко попередньо кпали на землю, а хворого заради зцілення символічно хоронили на ніч на церковному дворі в труні або й у могилі, закиданій “зверху землю, яку треба було проорати, засіяти й проборонувати”, в чому унаочнювався “образ спасіння, зцілення, воскресіння як оживання нової рослинності, як вихід знову з черева землі-народжувачки, матері-смерті” [9, 392]. Наочно протиставлення верху-життя й низу-смерті бачимо у грецькому театрі Діоніса, в якому нижній поверх призначався для героїв, а верхній – для богів; також добре бачимо це в українському вертепі: на верхньому ярусі розігруються сюжети, пов'язані з Різдвяними подіями євангельської священної історії, на середньому, в людській зоні, де панував жорстокий цар Ірод, – побутово-пародійні сценки та інтермедії світського характеру, а на нижньому – в пеклі – цар Ірод опиняється у фіналі дійства.

Саме нижня, “підземна”, частина простору духу в різних його вимірах в українському письменстві витворює текст, що його можемо назвати інфернальним.

Текст як цілісна система неодноразово ставав об'єктом досліджень, через що на сьогодні існує кілька його теорій. Так, М. Бахтін розглядав текст як “первинну даність (реальність) і вихідну точку будь-якої гуманітарної дисципліни”; текст здійснює “діалогічні відносини”, є відгуком на попередні висловлювання та адресацією до духовно-ініціативного, творчого відзиву на нього. Ю. Лотман висловлювався про текст як про гуманітарно значиме явище, визначаючи культуру як “сукупність текстів або ускладнено побудований текст”. Вчені приходили до висновку, що текст – це феномен культури в його найповнішому і яскравому вияві, який здатний і покликаний функціонувати далеко за межами часу і місця його виникнення, а тому продуманий його творцем. Структуралісти розглядають “текст як систему знаків, у якій знак не має ні екзистенційного, ні аналогічного зв'язку з тим, що він представляє. ... існує три основні детермінанти тексту: знак, код і дискурс”. Деконструктивісти (Ж. Дерріда) вважають текст письмом і пропонують його розуміти як буття-в-його-цілісності, як функціональну систему, що охоплюють всю шкалу буття. Таким чином, тлумачення тексту “стало виходити за межі безпосереднього письма, охоплювало велике коло предметів довкілля, що потребують відповідного декодування” [4, 466]. Отже, поняття інфернального тексту в творчості Кирила Транквіліона-Ставровецького (кінець 60-х – поч. 70-х рр. XVI ст. –

1646) та Миколи Хвильового (1891–1933) дає нам можливість розглянути своєрідну авторську форму реалізації світу, втілення наявних концептуальних систем.

Обидва письменники належать до епох, що залишили значний слід як в українській історії, так і в культурі. Це епохи переломні, межові, а тому вони мають багато спільного, хоч і кожна по-своєму оригінальна. Творчість Кирила Транквіліона-Ставровецького, будучи приналежною до доби Бароко, втілила й найпомітніші її риси, серед яких Д. Чижевський називав і таку: “В поезії однією з найулюбленіших тем робляться вірші про “чотири останні речі людини” – смерть, Страшний суд, рай та пекло, причому найяскравіше змальовано саме макабричні сюжети” [11, 74]. Враховуючи специфіку національного письменства з його апокаліптичним переживанням кінця світу та людського в людині в умовах більшовицької влади, а також крах державницьких змагань на початку 20-х рр. ХХ ст., можна твердити, що у творчості М. Хвильового заартикульовані актуальні тенденції того часу, коли, людству загрожувала моральна й культурна криза; людина віддалялася від повноцінного життя, а хаос нової доби засуджував її на усамітнення і розпач.

Кирило Транквіліон-Ставровецький – вчитель і поет, богослов і друкар, філософ і проповідник. Головні його художні досягнення – “Зерцало богословія” (1618), “Євангеліє учительне” (1619), “Перло многоцінне” (1646). Творчість неодноразово ставала об'єктом досліджень відомих учених (С. Маслов, Б. Криса, Л. Ушкалов та ін.). Прозова книга “Зерцало богословія”, як відомо, свого часу викликала неоднозначну реакцію читачів, позаяк, крім богословського характеру, була позначена універсальним змістом, що характерне для епохи Бароко. “Спираючись на свої знання й уявлення про світ і людину та намагаючись передати їх читачам або слухачам, Кирило-Транквіліон Ставровецький акцентує в людській природі не просто поєднання матеріального й духовного, а говорить про їх взаємну залежність” [3, 102], – зазначає Б. Криса. Дослідниця робить спостереження, що давньоукраїнський автор підкреслював не тільки руйнівну, але й оберігаючу функцію людських чуттів, котрі, на його думку, є подібними до світових стихій. “Таким чином, постійна боротьба між душею і тілом постає як природна сутність людського буття” [3, 102].

Кирило Транквіліон-Ставровецький вибудовує світ людських спокус та покарань відповідно до вимог свого часу. Перше, на що він звертає увагу, це людина: “...человѣкъ есть вторый мир малый, великую и дивную Премудрость Божию в себе заключает, есть бо и небо, и земля, и яже на небеси, и яже на земли, видимая и невидимая: от пупа до главы, яко небо, и паки от пупа до чрева его часть, яко земля. Ибо сія имать силу рождателную и проходженіе вод, и звѣров телесораствлительных, тако и в сей нижней части человѣка сія суть. Паки же в горней части его, яко на небеси свѣтила, солнце и луна, гром, ветер, сице и в человѣцѣ в главѣ очи и глас, и дыханіе, и мгновеніе ока, яко молнія, скорошественно. Наипаче же всѣх ум многозрителный, вся видяй видимая и невидимая, и обдержа, яко горстію, скорошествен, проходя невозбранно небо и землю и паки исходит неуперженно, безсмертно, невидим, само властен – образ бо есть невидимого Бога...” [5, 178]. Автор, отже, “низ” людського тіла знаходить аналогічним

до земного, а то й підземного (“проходження вод”) простору, надаючи йому інфернальних, позаземних рис.

Подібну опозицію, але вже в іншому вимірі, знаходимо в “Зерцалі богословія”: Вавилон versus Сіон. Вавилон – місто, точніше, умовне місце, в якому зібралися язичники, грішники, які не думають про каяття, єретики – уособлює царство Сатани, своєрідний світ, що про нього Кирило Транквіліон-Ставровецький говорить у попередній частині, де поділяє світ на невидимий (ангели й демони), видимий (природу), малий (людину), і злостивий (згода злостивих людей із дияволом та його демонами): “Отже, і я, з іншими богословами, не мури римські, а ні жителів його Вавилоном темним називаю, але згромадження і зібрання всьогосвітніх поганів, неосвічених народів і грішників, тому що без спокути живуть, і єретиків зловірних, богохульників. Такі ж бо, знаю, всі називаються в Св[ятому] Письмі темним Вавилоном і злосливим світом: одно то значить – царство сатанинське” [7].

Транквіліон вдається до християнської герменевтики Святого письма, зокрема Одкровення Іоанна Богослова. Вавилон для давнього письменника – зібрання всіх нечестивих, синів вічного гніву. У творі виникає ряд інфернальних образів-персонажів та образів-речей: семиголовий змії; жона, яка сидить на змієві; золота чаша, птахи і тварини. Страшний семиголовий змії-диявол поїдає не тільки людські тіла, але, що головне, – душі, він криваво-червоний від пролитої ним крові багатьох мучеників Христових, а його сім голів – заздрість, пиха, лакомство, гнів, нечистота, об'їдання, лінощі. Жона-“розбещениця” наділена особистісно негативними рисами та здатністю поширювати їх серед інших людей, обманом спокушаючи весь світ “любодіяти”, таємно злучаючи душі своїх прихильників з дияволом і гріхом. Сидячи на змієві, прикрашена золотом і перлами, вона втілює пиху цього світу, зраду й ошуканство. Зі скорботою й болем автор говорить, що “спокусниця” привабила до себе славних віку цього: багато царів земних, гетьманів, воїнів-богатирів схиляють коліна і з радістю їй служать.

Чаша, набуваючи небачених розмірів, постає своєрідним вмістилищем гріха: Транквіліон закликає пильно придивитися в саме її дно, щоб побачити як вона наповнена всякою бридотою; “всі злості сховалися на дні тієї чаші і майже повна вона трутизни змієвої, отрути смертоносної, доверху запливає кривавими слізьми убогих сиріт і вдовиць” [7]. Автор вибудовує символічний багатозначний образ, в якому поєднується семантика Біблійна та власне авторська. Чаша повна крові вбитих заради золота й срібла, земні границі намочені кров'ю, і море з кров'ю змішане. Прокляття, що в ній міститься, руйнує та прирікає на забуття будовані замки, гарні будинки, міста, топче святині, з прахом змішує святительську й королівську кров; саме чаша стає призвідницею зради Христа, занепаду священства; заради неї нечестиві матері продають своїх дітей на розпусту, а Ірод згубив чотирнадцять тисяч невинних немовлят; через неї творяться “нечистоти, розпуста, перелюбство, содомська погань, злодійство, розбої, лжесвідощтво, неправдиві суди, кривда убогих, плач вдовиць, нагота сиротам, голод старцям”. Страшна, підкреслює автор, не тільки трутизна отрути змієвої, що міститься в чаші, адже хто хоче з неї пити, такий помре

смертю вічною, тобто його душа не зможе “постати” після Страшного суду, прирікаючи себе на вічні муки.

Птахи, вважає автор, – це дияволи, про яких ідеться в Євангелії від Матвія (“Притча про сіяча”), звірі – онокентавр, сова, ворон, змія, лев – різноманітні гріхи, притаманні людині.

“У “Перлі многоцінному” також відлунує боротьба в людині добра і зла, але з усього видно: ця книга в контексті вчення про людину призначена для “горнього” людського єства і будується на містичній інтуїції, що веде до пізнання Бога та до самопізнання душі” [3, 102], – зазначає Б. Криса, Через творення тексту Кирило Транквіліон-Ставровецький пояснює головні засади християнства.

У поетичній збірці теж наявний інфернальний світ. Найвиразніші в цьому плані твори, що є частиною барокової конструкції, побудованої на розширенні рядків молитви: “Не введи нас въ искушеніє” та “Но избави нас од лукавого”. У першому творі автор просить Господа не залишати без уваги й ласки людську душу, адже вороги “гнївливи” та “злостиви” на неї “сїті смертоносні закидають и пильно ся о то, лукавыи, старають”. Інфернальні образи твору – “гнївливий пан”, злий і пишний, та “пси пекелни”, для яких головне – полонити людську душу. Транквіліон змальовує страждання душі, зачиненої “въ тмї грїха”. Головна небезпека для неї – це можливість “смерти вїчної”, про що вже йшлося в проповідях богослова. у поетичному творі, щоб уобразити страх душі перед страшним присудом, автор використовує образи “вїчної темности” і “псов пекелних”, які цілком вписуються в “низовий” і “підземний” інфернальний простір. Мотив *dolorosa*, важливий та майже обов'язковий у бароковому творі, вимальовується через страждання умовно ув'язненої душі, що її переслідують “пси”-гріхи, а картина можливого розтерзання виписана автором у притаманних бароковому стилю натуралістичних фарбах:

<i>А тьи псы проклятыи мнози събраны На мои душевнїи струпы и раны. А тьи псы быстрии ноги свои мають, И на горах богомыслности душу мою постизають,</i>	<i>И нещадно ю зубы своими ядовитыми растезають, Всюду за нею быстро текуть И въслїд себе, лукавыи, влекуть. Увы мнї, яко псы тьи пекелнїи барзо зранили душу мою... [6, 241–242].</i>
--	--

Л. Ушкалов, осмислюючи роздуми українських інтелектуалів XVII–XVIII ст. над складним і неоднозначним мікрокосмом барокової доби, виділяє тріаду – “світ, плоть та диявол”, що “діють “безперестанну” “брань” супроти малого світу” [8, 94]. Ця боротьба ведеться “також по той бік дочасного людського життя” [8, 96], – доповнює літературознавець. Поєднання цих трьох людських ворогів спостерігає Б. Криса у прочитанні давнім автором останнього рядка молитви “Но избави нас от лукавого”: в образі “лукавого” Кирило Транквіліон-Ставровецький поєднує образи світу “лестивого и зрадливого, и барзо душам нашим шкодливого”; плоті, “тїла моего грїхолюбивого”; “лукавого дїявола злостивого”. По суті, автор вибудовує картину “неситості” лукавого людськими гріхами, можливість існування особистого пекла в житті земному, по цей бік буття.

М. Хвильовий, належачи своїй, модерній, епосі, створює інфернальний текст за іншим принципом: зовні не заглиблюючись у християнську герменевтику, але інтертекстуально апелюючи до неї (на зв'язок його творчості з Біблією вказували А. Агеєва, М. Жулинський, С. Павличко, Ю. Безхутрий та ін.). Головною для його творчості стає проблема деформації людини і світу внаслідок революції і громадянської війни, руйнування традиційних цінностей. Автор у модель сучасного йому світу привносить елементи позажиттєвого, позаземного. Різні аспекти інфернального світу зафіксовані у творах “Бараки, що за містом”, “Я (Романтика)”, “Повісті про санаторійну зону”. Художній простір творів – царство диявола, що фіксується через особливий хронотоп, образну систему, інтертекстуальні перегуки зі зразками світової літератури (Е.Т.А. Гофман, М. Гоголь, Ф. Достоевський).

Новелу “Бараки, що за містом” Ю. Безхутрий назвав “найбільш моторошно-трагічною” [1, 287]. Настрій обертона твору обумовлює пейзаж, вміщений на початку другої частини: “Розсипається небесний дріб по даху й співають ринви одноманітну пісню в переливах легкого дзвону. Тиха осіння ніч, коли темно. Як сажа, а дець запізнився невідомий птах вилетіти на південь. Над бараками ліхтар примружив своє старече око, засльозився, з сумом дивиться на провалля. Біля города присіли бараки, а далі ховаються провалля, де навалено сміття з міських будівель, з помийних ям” [10, 240]. Макабричний настрій посилюється деестетизацією художньої тканини (“поза межами краси”), а загальне враження “вилущення” зі світу життя здійснюється за рахунок шокуючих деталей: під час гетьманщини й німецької окупації 1918 року двоє санітарів, Мазій і Юхим, захопили й живцем закопали у свіжу могилу німецького солдата; потім вони були викриті й засуджені до смерті (Мазія чекав такий самий жадливий кінець). Цікаво, що Юхима і Мазія викриває “гладкий собака з обірваними вухами” [10, 249]. Коли згадати “Не введи нас въ искушеніє” Кирила Транквіліон-Ставровецького, де саме “пси проклятии” уособлюють покару за гріхи, то бачимо однакове наповнення образу в різні літературні епохи.

Основний мотив новели – танатологічний – виступає у двох вимірах: смерті живо, “вічної смерті” (як у Транквіліона) і трупного духу. Онтологічний аспект художнього простору новели виявляється у мотиві “смерть живцем” і пов’язаний з колишніми полоненими, що їх ешелонами завозять у бараки смерті, щоб потім ще живими поховати у братських могилах: “Коли розрили свіжу сопку, з могили ще плазував кволий стогін. То цурпалки живого м’яса, що все одно скоро підуть у вічність” [10, 248]. Трупний запах, постійно присутній у новелі (“Чи не здається вам, що ви вже давно в бараках, де трупний дух?” [10, 242]), передає духовну, метафізичну суть кінця земного життя, нагадування про його неминучість (мотив, який часто зустрічається насамперед у бароковій літературі).

Мотив “живої смерті” і “смерті духу” підкреслюється також додатковими образами й морталізованими пейзажами, насиченими інфернальними елементами: “в’януть трави біля могил” [10, 245], “завод іще жевріє, тільки готується вмирати” [10, 247], “умирало на чорних ланах” [10, 248] літо. Загальну похмуру тональність підсилює нудний і набридливий дощ, що супроводжує розвиток подій у новелі від

самого початку й до кінця. Сталі елементи піддані мортуюалізації: могили, руїни, полонені – “необмиті, чорні, виснажені цурпалки живого м'яса” [10, 242], побита земля, поєднуються з дійсністю: низькими сірими хмарами, олов'яним небом, дощем, вітром, а навколишня дійсність зображується в темних барвах з різними відтінками: сірими, коричневими, чорними і контрастуючими з ними червоним. у ці дисонансні образи, які турбують своєю дисгармонією, побудовані на експресіоністичній метафориці жаху й небезпеки, додатково вкомпоновані ономапопеї, які наслідують звуки з різними ступенями напруги: посвисти, шелести, шуми, глухе, монотонне виття, скавчання, а також задушливі запахи трупів. Підданий мортуюалізації пейзаж перетворюється в одне велике кладовище, відкриту труну. Своєрідним антисвітом, потойбіччям постає простір бараків і цвинтаря, в якому панує смерть-Танатос, деформуючи людську свідомість, цілковито виключаючи співчуття і співпереживання.

Подібного характеру антисвіт постає і в новелі “Я (Романтика)”. “Фантастичний палац” “розстріляного шляхтича” [10, 323] поступово перетворюється на антихрам або храм Сатани, символ тих темних сил, що знищили душу героя. Про це свідчать численні деталі: темні портрети-антиікони, розвішані на стінах (“князь хмурить брови, княгиня – надменна, княжата – в темряві столітній дубів” [10, 323]), закутки, з яких дивиться “справжня й воістину жажна смерть” [10, 323], “темний волохатий” силует княжого палацу, навіть цифрова символіка – “...Шість на моїй совісті? Ні, це неправда. Шість сотень, шість тисяч, шість мільйонів – тьма на моїй совісті!” [10, 326]. Як зауважує Ю. Безхутрий, “екстаз, що охоплює героя від уявного споглядання “загірної далі” сакральним символом якої стає антихрам, осідок нового синедріону, перетворює християнські реалії (молитва на колінах, церква) на систему з протилежними щодо Євангелія знаками. Храм Божий на землі трансформується в місцеперебування диявола, втіленням якого виступає Тагабат, “доктор” (пригадуються численні доктори чорної магії які завжди вважалися представниками “нечистої сили”) з характерними ленінськими портретними алюзіями” [1, 308].

Основний настрій “Повісті про санаторійну зону” – це страх, що охоплює всіх персонажів, але проявляється через різні обставини. Анарх, Хлоня, Катря, та й Майя, живуть під тиском “безвихідної сили”, яка щомоменту насувається на них, загрожуючи затиснути лещатами як їх свідомість, так і фізичне життя. Можна погодитися з дослідником, що всі персонажі переживають своєрідний “екзистенційний колапс”, “втрачають інтерес до життя”. Ще один персонаж повісті – метранпаж Карно – своєю присутністю тільки упринявнює цю загрозу, “саркастично усміхаючись” при самогубстві анарха. В текстуальному просторі “Санаторійної зони” він – уособлення потойбічної сили, інфернального світу, яка знищує не фізично, а морально.

Інфернальний текст знаходить свій вияв також у сфері сексуальності. Є. Квятковський, даючи інтерпретацію творчості “батька” польського катастрофізму С.І. Віткевича, зазначає, що це – “сексуалізм винятково драматичної і чорної тональності, в якому традиції шопенгауерівської метафізики статі, похмурого еротизму fin-de-siècle з сатанинським і мізогіністичним відтінком (у тому числі метафізики статі Пшибишевського й образу демонічної жінки Міцинського)

поєдналися з уявленнями автора про роль мистецтва як “викривальника” потворності епохи, в якій йому випало жити.

Сексуалізм Віткаци був одним з елементів його катастрофізму, найглибше продуманого і найдраматичнішого в усьому двадцятилітті. В очікуваній катастрофі Віткаци вбачав логічний результат неминучого і невблаганного історико-культурного процесу. Вона мала остаточно понівечити те, що було для митця найціннішим: здатність до метафізичних переживань; вона мала полишити по собі те, що було для нього неприйнятним: абсолютну уніфікованість, оскотинення людства” [12, 235]. “Санаторійна зона” вписується в текстуальний простір сексуальної катастрофи. “Крутілля пуховки” в малиннику, використання тіла як приманки для провокації, а відтак і смерті (Майя) – це теж “оскотинення” людини, її нівеляція.

“Повість про санаторійну зону” – усвідомлення конечності буття не окремої особистості (анарха, Хлоні), а людства в цілому, це бачення ситуації безвиходу, хоча й у фіналі повісті рефреном звучить фраза “Я безумно люблю життя”. Парадокс у тому, що звучить вона з уст жінки, яка підходить “до процесії подорожників у вічність” [10, 486].

Таким чином, інфернальний текст у Кирила Транквіліона-Ставровецького та Миколи Хвильового проявляється на рівні сюжетів, образів, інтертекстуальних звернень. Якщо інфернальний текст письменника XVII ст. відповідає поглядам барокової людини “з її потребами, її смаком, її творчими тенденціями” [11, 75], містячи притаманне їй розуміння складності, неоднозначності буття, можливості його розщеплення на “цей” і “той” світ з усіма притаманними їм властивостями, то у представника “розстріляного відродження” він, насамперед, підкреслює трагічність доби з її жорстокістю та абсурдністю буття. Важливою рисою творчості обох авторів є присутність “інфернального героя”, котрий генетично пов'язаний з архетипом персоніфікованого агресивного деструктивного начала. Неінфернальні за походженням персонажі, наявні у творах, представлені як носії елементів інфернальності завдяки особливостям своєї психології та поведінки.

Література

1. Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації : [монографія] / Ю. М. Безхутрий. – Харків : Фоліо, 2003. – 492 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
3. Криса Б. Пересотворення світу : українська поезія XVII–XVIII ст. / Богдана Криса. – Львів : Свічадо, 1997. – 215 с.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – 634 с.
5. Маслов С. Кирилл Транквиллион Ставровецкий и его литературная деятельность / С. Маслов. – К. : Наукова думка, 1984. – 438 с.
6. Українська поезія : кінець XVI – початок XVII ст. – К. : Наукова думка, 1978. – 439 с.
7. Транквіліон-Ставровецький Кирило. Зерцало богословія : [переклад Л. Пилявець] [Електронний ресурс] / Кирило Транквіліон-Ставровецький. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/suspil/sus42.htm>.

8. Ушкалов Л. З історії української літератури XVII–XVIII століть / Леонід Ушкалов. – Харків : Акта, 1999. – 215 с.
9. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра : [подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской] / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
10. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Поезії. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка] / Микола Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 650 с.
11. Чижевський Д. До проблем бароко / Дмитро Чижевський // Філософські твори : у 4-х т. ; під заг. ред. В. Лісового. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 2. – С. 67–77.
12. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. – 597 s.

Анотація

У статті аналізуються особливості художнього втілення інфернального простору у творчості Кирила Транквіліона-Ставровецького та Миколи Хвильового. Увага акцентується на відмінностях художнього світу людини Бароко та модернізму.

Ключові слова: бароко, модернізм, інфернальний, катастрофізм.

Аннотация

В статье анализируются особенности художественного воплощения инфернального пространства в творчестве Кирилла Транквилина-Ставровецкого и Микола Хвильового. Внимание акцентируется на отличиях художественного мира человека Барокко и модернизма.

Ключевые слова: барокко, модернизм, инфернальный, катастрофизм.

Summary

The article deals with the features of art embodiment of infernal space in the literary works by Kirila Trankviliona-Stavroveckogo and Mikola Chvilevoj. The main attention is accented on the differences of human's art world in the period of Baroque and Modernizm.

Keywords: Baroque, Modernizm, infernal, catastrophizm.

УДК 821.161.2–311.6

Мельнікова Ю.О.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ГЕНЕЗА ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ЯК ОДНІЇ ІЗ МОДИФІКАЦІЙ ЖАНРУ

Історична проза, якій властиве інтелектуальне переосмислення значущих фактів минулого, завжди користувалася неабиякою популярністю. Маючи солідну античну традицію (логографи, аннали, життєписи тощо), вона в епоху Середньовіччя набула жанрового вигляду агіографії, апокрифу, хроніки, літопису, вплинула на появу повістей і романів Нової доби, в яких, замість історичних героїв, на перший план виводилась індивідуальна доля звичайної людини як типового представника суспільства. Такі тенденції зумовлювали романне бачення дійсності, що розгорталася в багатоплановому епічному часі, зосередженому на приватному житті особистості.