

АРТУР МАЛИНОВСЬКИЙ

Антропологія
української прози
першої половини
XIX століття.

Культурні трансфери

Монографія

Київ
Талком
2022

Схвалено до друку Вченою радою
Міжнародної школи україністики НАН України
(протокол № 10 від 07. 12. 2021 р.)

Науковий редактор:

Радишевський Р. П. – академік НАН України, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри полоністики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Рецензенти:

Нахлік Є. К. – член-кореспондент НАН України, директор Інституту Івана Франка НАН України, доктор філологічних наук, професор;

Брацка М. В. – доктор філологічних наук, професор кафедри полоністики Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Вільна Я. В. – доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Івашків В. М. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка.

Малиновський Артур. Антропологія української прози першої половини XIX століття. Культурні трансфери: монографія. К.: - Талком, 2022. - 560 с.

ISBN 978-617-8016-48-7

Монографію присвячено українській прозі першої половини XIX століття в антропологічному вимірі. Її осмислення під кутом зору «культурного» вибуху, мінливості канону, перехідності художньої системи спонукало автора до виходу за межі власне літературознавчої методології. Історико-міфологічні проекції, міжнаціональні аналогії, мовно-етнічні екскурси потребують опертя на синергетичну концепцію культури. Застосування теорії культурного трансферу і тезаурусного підходу сприяє вивільненню української літератури із завузьких рамок етнографічного прочитання, з лабет старомодності, локальності, надмірної соціологізації, народницького пафосу. Принципово новий погляд на зародки українського письменства в контексті культурної історії літератури проливає світло на його модерність, зв'язок із процесами націєтворення в умовах гібридизації, розколотої ідентичності і «заблокованої культури».

Наукове видання адресовано літературознавцям, мовознавцям, історикам, філософам, культурологам та усім зацікавленим стрімким розвитком сучасної гуманітарної думки.

УДК 572:82-3

Зміст

Вступ	8
Розділ 1. Українська проза першої половини XIX століття на маргінесах канону. Теоретичні підвалини.	23
1. Етноцентрична парадигма української прози в полі реінтерпретації канону. Символізація / репрезентація / текстуалізація	23
2. Антропологія емоцій в контексті нового історизму і просторового повороту в культурі	35
3. Крос-культурний аналіз / культурна компаративістика / культурний трансфер і перепрочитання національної прози першої половини XIX ст.	49
4. Постколоніальна теорія: від «кризи репрезентації» до дискурсу націєтворення	67
5. Націєрозповідність <i>sub specie</i> культурної амальгами: креолізація тубільного наративу	79
Розділ 2. Антропологія простору: обряди переходу, культурний обмін / торг в українській прозі першої половини XIX століття	94
1. Гостинність як національна поведінка: антропограма VS граматики тексту	94
2. Міметична репрезентація / драматургія ритуалу (<i>Г. Квітка-Основ'яненко</i>)	97
3. Між містерією і дискурсією гостинності (<i>М. Гоголь</i>)	108
4. Мінус-прийом як поетика скасованого ритуалу (<i>Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь</i>)	115
5. Внутрішній простір ритуалу / поетика уречевлення (<i>гастрономічні коди прози Г. Квітки-Основ'яненка</i>)	130
6. Ярмарок – торг – обмін як фрейм у знаково-символічній структурі текстів (міжнаціональні паралелі)	140
7. «Світ навиворіт»: національна поведінка <i>sub specie</i> карнавального мовлення	169
8. Антропологія <i>Іншого</i> у прозовому дискурсі першої половини XIX століття	175

Розділ 3. <i>Homo sentiens</i> в українській прозі. Архітектоніка чутливості у світлі теорії культурного трансферу	183
1. Сенситивність, чутливість, сентиментальність у контексті української літературної емоцінології	183
2. Емоції і нації: колоніальний ресентимент, помста, насильство як метафори націєрозповідності.	187
3. Чутливість як культурний палімпсест: інтеріоризація історичних слідів у структури етнопсихології (<i>Г. Квітка-Основ'яненко</i>).	202
4. Фольклорна чутливість і літературна стилізація в контексті феномену прецедентності (<i>Є. Гребінка</i>)	225
5. Національна традиція, світова культура, транстекстуальні практики: вчування / «всотовування» в ранній прозі П. Куліша.	233
6. <i>Ressentiment VS femina melancholica</i> в суб'єктивній логіці національної історії (<i>Т. Шевченко</i>).	242
7. Подорож імперією: соціальний аналіз як колекціонування вражень / відчуттів (<i>Є. Гребінка</i>)	258

Розділ 4. Поетика рамочних конструкцій / крос-текстові одиниці / емерджентність прози: синергетичні проєкції класичної прози	270
1. Жанрова генералізація у першій половині ХІХ століття: від фрейму до трансферу (<i>цикли М. Гоголя</i>)	270
2. Бароко як крос-культурний інгредієнт української літератури. Емерджентність системи.	289
3. Харківський текст як культурний тигель: від топології заснування до завоювання фронтирів (<i>Г. Ф. Квітка-Основ'яненко</i>).	304
4. Топологія лімінальності: слобожанський фронтир, історична пам'ять, трансгресія, культурний тигель (<i>«выдержки из памяти» Г. Квітки-Основ'яненка</i>)	317
5. Петербурзький текст української прози як провокація сенсів: компаративні фронтيري.	326
6. Петербурзька тема Є. Гребінки. Погляд з боку / текстуальні матриці / топологічні структури.	331
7. Імперська топографія <i>sub specie</i> провінції. Культурні шифтери Є. Гребінки	346
8. Естетичний модус петербурзького тексту: антична матриця в постколоніальному мовленні (<i>«Художник» Т. Шевченка</i>)	358
9. Гетеротопія як модель множинного простору імперії (<i>«Вояжери» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка comparatur імперського травелогу</i>)	370

Розділ 5. Трансляційні практики націєрозповідності. Мовлення, ідеологія, тропологічна поетика, національна історія	390
1. Білінгвізм і тропи постколоніального мовлення в українській прозі першої половини XIX ст.	390
2. Колоніальність як риторика: між топологією мовчання / замовчування і дискурсією промовляння (Г. Квітка-Основ'яненко)	415
3. Жанрова дескрипція колоніальності: між релігійною іділією, пропагандистською риторикою і мімікрією (Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка)	433
4. Перелицювання / карнавальність / анекдот: антропологічна інверсія колоніального нарративу (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, Є. Гребінка)	453
5. Поетика історії: форми репрезентації, імагологічні проєкції, деконструкція готичного прозопису (дослід Є. Гребінки)	470
6. Антропологія і політика національного письма крізь <i>tertium comparationis</i> (Г. Квітка-Основ'яненко)	478
7. Контroversійне письмо – національно гендерна стигматизація – ресентимент. Феномен «Сердешної Оксани»	486
8. Історія в родинному літописанні: антиколоніальний вимір жанрової пам'яті. Інверсія канону (Г. Квітка-Основ'яненко)	494
9. Історичні матриці сугестивного прозопису О. Стороженка. Між естетикою та ідеологією	501
Висновки	513
Бібліографія	528

В історії культури теорія культурного трансферу є методологічним уточненням до компаративізму

М. Еспань

Дослідження культурного трансферу нерідко послуговується поняттям «нація», оскільки для того, щоб вивчати перехід творів, типів поведінки і т. ін. з одного культурного ареалу в інший, необхідно найперше виявити їхню ідентичність.

М. Еспань

Усі канони, включно з популярними нині контрканонами, є елітаристськими утвореннями, проте жоден із секулярних канонів ніколи не був закритим, а тому заклики «розширити канон» є просто зайвими. Попри те, що канони, як і всі списки чи каталоги, послуговуються швидше методами включення, аніж виключення, ми наближаємося до розуміння неможливості досягнути Канон упродовж одного людського життя.

Г. Блум

Зробивши перший ступінь, за наших обставин не можна було занехаяти дальших і це надто виразно одбилось на українському письменстві часів відродження. Природня любов до рідного краю з стихійною силою вела до народного мовою, реального змістом і демократичного напрямом письменства. Цей могутній стихійний процес на українському ґрунті стрівся до того ж із потужним, усій Європі на початку XIX ст. спільним рухом до відродження народних форм у письменстві, до оживлення націй померлих і, здавалось, назавжди похованих історичними умовами. Кінець XVIII-го й початок XIX-го ст. – це час, коли загального признання своєї вартості здобула не тільки особа людська, але й нація.

С. Єфремов

Втративши провідні верстви наприкінці 18 ст., українська нація зробилася нацією „неповною“. „Неповною“ стала і література. Весь сенс і зміст українського національного руху протягом 19 ст. складався з „доповнення“ національного організму до певного культурно-самостійного стану. Це нелегке завдання в сфері літератури полягало між іншим у тому, щоб утворити повну систему літературних форм. Це довго не вдавалося, тим більше, що на перешкоді стояли різні суспільні та політичні процеси. Література іноді досягала цієї мети, але потім знову приходила доба підупаду. Головне: „неповна“ література не могла задовольнити потреб самого культурно-провідного шару.

Д. Чижевський

В українській літературі більше, ніж у якій іншій, проблема змішання стилів, протиприродної цупкості старих стилів, еkleктизму, елементарного браку стильової диференціації позначається протягом усього її існування. Причини? Провінційність більшості проявів нашої літератури, спершу супроти Візантії, потім супроти Польщі й Заходу, ще потім проти Росії й Заходу. Течії з'являлися на Україні запізно, нові течії не змагалися з старими, а поступово в них вросли. Літературний процес був перериваний, а традиція стелилася по землі.

Ю. Шевельов

Вступ

Сьогоднішні спроби переглянути історію національної літератури під ширшим кутом зору, крізь віки набутого художнього досвіду і глобалізаційних пошуків світової гуманітарної думки, не в останню чергу пов'язані з переживанням суспільством кризових станів і порогів чутливості до історичних зламів, розломів і поворотів. Нові погляди і ракурси висвітлення української класики, проби її прочитання / перепрочитання / відчитання проливають світло на приховані в добре випрацьованих нею стилістичних засобах, естетичних практиках, прийомах поетики ресурси й потенції. На їх підложжі відбувається вивільнення літератури з лона репресивного традиціоналізму, зі скутої його жорсткими коліщатами старої риторичної системи, сформованої релігійним світовідчуванням, моралізаторством і проповідницьким пафосом. Відступ від канону супроводжується секуляризацією літератури, яка відразу ж заміщує прогалини і випадання новою риторикою та ідеологією просвітницького штабу. Однак цим заміщенням не вичерпується динаміка літературного процесу і тим паче воно мало що прояснює у зміні одного типу художнього мислення іншим. Герметичних кордонів між ними теж не утворюється, натомість постулюється цілком природна для перехідної системи відкритість і розімкненість. Канон переміщується з центру на маргінеси, високі, утверджені попередніми авторитетами, еталони письма змінюються «низовими» жанрово-стильовими пробами, надмірною увагою до народної культури. Її проникнення в словесне мистецтво, синтез із просвітницькою риторикою повертали до *неканонічних* форм писання, зумовленого зухвалим використанням неофіційних пластів сміхової культури. Викликаний цим поєднанням культурний вибух сприяв реформатуванню, зміщенню «низового жанру трагедії, з якого починається нова українська література, у центр національного канону» (Демська-Будзуляк 2020: 264).

Національне письменство до 30-х років XIX ст. переживає стадію синергії канону, особливого стану системи, коли «низова» естетика, переінакшування, перелицювання руйнують, здавалося б, непорушний традиціоналізм зсередини і випрацьовують новий формат антиколоніального письма. Закладена в його підґрунтя бурлескно-трагедійна стильова течія була потужним інструментом контрверсійного мовлення, підривною оптикою імперського офіціозу і вдаваної серйозності на межі з мімікрією. Проте остаточного закріплення в такому вигляді цього антиканону не відбувається, він поступово втрачає інтенції творчого спротиву і перетворюється в набір заялжених прийомів і стилістичних вправ, вдаючись до епігонського наслідування, тиражування заїжджених тем, репродукування жанрової архаїки в «старих міхах» традиції.

Незважаючи на те, що поетика бурлеску, як і загалом поетика сміхової культури, продовжує напитувати собою твори серйозного ідеологічного спрямування, та й навіть у ХХ і ХХІ ст. нікуди не зникає і залишається інгредієнтом української художності, на певному відтинку вона потребує переосмислення, включення до значно більшої системи національного літературного розвитку. Внутрішній спротив вторинності тієї ж таки котляревщини, надмірній етнографічно-побутовій описовості, певній розважальності виливається в нові формотворчі пошуки, грайливо-іронічні техніки письма, в яких попередні матриці комізму і бурлеску ретельно камуфлюються. Проза Т. Шевченка і П. Куліша порівняно зі стилізаціями і характерними для «низового» бароко і класицизму пародіями і профанними маскуваннями Г. Квітки-Основ'яненка і Є. Гребінки, а тим паче цілковитим «світом навиворіт» І. Котляревського демонструє нарощування канону в річищі міжпоколіннєвої тяглості, колективної пам'яті, генераційного принципу побутування стилю в перспективі епох.

Новий канон української літератури народжується не як заперечення попереднього, бурлескно-сентиментального, а як його трансформація під дією блумівського «страху впливу», перероблення, переінакшування оригіналу і переналаштування в новому контексті. «Низова» естетика залишається в підвалинах творів шевченківсько-кулішівської доби, утворюючи багаті підтексти і розгалужені зв'язки з традицією. У цьому полягає рухливість, варіативна мінливість канону, який, за М. Ямпольським, залягає в глибини тексту як риторичне підложжя, інтертекстуальні вкраплення літературного порубіжжя ХVІІІ – ХІХ ст. «Страх впливу відкладається в нових «оригінальних» текстах у вигляді риторичних зміщень, своєрідних тропів «страху впливу». Тому «сильний» твір, котрий виникає внаслідок боротьби з попередником, – це завжди твір, в який риторично вписані страх, тривога, екзистенційна туга» (Ямпольський 1998). Український романтизм як цілісне явище, доробок Т. Шевченка, П. Куліша, культурницька діяльність Кирило-Мефодіївського братства засвідчували поступовий перехід від гібридності і двоїстості до формулювання національної ідеї і вироблення власне національного літературного канону. Безумовно, шлях до нього устелявся войовничо-бунтарським духом поезії Шевченка, втім, у генетичній пам'яті закарбувався той самий «страх впливу, котрий формує та деформує будь-який новий твір, що прямує до сталості» і, зрештою, перетворює його на «волю до інакомовлення, спонуку до метафоризації... бажання іншості, бажання присутності деінде» (Блум 2007: 16–18).

Зрозуміло, цей канон живився енергією антиканону перших десятиріч ХІХ ст., та не ставав від того ключовим рушієм розвитку літератури, а знову ж таки набував двоїстих форм утілення, стильових напівтонів, розмивання і дифузії жанрів. Синкретизм української літератури настільки відчутний, що подекуди вироджується у відверто одомашнені, кволі, вкрай прозаїзовані досліди бідермаєру, як-от у російськомовних повістях Шевченка. Ці проби є продовженням попереднього колоніального дискурсу «щиросердного каганцювання» і «домашньовжитковос-

ті» (В. Агеєва), хоча і в іншій ідеологічній оболонці, на новій хвилі національного відродження. Колоніальне стає об'єктом рефлексії, його атрибути перетворюються в маркери передчуття, передочікування, тривожності і хисткості буття. За позірною ідилічністю і стабільністю приховуються зони нестійкості і ймовірностей, отже, творення канону відбувалося радше нашкіцуванням можливих ліній розвитку, обережним намацуванням придатного художнього матеріалу. Тому й складається враження надзвичайної рухливості, нестійкості канону, його хитань між центром і периферією, колоніальною впокореністю, антиколоніальним спротивом і постколоніальним усвідомленням необхідності супротиставних чинників. На думку колективу авторів академічної «Історії української літератури», амальгамна природа художності порубіжжя XVIII – XIX ст. обумовлює її існування в кількох іпостасях, «у так званому мейнстрімі і культурному пограниччі, а також здатність вибірково освоювати пласти культурної свідомості, поширені в літературах інших типів» (Історія української літератури 2016: 574).

Українська новочасна проза доби становлення – перехідна система з наявними в ній підтипами і мовними варіантами, які не відриваються один від одного, а створюють єдність у розмаїтті. Маючи всі ознаки переходу, література порубіжжя рухається у межах його типологічних варіантів – зрушення, стрибка, вибуху, починаючись з останнього як найбільш радикального й інтенсивного. Адже після цілковитого зруйнування канону «Енеїдою» настає затихання і часткове повернення до старих форм письма, проповідницького напучування, релігійної риторики, які уживаються з бурлескно-травестійною стилістикою, грою з карнавальним словом і колоніальною екзотикою. Тому й канон прочитується в площині неперемінного, принаймні, в першій половині XIX століття синкретизму художнього слова.

З точки зору синергетики мистецьких процесів жанрово-стильова суміш і культурна еклектика можуть бути пояснені коменсацією і заповненням тих пустот і провалів, які виникають у поіменованій Д. Чижевським період «неповної» літератури як наслідок втрати національної автономії, бездержавності, вимушеної асиміляції в імперські кола і зникнення інтелектуальних еліт, творців і читачів. На думку М. Назаренка, «своя література стає приємним, але, зрештою, необов'язковим додатком до чужої – котра не дуже усвідомлюється як “чужа”, бо якраз на межі XVIII – XIX століть культури імперії та колонії і визначають, що буде “своїм”, а що “чужим”» (Назаренко 2021). Звідси деформації і випадання стилів, цілих напрямів, теоретичних рефлексій, виробленого критицизму, що на тлі завершених художніх систем Європи виглядало підупаданням. Така «неповнота» неминуче веде до зміщень у внутрішньому складі канону, викликаючи потребу його перепрочитання на маргінесах, на етнокультурному пограниччі. Цілком закономірним постає питання гібридизації, амальгамізації, в контексті яких «українська література була частиною більших систем», черпала художні ресурси «з Європи напряму або через імперське посередництво» і відтворювала неквапливе поступування «від Малоросії до України» (Назаренко 2021).

Перегляд українського літературного канону потребує виходу за межі етноцентризму і врахування різновекторності, білінгвізму, приналежності письменників до білітературних груп. Розпорошеність канону, дуальні форми в монолітному імперському тілі, звісно, підважують його стійкість аж до породження ілюзій про нетяглість літературного розвою, цілковиту відсутність єдиних принципів упорядкування створених різними мовами текстів. В. Моренець довів, що «історична багатомовність», зокрема, «латина й польська XVI – XVIII ст., а в XIX ст. почасти й російська не суперечать цивілізаційній літературній тяглоті, коли цю останню розуміти не виключно у лінгвістичних, а й у філософсько-психологічних категоріях національної ментальності» (Моренець 2003: 10). Ідеться про можливість віднесення творця або певної групи творів до різних канонів, що є цілком закономірним в умовах мультиетнічних імперій початку XIX століття. Це інший вимір синергії канону, в надрах якого народжуються українськомовна, російськомовна українська література, творена українцями російська словесність, польськомовна поезія і проза України etc. Безумовно, наявність цих пограничних явищ засвідчує потребу в ревізії канону, який «зі стану академічного спокою перейшов у стан критичної потривоженості», зміни конфігурації, «складу цієї канонічної множини» (Моренець 2003: 10). Винайдення альтернативного канону як доєднання, приєднання маловідомих або другорядних творів до основного масиву, прискіплива увага до залишених слідів, навіяних ідей, наново відкритої культурної географії письменників, що творили на чужому ґрунті, прирощення сенсів внаслідок обміну між національними літературами обумовлюють антропологічний поворот української літератури. Відтепер вона існує в трьох лише частково сумісних іпостасях – колоніальній, імперській, національній, відповідно до яких виробляються мовленнєві практики, риторика, тропологічна поетика, моделі поведінки, типи трактування історії.

Об'єктивно це була література колонізованої України, тому й підходи до неї ґрунтуються на трансгресії, підкресленні ролі марґінесів, руйнуванні традиції «великих наративів» і виробленні осібногo кута зору. Субверсивна, «підривна» концепція української літератури доби становлення формується в площині «веселої гри зі священним» (М. Бахтін), що оприявнюється в найгостріші моменти переходу, історичних розломів і естетичних переорієнтацій. Народжена Ренесансом поетика пересмішування, зниження, профанування серйозної культури особливо придалася в часи високого академічного класицизму як його «низове» віддзеркалення, з якого, власне, й починається самовідтворення канону на шляху втілення закладених у попередніх епохах форм і варіантів. Бурлескно-травестійна стилістика творчо зіштовхує часопросторові плани, жанрові системи, сміхове і серйозне, сакральне і профанне, актуалізуючи в такий спосіб поліфонізм, багатомовність як підґрунтя порівняльно-історичних і порівняльно-типологічних досліджень. Оприявнюється парадоксальна здатність канону до трансгресії, встановлення сусідств з канонами інших літератур, зрештою, хоча б часткової включеності «до інших систем, або й наднаціональних систем». У цій площині поясню-

ється його засаднича роль у культурному трансфері як переміщенні, циркуляції, обміні у зоні інтенсивної міжнаціональної взаємодії концептів, ідеологем, «уявних спільнот». У кінцевому підсумку виявляється національна специфіка канону, який «перетворює компаративний та інтертекстуальний аналіз українських творів у порівнянні з сусідніми літературними системами... на ключовий та неунікнений» (Беркофф 2012: 52–53).

Уповільнений розвиток прози, її неквапливе виокремлення зі строкатого масиву українського письменства, селекція, очищення від синкретизму і жанрово-родової дифузії теж становить проблему культурного трансферу*. Власне, **актуальність** представленого дослідження й впливає з вивчення сукупності гальмівних чинників, усвідомлення продуктивності порожнечі, затухання інтересу до внутрішньої поведінки, притлумлення серйозного націєтворчого пафосу, подекуди затертого епігонською котляревщиною, схованого в лекалах імперської лояльності, мімікрії, ескапізму, двоїстості, гібридної ідентичності, креолізації. Російськомовна українська проза в умовах культурної амнезії і заблокованого національного наративу зринає як явище зворотної дії, яке перетворює згарище історії, колективну пам'ять в об'єкт «археології знання», художньої реконструкції буття народу як «уявної спільноти». Асиметричні відносини між мовостилем і предметом зображення як зона нестійкості і порушення рівноваги всередині національного літературного канону потребують розв'язання в площині культурного трансферу. Його складниками стають мовно-етнічні біноми, явища диглосії, креолізації, мімікрії, інкрустації українськими російських текстів, деконструкції шанобливого ставлення до мови колонізатора. Дослідження цих крос-лінгвістичних утворень як проявів націєрозповідності потребує співвіднесення з літературною антропологією і систематизації на рівні тропів постколоніального мовлення.

Погляд на українську літературу першої половини ХІХ століття як двомовну систему з позиції «критики канону» (Бахманн-Медик) неминуче веде до створення нового канону і розширення сегмента націєрозповідності, контроверсійних засобів трансляції національного наративу інонаціональною мовою. У цій власне компаративній проблематиці накреслюються принципово нові підходи до інтерпретації текстів, обійдених увагою і несправедливо відтіснених на маргінеси літературного процесу. Доповнення національного літературного канону цими напівзабутими текстами перспективне ще й з огляду на відсутність їх наукового розгляду в русистичі, полоністичі, германістичі. Прецінь саме в них міститься двоїстість як підґрунтя етнокультурного пограниччя, імагологічних практик іншування, розривів між офіціозом письменницького служіння і потребою відтворення колізій

* Ю. Шерех у вельми цікавій розвідці «На риштуваннях історії української літератури» відтворив нерівномірний характер цього процесу в категоріях синергетики: «Брак виразності в характеристиці українсько-російських літературних зв'язків у добу клясицизму зміщує перспективу всього періоду... Правда, великою мірою це впливає з українського літературного розвитку, *гальмованого, перериваного, відновлюваного, різноцентрового*» (Ю. Шерех. Друга черга. Література. Театр. Ідеології. Сucasnist: Бібліотека прологу і сучасности, 1978. С. 35, 37).

національної свідомості. Не менш вагомим є проникнення елементів белетристики, пересаджених з чужого ґрунту і вкотре опрацьованих літературних шаблонів у серйозну літературу, яка ставала частиною національного відродження, виражала прагнення до європеїзації, самобутності вироблених у річищі вітчизняної традиції художніх форм.

З метою з'ясування функцій російськомовного художнього дискурсу треба зважати на його переважну присутність саме у прозі, найскладнішому з точки зору засобів виражальності і побудови типі творчості. У підімперській Україні проза визрівала поступово і, як бачимо, спочатку в обіймах чужого мовлення, в його неодноразово випрацьованих і вже затертих риторичних прийомах, упізнаних і автоматично репродукованих повістувальних схемах. У площині кроскультурного аналізу вельми актуальним буде визначення моментів перехідності, впливу їхньої вибухової сили на становлення української прози як самостійного художнього явища. Ідеться про тимчасовий стан, коротку цезуру у пунктирній історії вітчизняної прози, яка поволі народжувалася на перехресті російського розповідного дискурсу, почасти європейської перекладної прози, зародкових форм українського есе (передмови, післямови, прозові експромти, дидактична риторика П. Гулака-Артемівського, О. Бодянського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, пізніше О. Стороженка), звісно ж, не забуваючи про старі традиції полемічної, історико-мемуарної, ораторсько-проповідницької, паломницької літератури. Прямуючи до вироблення власної художньої системи, формулюючи завдання й унормовуючи програму розвою національної прози, письменники гартувалися кризою ідентичності, історичними зламами і розривами, які, зрештою, виявилися плідними у становленні новочасної української літератури. Вкрай важливо актуалізувати синергетичний характер кризи, продуктивність тимчасового хаосу, за яким неминуче слідує перебудова картини світу, естетична переорієнтація, втілення ранішніх передчуттів, сподівань, передочікувань.

У цьому полягає творча продуктивність пригальмованої владою чужої традиції національної літератури, яка перетворювала маргіналії на те саме блумівське «сильне письмо», підвалину канону зрілого письменства. Тому досвідки нашої словесності дещо подібні до пізнішої «плинної модерності» (З. Бауман), в якій стираються відмінності між *своїм / чужим / іншим*. Перманентність цієї ситуації потребує доведення з перспективи типологічної спорідненості і повторюваності в порубіжжі епох історико-літературної колізії – «*квіти в горищиках чи насіння в новому ґрунті?*» (за О. Галетою). Виторгнення іновацій у потужний масив традиції, повсякчасне переписування канону, відхилення й відступи від нього, збагачення новими формантами художності якнайкраще оприявнюється в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. Ідеться про переосмислення «не просто еміграційної творчості як маргіналії національної літератури – вивезених у горшках чи пригорщах рослин, приречених нидіти без доброї поживи, – а повноцінної літератури, зрощеної на новому ґрунті і здатної приносити власні плоди» (Галета 2015). Відриван-

ня мови від території, етносу, національного ландшафту відбувається за законами культурного трансферу, що докорінно змінює її функцію, призначення, робить її міноритетною стратегією і перехресним чинником постколоніального мовлення. «Питання про те, “до чого ми належимо”, не зводиться більше до питання території. Воно перетворюється на питання мови як *особливої поетики і політики*, що визначають межі літературної “уявної спільноти”». Саме нею транслюється «спільний естетичний, етичний і риторичний досвід – досвід модерної літератури, визначений через певний мовостиль, нове народження мови у нових “координатах”» (Галета 2015).

Дію трансферу як культурного переміщення увиразнює імпортування / трансгресія / міграції інтелектуальної і мистецької еліти в імперський простір, її подальша асиміляція, гібридизація і витворення альтернативної культури, або «культури Два» (за В. Паперним). Її розкодування в імперському моноліті і потребує неабияких дослідницьких зусиль. М. Ільницький, перефразовуючи Франкову метафору «в наймах у сусідів», по суті формулює колізію всієї української культури у вигляді риторичної контрверсії: «Де найми виступають одним із способів (опосередкованих) утвердження національної культури, а де вони – фактор руйнівний, і чи можна виявити межу переходу одного явища в інше?» (Ільницький 2005: 30). Хай там що, а «наймитування» ототожнюється з національною трагедією, глибоко схованою у страхах розщепленої свідомості зі спорадичними спалахами у слові, мовленні, промовлянні*. Його деконструкція на рівні національної поведінки, емоційності, крос-культурних утворень, націєрозповідності набуває актуальності як сучасна наукова пропозиція, яка долає кризу методології, її *fin de siècle* і вимагає роз’язання есенціалістської проблематики в ключі міждисциплінарності, постколоніального перевертання нав’язаних клейм і ярликів, бінарності, затертих інтерпретаційних схем і кліше.

Поглиблення присутньої в сучасному літературознавстві тези про неготовність «художнього мислення і тогочасного стану української мови до розлогого художньо-прозового дискурсу», недостатність аналітизму і недиференційованість прозового слова, допоки нездатного відтворити «не вибірково-суб’єктивно, а багато в

* Покликаючись на лотманівську ідею «материнського» та «імпортованого» субтекстів, М. Ільницький обґрунтовує важливість мовного критерію національної поведінки, самоідентифікації в ситуації етнічного пограниччя, культурного тигля, гібридності: «Ці два основні складники творять текст як систему, якій притаманна внутрішня суперечність. Імпортоване начало вступає в конфлікт із генетичною пам’яттю, де повнота буття прагне свого виразу через слово, через символізовану мову. Виникає болісна проблема перевтілення, мовної трансплантації голосу роду, що не раз веде за собою зміну дискурсів...». Однак цей культурний перенос був надто продуктивним з перспективи контрверсійного мовлення, що «впливає з постколоніального дискурсу “позадомовості” (Гомі Бгабга), що породжує концепції новітнього “синкретизму”, урівнювання у правах домінантної і маргінальної літературних традицій, зміну співвідношення між учорашніми метрополією й периферією» (Ільницький М. «В наймах у сусідів» як соціокультурний феномен. *Слово і Час*. 2005. № 3. С. 31, 33). Кризь призму віддзеркалення національної культури чужою мовою розглядає цю колізію Ю. Барабаш, для якого подібні біноми і зрощення ілюструють «виявлення засобами чужої мови свого національного ества, ментальних особливостей *української людини*, її духовного світу» (Барабаш Ю. Гоголь у літературній свідомості українського зарубіжжя. Нариси сприйняття та інтерпретацій. Симферополь: Нові гоголезнавчі студії, 2004. С. 100).

чому “програмно” й системно-послідовно означити дійсність... проникнути в каузальність поведінки особи та в причиново-наслідкову течію подій» (Бондар 2017: 50) потребує наукового обґрунтування в контексті постколоніального повороту. Адже статус прозового слова, його конвенційність, спроможність відтворювати асиметричні відносини з непередбачуваною дійсністю, здатність до культурної взаємоперекладності, взаємовіддзеркалень буття і матерії тексту на пряму залежать від підколоніального угодства, вкорененості і підпорядкованості імперським приписам та й загалом мімікрією української реальності під малоросійську. Поза цими чинниками зрозуміти практичне підґрунтя художньої прози, її підготовчі проби, інтенції визрівання, тяжіння до самостійності, мовляв, актуалізацію в ній «сегментованості, дискретності, лінійності» на противагу інтеграції тексту в поезії (Ю. Лотман) неможливо. Принаймні, в українській літературі, котра поставала на риштованнях антиколоніальної риторики і потребувала слова, достоту відповідного дійсності, відтворенню життя конкретного середовища. Вкрай важливим є розуміння цього зв'язку, призначення слова до відтворення певного змісту, реальності, яка теж має стати піддатливою і рухатися назустріч наявному арсеналу вироблених засобів мовлення, тропологічній поетиці, риторичі іншування.

Проте затаврована стереотипами, відсунута від центру і контрольована під прицілом «регіонів великої ереси та околиць» (Є. Фіцовський), втиснена в жорсткі коліщата імперських приписів, ця дійсність чинила внутрішній опір слову і ледве мріяла на межі мовчазної згоди і дискурсії національної свідомості, пробісників промовляння від імені колоніального суб'єкта. Розблокування тотального мовчання засобами контрверсійного письма, поки що заслабке віддзеркалення інтенцій спротиву в кризі етнографічного наративу становить магістральну проблему щойно народженого національного письма модерного типу*. Опрацювання огрому розповідних технік, теоретико-естетичних постулатів, письменницьких практик, моделей авторської поведінки дає плідні результати в напрямку до усві-

* Статус прози, українського прозового слова, висловлювання, різномовлення в контексті літературних типів і підтипів, парадигм художнього мислення проблематизує І. Лімборський: «Перед тодішніми письменниками постало одразу кілька складних питань: що можна вважати “українською реальністю” в умовах напівколоніального становища України? Що виступає критерієм художності при визначенні національно зорієнтованого художнього слова, яке претендує називатися “українським”? Чи можливий взагалі об'єктивний зв'язок між українським словом і реаліями побуту українського селянина?... Отже, існувало те, що виходило за межі проблем художності дискурсу і впліталось безпосередньо у психологічну проблему сприйняття реальності – історична невизначеність поняття “українська реальність” (тобто така, яку можна було б беззастережно й однозначно маркувати як “українська”). Ця прогалина компенсувалася за допомогою тексту, де автор міг – залежно від свого світобачення, при цьому не виходячи за межі просвітницького канону – змішувати акценти». Прикладом такого поводження зі словом учений вважає творчість Г. Квітки-Основ'яненка, який послуговувався українсько-російською двомовністю як інструментом моделювання національної картини світу: «Подібний “емпіричний” спосіб презентації дійсності (писати так, як “постає” перед письменником реальність, тобто “буквально”, зокрема, відтворюючи й мовне середовище) був спрямований не тільки на освоєння “нових” пластів реальності, яку було важко однозначно визначити як “українська” (“малоросійська”) або “російська”, а й на реабілітацію українського слова, відкриття в ньому важливих естетичних начал, здатних певним чином співвідноситися з конкретною дійсністю й реаліями життя українця» (Лімборський І. Контрверсійність просвітницького реалізму: ревізія ідеологічного міфу і спроба парадигматичного аналізу. *Слово і Час*. 2005. № 7. С. 41).

домлення європейського характеру української літератури, яка відривається від анахронізмів і впевнено крокує до новочасності. Зняття з неї навішаних клейм і ярликів вторинності, регіональної уміцєвленості дозволяє розглядати її поза відрубністю, хуторянством, провінційною скутістю і маргінальністю.

Метою роботи є дослідження української прози першої половини 19 ст. як перехідної системи, побудованої на синергії канону, руйнуванні старої риторики і утворенні нової не як взаємозаперечувальних, а історично тяглих, транслюючих міжпоколіннєвий досвід від архаїки до модерності. Художнє моделювання міжчасових зламів, розривів, кризових станів, перетину як топологічних фігур і метафор руху до нової ідентичності має бути систематизоване в антропологічному ключі. Співвіднесення літературної антропології з теорією культурного трансферу передбачає розв'язання наступних **завдань**:

- проаналізувати українську літературу періоду зламу в контексті реінтерпретації канону і перехідних процесів у мистецтві кінця XVIII – першої XIX ст.;
- дослідити етнографічний дискурс української прози першої половини 19 ст. в контексті символізації, репрезентації, культурної антропології;
- обґрунтувати фігуру перетину в аспекті топологічного повороту; виокремити її підтипи в ритуально-міфологічних моделях і образах культурного обміну в текстах української прози;
- запропонувати розгляд сфери емоційності української прози в синтезі традиційної поетики, художнього психологізму, літературної антропології;
- визначити особливий емоційний контекст творення новочасної української прози доби становлення в зрощенні біографічної і творчої складової, простору регіонально-родинних сантиментів та їх публічного оприявлення на ґрунті націєтворення;
- встановити взаємовпливи емоційності та історії, простежити шляхи перетворення образів чутливості на міметичні форми, національно забарвлені наративи, об'єкти ментальної картографії, культурної географії;
- застосувати провідне для літературознавчої синергетики поняття емерджентної поетики як способу пізнання художньої цілості в її флуктуації, біфуркації, атракції;
- встановити компаративні зв'язки в харківському і петербурзькому текстах української літератури як крос-культурних утвореннях;
- висунути тезу про фронтірний текст як особливий тип художнього синтезу;
- систематизувати варіанти та інваріанти постколоніальної теорії, простежити її зв'язок із культурним трансфером і літературною компаративістикою, розглянути шляхи випрацювання її національно орієнтованої версії;
- обґрунтувати трансляційний характер націєрозповідності, її зв'язок з історією ідей, міжпоколіннєвим досвідом, колективною пам'яттю, тропологічною поетикою, специфічною українсько-російською інтертекстуальністю, визначити риторичні рівні постколоніального мовлення;

Об'єкт дослідження – українська новочасна проза доби становлення як специфічне історико-культурне утворення, тип художності, зрощеної в умовах культурної гібридизації, подвійної ідентичності, локальних наративів, специфічної двомовності.

Предмет дослідження – національна проза першої половини XIX ст. як перехідна система, що вивершується у площині синергії канону; антропологічні аспекти націєрозповідності, механізми її деконструкції, інверсії, мовної деколонізації; трансляційні функції ритуалу як моделі переносу, культурного обміну у вкладених структурах фреймів; співвіднесення емоцій і національних наративів, психологія історії як камерна оптика подієвості, колективного емоційного досвіду; крос-текстові одиниці як підґрунтя імперсональних моделей прози; білінгвізм як мовно-етнічне зрощення і крос-лінгвістичний конструкт культурної двоїстості.

Нами висунута гіпотеза: інтерпретація української прози першої половини XIX ст. в площині антропологічного повороту, оприявленого в літературному мімезисі, культурній репрезентації соціально-рольової поведінки, практик повсякдення, топології емоцій, крос-текстових утвореннях, психології лімінальності, постколоніальній деконструкції національного ландшафту, націєрозповідності як риториці спротиву, різних моделях культурного переносу, синекдохічного методі, трансляції, символічних проєкціях як підґрунті трансферу, дозволяє вирізнити в ній риси художньої системи перехідного типу, яка функціонує на засадах структурного мерехтіння канону і антиканону в річищі «вибухових» естетичних зрушень і атракцій епохи.

Методи дослідження. У монографії провідним є метод *літературної антропології / антропологічний поворот у літературознавстві*, котрий дозволяє розглянути текст крізь призму людського досвіду: як царину знакотворення, культурної репрезентації, інтеріоризації історії в суб'єктну сферу, переплавлення й мутації великих наративів у локальну традицію, ідеологізації мовлення шляхом перенесення центру тяжіння на підколоніального суб'єкта і закріплення за ним націєрозповідності як наративної компетенції, риторичної стратегії, тропологічної поетики. Застосування методу *культурного трансферу* як відгалуження культурної компаративістики виявляє процеси культурного обміну, міжнаціонального літературного діалогу, суміщення в межах текстової одноцілості різних типів дискурсу, перехрещення геокультурної і регіональної складової, переплетення традицій як передумови формування модерного національного ландшафту. *Крос-культурний аналіз / синергетичний метод* увиразнює дію трансферу і прислужується для «віддаленого прочитання» роз'єднаних у часопросторовій перспективі об'єктів у межах текстів української прози першої половини XIX ст. Зухвали зіставлення в синхронії та діахронії проливають світло на трансгресію семантичних кордонів і «вибухові» тенденції всередині українського літературного канону доби становлення. *Інтертекстуальний аналіз* дозволив віднайти і розпізнати вкраплення «чужих» текстів (інтекстуальні включення), елементи мовної інтерференції, контекстуальні зв'язки

і палімпсестні нашарування народної архаїки на модерне літературне письмо. Цій меті підпорядкований і *герменевтичний* зріз компаративістики, що фундується на розкодуванні таємниць тексту, оприсутненні зчаста прихованих зв'язків української літератури із карнавальною культурою, бурлескно-травестійною традицією, перетворенні етнографічних наративів в об'єкти культурної антропології, які розглядаються з точки зору т. зв. *кейсових методик*.

На підґрунті *постколоніальної теорії* здійснюється деконструкція імперської імагології, етнонаціональних іміджів і стереотипів, подвійних кодів культурної гібридизації, віднаходження інтенцій спротиву всередині колоніального письма, виявлення за допомогою *рецептивної естетики* створених у міжсвітті автора і читача сенсів, контрверсійних розповідних технік. Застосування *психоаналізу* сприяє розкриттю лімінальності як антропологічної характеристики переходу, внутрішніх змін, ініціацій, дослідженню фронтирної ментальності, етнокультурного пограниччя в українській прозі. *Структурний* метод прислужився для аналізу вельми характерного для української підімперської літератури феномена білінгвізму, котрий надається до розгляду і в площині *тезаурусного підходу*. У монографії також використано елементи *порівняльно-типологічного, порівняльно-генетичного, генетико-контактологічного, культурно-історичного, біографічного, описового та інтерпретаційного* методів.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

доведено хвилеподібний характер поступування новочасної української літератури доби становлення за законами синергії канону, в якому стали та мінливі, високе й низьке, серйозне й сміхове, двомовність, генетична пов'язаність нових форм прозопису з національною поезією, усноповідною традицією, трансгресія в інші художні системи, надмірна інтертекстуальність стають підґрунтям безперервного оновлення, ревізії раніше встановлених канонів;

- з'ясовано роль ритуалу як топологічної фігури, синекдохи, моделі переносу, віддзеркалення етнографічних реалій в культурних універсаліях, літературно-антропологічного зрощення, порівняльно-типологічного складника відтворених в українській та російській прозі національних традицій;
- обґрунтовано питому вагу соціально-рольової поведінки, відчуження, практик іншування, маскування у просторі культурного обміну, доведено фреймову структуру ярмаркових хронотопів як багаторівневих сценічних майданчиків, з'ясовано проєкційну роль метафори торгу у відтворенні імаготипів, інтерсуб'єктивності і міжнаціональних взаємин; простежено українсько-російські літературні паралелі та формування спільного культурного тезауруса;
- запропоновано принципово новий погляд на проблему художньої емоційності в контексті нового історизму, історії ментальностей та історії ідей, які передбачають психологізацію подій минувшини та вивчення її наслідків у складі цілісного національного наративу, літературного мапування

- колоніальної свідомості і засобів антиколоніального спротиву у формах контрверсійного письма;
- доведено культурну палімпсестність емоцій в українській прозі першої половини XIX ст., узгодженість психопоетичних конструктів з історичною семантикою і відповідність певній моделі транстекстуальності як нашаруванню мінливих міжтекстових єдностей, в яких зберігається пам'ять про колективний емоційний досвід нації;
 - обґрунтовано доцільність розгляду феномену чутливості в площині архітектоніки меж і кордонів, цілковитої відкритості до міжнаціональних контактів і синтезу зустрічних течій на стиках, акцентовано особливу сенситивність ексцентричного простору, культурного пограниччя для створення інтелігібельних образів почуттів, етнонаціональної психології, інтеріоризованих у світ індивідуальності історичних слідів;
 - продемонстровано цементуючу роль регіонального простору для постановлення української літературної урбаністики у болісних конфліктах остаточної невідривності міста від села, у зародкових формах міських текстів, передовсім харківського і петербурзького, нескінченному протистоянні столиці і провінції, культурного мейнстріму і маргінесів та узбіч другорядного, вторинного, підпорядкованого дискурсу;
 - з'ясовано функцію культурного тигля як об'єднавчого стрижня етнокультурних погранич, фронтирних ідентичностей, ландшафтів «уявних спільнот»; простежено діалектику глобалізації і глокалізації, трансгресію регіональної умісцєвленості в імперський простір;
 - обґрунтовано двоїстість українського постколоніального мовлення першої половини XIX ст., інверсивну природу його тропів, продуктивність підтексту, форм прихованої комунікації в контексті культурної гібридизації і локальної ідентичності; доведено конструктивну роль білінгвізму як прояву міноритетного дискурсу, вироблення контрверсійного письма всередині імперії засобами маргіналізації, десакралізації, децентрації офіційної мови метрополії;
 - розкрито роль мовленнєвої мімікрії у прозі як царині різномовлення, що, завдяки майстерному використанню проміжних станів прихованої комунікації, фігуративності мовчання і замовчування, риторики недомовленостей стає дієвим засобом критики панівного дискурсу з позицій колоніального суб'єкта; у межах подвійного кодування ідентичності виявлено особливі передстави, чинники руйнації монологічного мовлення імперії, колективні передчуття і передочікування у формах ословлення нації, рефлексії і промовляння поневоленого як спротиву, деконструкції імперської ідеології;
 - продемонстровано стрижневу роль національної жанрової системи, культурної традиції і народної архаїки у виробленні практик націєрозповідності, трансляції глибинних антропологічних кодів, історичної і колективної

пам'яті, їх інтеріоризації у підвалини письма, контрверсійного мовлення, постколоніальної критики.

Особистий внесок здобувача. Робота виконана самостійно, без залучення співавторів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та окремі аспекти роботи були викладені на міжнародних та всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях упродовж 2016–2022 рр.: «Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте» (Брест, 2016); «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. VI. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. München. 27 – 30. Oktober 2016. Band 2016 (Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. VI Міжнародна наукова інтернет-конференція досліджень з україністики» (Мюнхен, 2016); «Харчові традиції – ментальний код нації» (Одеса, 2017); «Срібний вік: діалог культур». IV Міжнародна наукова конференція, присвячена пам'яті професора С. П. Ільова (Одеса, 2018); «Між Одесою, Києвом та Вільнюсом. Сіоністичні ідеї в Центрально-Східній Європі» (Білосток – Тикочин, 2018); «Поляки в Одесі та в українському Причорномор'ї. Історія – спадщина – співіснування в мультикультурному середовищі міста». Четверта Міжнародна наукова конференція з циклу «Одеса і Чорне море. Польсько-українські культурні зв'язки» (Одеса, 2018); «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. IX. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. München. 12 – 15. Oktober 2018. Band 2018 (Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. IX Міжнародна наукова інтернет-конференція досліджень з україністики» (Мюнхен, 2018); «Żywioły. Motyw wody w literaturze, kulturze, sztuce» (Gdańsk, 2018); «Интеллектуальная культура Беларуси: методологический капитал философии и контуры трансдисциплинарного синтеза знания. Третья международная научная конференция» (Мінськ, 2018); Всеукраїнська наукова конференція «Орбіти художнього слова», присвячена 100-річчю доктора філологічних наук, професора Г. А. В'язовського (Одеса, 2019); «Нова лінгвістична парадигма: теоретичні і прикладні аспекти» (Одеса, 2019); «Inflantczysu» (Rēzekne, 2019); «Фащенко́вські читання» (Одеса, 2019); «Наукова співпраця українських і польських гуманістів. Історія. Ідеї. Проекти» (Київ, 2019); «Інновації в освіті: сутність, проблеми, перспективи» (Одеса, 2019). «Mit Odessa w kulturze światowej. Teksty – media – wyobrażenia» (Białystok, 2019); «Свободное время и развлечения в современной русской литературе» (Гданск, 2019); «Гуманітарний простір міста і регіону» (Одеса, 2019); «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. IX. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. München. Band 2019 (Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. IX Міжнародна наукова інтернет-конференція досліджень з україністики» (Мюнхен, 2019); «Харчові традиції – ментальний код нації» (Одеса, 2019); «Bilingwizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Literatura. Język. Kultura Rodzina Miłośców i inne rody pogranicza litewsko-polskiego» (Wilno, 2019); «Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Literatura. Język. Kultura. Historia» (Białystok,

2020); «IV Дні польської науки в Бердянську» (Бердянськ, 2020); «Слов'янські читання» (Ізмаїл, 2021); «Слов'янські читання» (Одеса, 2021); «V Дні польської науки в Бердянську» (Бердянськ, 2021); «Польський та український модернізм. Національні варіанти: паралелі й діалоги» (Білосток – Київ, 2021); «Pokłosie Ulany. Chłopy w literaturze» (Білосток – Київ, 2022); «Adam Mickiewicz i Ukraina» (Білосток – Київ, 2022); «Gruzja i Kaukaz w relacjach podróżników polskich i światowych. Literatura – język – historia» (Білосток – Кутаїсі, 2022).

Теоретико-методологічні засади дослідження фундуються на ідеях, теоріях і концепціях українських і зарубіжних учених. Праці літературознавців сприяли осмисленню українського літературного процесу першої половини XIX ст. (В. Антофійчук, О. Білецький, О. Борзенко, Л. Генералюк, Г. Грабович, Н. Зборовська, М. Зубрицька, В. Мацапура, О. Ніколова, Н. Петриченко, М. Ткачук, В. Подрига, Д. Чижевський), літературної антропології (Т. Автухович, Д. Бахманн-Медик, О. Галета, К. Гірц, Р. Гром'як, Х. Гумбрехт, В. Ізер, В. Подорога, Я. Поліщук, Р. Нич, Л. Тарнашинська), компаративістики (Г. Александрова, Е. Касперський, Д. Наливайко, Р. Радишевський, Т. Свербілова, Д. Чик), культурного трансферу і крос-культурного аналізу (Ю. Барабаш, А. Вендланд, М. Вернер, О. Глотов, К. Дмитрієва, В. Зінченко, В. Зусман, З. Кірнозе, Д. Колодзейчик, І. Лімборський, І. Лагутіна, Ю. Лотман, А. Свідзинський, Ш. Сімонек, Г. Сиваченко, О. Сухомлинов, В. Топоров, Х. Уайт, Л. Февр, М. Еспань), канону і теорій перехідності (С. Аверінцев, В. Агеєва, Б. Бакула, Дж. Б. Беркофф, Г. Блум, Т. Бовсунівська, О. Галета, Т. Гундорова, Л. Демська-Будзуляк, Б. Земсков, С. Єфремов, М. Зеров, Ю. Ковалів, Е. Курціус, О. Лосєв, Вал. Луков, В. Моренець, М. Назаренко, М. Наєнко, С. Павличко, М. Павлишин, О. Пахльовська, Р. Радишевський, К. Сізова, А. Степанова, Д. Чик, Л. Ушкалов, М. Ямпольський, М. Яценко), теорії та історії прози (М. Бондар, О. Борзенко, О. Боронь, І. Денисюк, Л. Задорожна, К. Емерсон, М. Легкий, В. Мільдон, Г. Морсон, Є. Нахлік, К. Сізова, А. Слюсар, Д. Чик, В. Шкловський, Ж. Янковська, М. Яценко), постколоніальних студій (В. Агеєва, П. Баррі, Г. Бгабга, Т. Гундорова, О. Ільницький, Д. Колодзейчик, М. Павлишин, Я. Поліщук, М. Рябчук, Е. Саїд, Е. Сміт, Г. Співак, Ю. Терещенко, Є. Томпсон, М. Хардт, Ю. Шевельов, М. Шкандрій, О. Юрчук).

Теоретична цінність монографічного дослідження полягає в розробленні наукового апарату аналітичної антропології стосовно української прози першої половини XIX століття і можливості її прочитання в площині теоретичної історії літератури. Поглиблення зв'язків із позалітературною сферою, розширення інтермедіального поля, міжнаціональних контактів і аналогій уможлиблює вихід за межі іманентної інтерпретації художніх творів і розв'язання наявної в них проблематики з позицій теорії культурного трансферу, окреслення принципово значущої у сучасній гуманістиці ситуації нового компаративізму. На його перехресному методі вивчення міжтекстових зв'язків, нашарування сенсів за рахунок поєднання дискурсів побудовано й постколоніальну рефлексію літературного

процесу, теорію тропів і фігуративного мовлення як анатомію історії, її жанрово-поетичне і наративне інобуття у формах власне історичної репрезентації. У подальшому дослідження прози в антропологічному вимірі й зустрічних течіях трансферу сприятиме її прочитанню в рамках культурної історії літератури, порівняльно-типологічних зіставлень з іншими літературами, тоді як поетика, родо-жанрові рефігурації, художнє мовлення набудуть рис патернів суспільної свідомості, політики, ідеології.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути підґрунтям лекційних курсів з історії української літератури, теорії літератури, компаративістики, літературної критики, методології літературознавства, історії культури, історії філософії, спецкурсів з літературної антропології, постколоніальних студій, культурних трансферів. Положення і результати дослідження також доцільно використовувати при проведенні «круглих столів», симпозіумів, наукових семінарів і конференцій.

Структура та обсяг роботи. Монографія складається з п'яти розділів. Перший розділ «Українська проза першої половини XIX століття на маргінесах канону: теоретичні підвалини» становить огляд наукових джерел, інтерпретація провідних концепцій літературної антропології, художніх систем, культурної компаративістики. Другий розділ «Антропологія простору: обряди переходу, культурний обмін / торг в українській прозі першої половини XIX століття» присвячено аналізу просторових моделей перетину на прикладі ритуальних комплексів, національної поведінки, фреймів театралізованих міметичних дійств. Третій розділ «*Homo sentiens* в українській прозі. Архітектоніка чутливості у світлі теорії культурного трансферу» окреслює доволі широкий спектр проявів художньої емоцінології, що дає потужні зрощення і сполуки з позалітературною цариною, виливаючись у цілісні інтеріоризовані образи почуттів з ментально-історичним підложжям. У четвертому розділі «Поетика рамкових конструкцій / крос-текстові одиниці / емерджентність прози: синергетичні проєкції класичної прози» проаналізовано типи узагальнення та інтерпретації укрупнених одиниць та елементів організації художнього матеріалу, імперсональні / крос-персональні моделі прози. П'ятий розділ «Трансляційні практики націєрозповідності. Мовлення, ідеологія, тропологічна поетика, національна історія» присвячено постколоніальній деконструкції підімперської літератури, інтерпретації прихованих ресурсів мовленнєвого спротиву на рівні текстуалізації мовчання, замовчування і вибухової сили промовляння, жанровому моделюванню наративу народної пам'яті, колективного ресентименту в річищі нового історизму. Список використаних джерел нараховує 731 позицію.

Розділ 1.

Українська проза першої половини ХІХ століття на маргінесах канону. Теоретичні підвалини

1. Етноцетрична парадигма української прози в полі реінтерпретації канону. Символізація / репрезентація / текстуалізація

Зрушення в бік вивчення внутрішньої поведінки, намагання досягнути плинний людський досвід і закріпити його у відносно рухливих формах, ритуалах, типології повсякдення, національних емотивах etc. зумовлює в літературознавстві сплеск досліджень інтегративного характеру. Від 1990-х рр. окреслюється методологічна ситуація, яка долає затісні межі попередніх наукових парадигм, експансує на їхні надто структуровані, навіть канонізовані з огляду на необхідність дотримання жорстко встановлених правил і принципів аналізу підходи і випросторюється в поле крос-культурних зв'язків і синергетичних імпульсів. За умовним визначенням цієї ситуації як антропологічного повороту в літературознавстві криється справжній тектонічний зсув гуманістики, пов'язаний із виробленням нових підходів до інтерпретації людського досвіду в працях західних дослідників 1970–1980-х рр. Очевидним проблемним питанням постає відсутність емпатії, вчування в об'єкти, оточення, предметну сферу *Іншого*, що й провокує їх пізнання з позицій відмінності, культурної варіативності, подекуди полярності. Інакше кажучи, утворюється комунікативне провалля, внаслідок якого руйнується ідеальна гадамерівська модель «злиття горизонтів» разом із цілісністю міжкультурного розуміння. Вирізнення категорії *чужого* на тлі герменевтичних незбігів сприяє виходу етнографії за межі емпірики, польових студій і наближенню до т. зв. інтерпретативного повороту, зміщеного з маргінесів експериментальних досліджень до культури як тексту, резервару знаків, символів і смислів, за посередництвом яких семіотизується і вписується в культурно-історичні типи розпрошена дійсність.

Переорієнтація і зсуви в бік текстуальності відкривають солідні перспективи для культурної компаративістики, яка, послуговуючись «практичними контекстами», вдається до методу рефігурації, або, за визначенням Кліффорда Гірца, «розмивання жанрів» як стирання кордонів між «соціальними і культурними науками

шляхом утворення аналогій, тобто розповсюдження інтерполуючих метафор і моделей інтерпретації в соціології і культурології» (Бахманн-Медик 2017: 69). Цілком закономірним є відхід від переобтяжених сцієнтизмом структурно-функціональних методів, бінарних опозицій до т. зв. «кейсових методик», які не обмежуються методом чистого спостереження, збирання й узагальнення матеріалу, а вдаються до його переосмислення за допомогою спеціальних фреймів, уявлень про драматургічну природу життя, перформативність найважливіших життєвих актів. Кейси або фрейми корелюють із ігровими моделями, репрезентаціями, «соціальними драмами» І. Гофмана і текстовими аналогіями К. Гірца, які виводять дослідження на міждискурсивний рівень. Д. Бахманн-Медик називає три методи перетворення первинного об'єкту або етнографічного матеріалу в культурний образ світу, тезаурусну генералізуючу конструкцію: *синеكدоха*, *контекстуалізація*, *насичений опис*.

Це підґрунтя «нової філології» (Гірц), об'єктом якої постає текст як перехресне утворення, саме текстура, плетиво із закодованою в ньому мережею соціально-історичних, культурних відносин. Відбувається «переорієнтація з тексту на дискурс» (Бахманн-Медик), завдяки чому поведінкові норми, побут, національні концепти прочитуються крізь призму текстуальності, набувають статусу за межами наративу, літератури як організованої за принципом естетичної рамки системи, замкненої цілості. Подолання методологічного люфту між «тлумаченням тексту і потрактуванням дії» (Бахманн-Медик) дозволяє оцінити літературний твір з точки зору прагматики, тобто втілення в ньому різними засобами перформативності життєвих ритуалів, перехідних кризових ситуацій, феноменів культурного обміну. Продуктивність цієї методики може бути проілюстрована виявленням контрверсійних ліній спротиву в постколоніальному дискурсі, побудованому на специфічній фігуративності мовлення, антивладній риторичі та невербальному представленні її тропів у поведінкових жестах, вивернутих навиворіт знаках імперської політики, екфрасисному розгортанні етнографічних описів. Варто зауважити, що саме літературознавство відкрило постколоніальний поворот і в такий спосіб ущільнило зв'язок із культурою «критичним перерозподіленням питань ідентичності і репрезентації в системі координат, заданих культурними відмінностями, формами несхожості і влади. *У світлі постколоніального повороту ще більше політизується саморефлексія етнографії*» (Виділення наше. – А. М.; Бахманн-Медик 2017: 44).

Методологічний розлом усередині етнографічного дискурсу заторкує його невибагливу морфологію, ілюстративність, перетворюючи на саморефлексію, самоопис, критику в межах колоніального упокорення, вироблення текстуальних засобів спротиву. Сформована антропологічним поворотом контрверсія може бути покладена в основу розгляду української літератури першої половини ХІХ ст., яка, власне, і народжувалася в рідчизні етнографії, етнопсихології як маркерів національної ідентичності, народної автентики. У вітчизняному літературоз-

навстві склалася тривала етноцентрична традиція тлумачення художніх текстів, яка органічно впливає з етнографічно-побутової школи як національного форманту реалізму (І. Срезневський, М. Сумцов, О. Потебня, М. Возняк, Ф. Колеса, В. Гнатюк, В. Перетц, О. Бровко, О. Вертій, І. Денисюк, В. Івашків, І. Набитович, Є. Нахлік, К. Сізова, Д. Чижевський, Ж. Янковська, М. Яценко та ін.). Проте потреба подолання самодостатності й позірної об'єктивності етнографічних описів існувала навіть у рамках цієї наукової традиції, відкритої для «історично більш чутливої критичної антропології» (Fischer 1996: 12), практик іншування, вивчення досвіду чужого, поки що далекого від того, щоб стати своїм, злитися з більш-менш освоєним регіональним простором.

При цьому вченими по-різному витлумачуються спроби письменників відійти від занадто локального нарративу, або, як сказав би Г. Бгабга, «локальної культури», прив'язування до місць національної пам'яті, «стабілізації ідентичностей», абсолютизації «локальних і регіональних відмінностей у конфліктних процесах» (Бахманн-Медик 2017: 343). І. Денисюк на жанрово-стильовому рівні пояснює новачі Г. Квітки на маргінесах образка, анекдоту, переказу, які «внаслідок глибинних трансформацій переростали в так звані скомпліковані жанри». Змін зазнавали народні нарративи, які подавалися як імітація та «олітературнення фольклорних жанрів» (Денисюк 1981: 18). Набагато ширшим від етнографічних замальовок і елементарного набору подробиць побутописання виявляється естетичний ідеал письменника, національна картина світу, модель життєустрою в трактуванні Кулішевої прози Є. Нахліком. Учений відштовхується від власне письменницької позиції про те, що «чисто фантастический мир малороссіянина-поселянина гораздо шире и роскошнее мира фактов» (Куліш 1856: 303).

Динаміка етнімічної свідомості П. Куліша свідчить про вироблення ним цивілізаційного, трансісторичного підходу до національної минувшини згідно з яким Київська Русь була «українською імперською державою, наслідком державотворчих, точніше великодержавних, потуг подніпрянських племен...». Обстоюючи наукову правомірність норманської теорії, письменник вдавався до міфологізації, вважав назву *Україна* давнішою від назви *Русь*, у зв'язку з чим його концепція історичного синтезу базувалася на багатих асоціаціях і дещо вільних альянсах. Згодом він відмовився від канонізації топоніму і трактував його як «географічну назву, що на хвилі романтичної міфологізації козацької історії стала етно-політичною» (Нахлік 2007: 34–36). Літературознавець звертає увагу моделюючи роль етнічної компоненти в історіософських уявленнях Куліша, який дбав про «етнографічну Україну, розпростерту широко серед Руського світу» (Куліш 1856: 205) і проникливо вгледів консолідуючу роль національної літератури в умовах бездержавності. Незважаючи на суттєву переобтяженість передовсім ранньої прози етнографічно-побутовою стилістикою, вона все ж таки функціонує як інгредієнт складного інтертексту, мережива світових культурних асоціацій, архетипів, міфів. Цю особливість відчув Ю. Шевельов, говорячи про проривання універсалій крізь

народні неவிбагливі наративи, які були «перекреслені демонстративно аристократичною “Орисею”» (Шерех 1991: 37).

І. Набитович, посилаючись на Д. Наливайка, розглядає конструктивну роль етнопсихології у витворенні літературної імагології, сформованої під впливом історії ментальностей та історії ідей на перетині антропології, соціології, етнології, політики, культури. Згадавши найважливіші праці в галузі порівняльної етнопсихології («Дві руські народності» М. Костомарова, «Три національні типи народні» В. Антоновича, «Нариси до історії української етнопсихології» В. Яніва), дослідник наголошує на необхідності оновлення усталених наукових підходів концептами поетики історії, альтернативним її прочитанням у річищі ідей французької школи «Анналів» (М. Блок, Л. Севр, Ж. ле Гофф). Плідним результатом такого методологічного синтезу стає розуміння того, як відбувається трансфер ідей, тобто «як ментальні характеристики тих чи інших народів тривають крізь віки – у просторі “великого часу”, творячи засади їх поведінкових норм та світоглядні основи їхньої сучасної культури» (Набитович 2018: 100).

«Розпакування» етнографічного дискурсу відбувається паралельно з усвідомленням непізнаваності *чужого*, вивченням тих інтеркультурних зон і випродукованих ними надлишків, які утворюються внаслідок взаємодії з іншими світами. Саме на цьому рівні активізується культурна антропологія, яка замість таксонометрії звичаєвих норм, (на кшталт здійсненого М. Сумцовим етнографічного розбору творів Г. Квітки), більш-менш сталих прийомів етнографічного каталогізування, цілеспрямованого слідування етнографічній програмі, «класифікації як інтерпретації» (М. Лескінен) оперує характеристичними відмінностями і рецетивними відрізненнями. Як слушно зазначає Д. Наливайко, антропологічний чинник зумовлює «перенесення орієнтації із соціології на психологію, зокрема на етнопсихологію» і в такий спосіб відкриває широкий простір для літературної імагології, яку «найбільше цікавить Інше як етнокультурне» (Наливайко 2009: 34). Важливість пізнання його особності, окремішності активізує крос-культурні імпульси, які не прив'язують «насичений опис» (Гірц) до локалізованого ландшафту, а вивільняють його у простір поетики культури, або «топографічної поетології» (І. Бахманн).

На думку Д. Бахманн-Медик, «крос-культурний, компаративний потенціал “насиченого опису” слід розвивати», бо ж він викликає до життя «нову філологію», яка, власне, й стимулює антропологічний поворот в літературознавстві і постулює «міжкультурні відмінності в розумінні природи тексту» (Бахманн-Медик 2017: 95). На необхідності подолання міждисциплінарних кордонів з метою «синергетично змішати всі методи і теорії» наголошує Р. Нікологі, який послуговується техніками «включення і невключення», «селективного відбору і моделювання дійсності» як ґрунту для «“когерентних” моделей інтерпретації» та їх побутуванню в культурній пам'яті (Нікологі 2012). Моментом істини постає антропологічний поворот і для Х. Гумбрехта, який обстоює культурні, гендерні, етнічні відмінності

як прояви варіативності образу людини і світу, які не можуть бути редукованими до абстрактних епістемологічних схем.

Отже, феноменальність *чужого*, іманентність його представлення в порівняннях і зіставленнях, зіткненнях, відштовхуваннях, розходженнях провокує крос-культурний зріз аналізу, із завжди новим плетивом, індивідуальним набором характеристик, їх перехресним змішуванням у літературних текстах. Таке перформатування зі свого боку стимулює повсякчасні перетини кордонів, як у сенсі відкриття нових ареалів культурної географії, так і подолання життєвих перепонів, проходження ініціаційних комплексів, включення в культурні обміни, перемовини, зрештою, утворення плавильного казана культури як складного семіотичного пристрою. Ясна річ, ці зсуви, «розпакування» етнографічних канонів, їх виламування у бік інтеркультурності не обходяться без численних трансляційних технік і свідчать про підпорядкованість антропологічному повороту інших поворотів культурно орієнтованого літературознавства – лінгвістичного, риторичного, перекладацького, інтерпретативного, перформативного, візуального (іконічного, піктографічного), просторового / топологічного, постколоніального. Знову ж таки звернемося до методологічно значущих для нас ідей Д. Бахманн-Медик, яка діагностувала сучасний стан гуманістики саме в річищі постлінгвістичного повороту, подолання порожньої структурності, функціональності й автореференціальності: «на передній план виходять самовитлумачення та інсценування, тілесність і дія, а також політика соціальних і міжкультурних відмінностей із практиками їх перекладу і подолання, крім того – візуальне розуміння, сприйняття образів і різні культури погляду, так само, як просторовість і співвідношення простору і соціальної дії, насамкінець, навіть невід'ємна матеріальність досвіду та історії» (Бахманн-Медик 2017: 8).

Антропологія перетину надається до розгляду в компаративному аспекті. Причому на передньому плані не зіставлення / протиставлення за принципом бінарних опозицій, а значно складніші співвідношення свого / чужого, позірно поляризованих етнокультурних спільнот. З ними пов'язаний і новий вектор компаративістики з надмірною увагою до чутливості суб'єкта, його інтенцій як реципієнта, «актанта міжнаціональних і міжвидових літературних зносин» (Наливайко 2009: 32), посередника в «безперервному обміні досвідом між автором, твором і читачем, між теперішнім і минулим досвідом мистецтва» (Ізер 1997: 199). Цей досвід рідко кристалізується й набуває завершених форм, постаючи натомість у суцільних перехрещеннях і взаємовіддзеркаленнях *Свого / Чужого / Іншого*, в надзвичайно рухливій топологічній рефлексії. Ключем до розуміння феномену перетину може слугувати сформульоване Б. Вальденфельсом риторичне питання: «чи існує топос мислення, гетеротопію якого не можна зняти у всеприсутності?». Очевидно, що в крос-культурному аналізі ця гетеротопічність мислення є незначною, ба більше, передує і скріплює всі можливі зіставлення. Б. Вальденфельс запропонував вдале визначення перетину як одного з фундаментальних понять

топографії: «Міжцарина, яка означає більше, ніж міжпростір між двома членами зв'язку, інтерлокуція або інтеракція, які означають більше, ніж координацію індивідуальних виразів і дій, зрештою, інтеркультурність, яка містить більше, ніж сполучення наявних культур...»* (Вальденфельс 2004: 56–57).

Перетин не лише пунктирне позначення просторової межі, порожнього місця між об'єктами культурної географії, а ще й найгостріший момент ініціації, переживання кризового стану, фігура мовлення, топос мислення та ін. У категоріях компаративістики він виконує функцію *tertium comparationis*, де порівнюється й зіставляється різне, зустрічаються в міжсвітті світогляди, етнічні спільноти, віддалені, полярні ідеології й культури. Прикладом одночасного антагонізму й згоди, єднання, співдружності постає ритуал гостинності, всебічно представлений в українській прозі в літературно-антропологічному зрощенні. Тексти Г. Квітки-Основ'яненка і М. Гоголя висвітлюють гостинність не лише як практику повсякдення, такий собі додаток до скарбниці національних ритуалів, звичаїв, обрядів, а як емоційне заломлення набуваного внаслідок зіткнення традицій досвіду.

Французький дослідник А. Монтадон проблематизує питання у зв'язку з прірвою, яка виникає між граматикую гостинності, її засадничими правилами, канонами та їх синекдохічним перенесенням на невластивий чужорідний ґрунт. Стирання первинних кодів гостинності, її занепад на зламі епох, у культурно-історичному міжсвітті породжує пафос повернення до витоків, відновлення патріархальної гармонії, практики втілення на текстовому рівні «етнографічної мрії». Спробу її впорядкування, зведення в систему в текстах Квітки здійснив М. Сумцов, закріпивши за кожним твором відповідні обрядові комплекси (опис вечорниць у «Марусі» і «Пані Халевському», поховання в «Марусі», різдвяна звичаєвість у «Панні сотниківни», Великодня – в повісті «От тобі й скарб», традиції ярмаркової культури в «Салдацькому патреті», «Пархімовому сніданні», «Ярмарку»). Утім, учений уже тоді запропонував не обмежуватися законсервованими в минулому звичаєвими формами, а розглядати їх у тяглоті, в сполученні з новаціями й *антитрадицією***.

Гостинність як ритуал, форма впорядкування розпорошеної дійсності, антропологічний код відчитання цілісності буття помітно руйнується і перетворюється на «нестабільну систему» (Монтадон), що суттєво відрізняється від церемонії прийому гостей. Тим паче від міфологічного уявлення про гостинність як дар, або, за визначенням Ж. Дерріди, «абсолютну» гостинність, утілену в ідилічному подруж-

* Б. Вальденфельс знаходить влучні термінологічні відповідники в працях філософів і культурних антропологів: «переплетення», «перехрещення», «хіазм, хіазма» (Н. Еліас, М. Мерло-Понті), «зв'язаність» (В. Шап), «з'єднання нахлистом» (Р. А. Мол)

** «Етнографічні записи скомбіновано в повістях у підпорядкуванні висунутим на перший план літературним інтересам, тобто випадково й довільно. Деяко з того, що в 30 і 40-х роках було етнографічним, зараз видається застарілим, слугує матеріалом для історії побуту й культури; але більшість зберігає побутове значення й видається характерним для малоросійського народу в теперішньому становищі його розумового, морального й матеріального розвитку» (Сумцов Н. Ф. Г. Ф. Квитка как этнограф. Киев: Типография Г. К. Корчак-Новицкого, 1893. С. 25).

жі Філемоні і Бавкіді. У новій літературі це приклад нелінійної системи, асиметрії, появи численних нульових топосів, порожніх структур, лімінальних ситуацій, які зв'язуються в одне ціле із семантично навантаженими «насиченими описами», каталогізованою етнографічною риторикою методами синергетики. Цей зв'язок простежується на емоційному рівні, в повсякчасних спробах віднайти ту оповиту «етнографією» архаїчну гостинність, котра залишається в матрицях нашої свідомості і нагадує про себе ностальгією як «*складову частину гостинності і бажання гостинності*» (Монтадон 2004). Напруження між структурою ритуалу та відсутністю в ньому відповідних ланок, дисгармонія міжсвіття (міжпоколінневі злами і конфлікти у Квітки) створює ефект мінус-прийому як поетологічного вираження акту невідбутої гостинності. А. Монтадон вловлює ці флуктуації в зміщенні пропорцій, просторових деформаціях, пунктирності часових проміжків, внаслідок чого поняття гостинності характеризується не лише «ностальгією, тобто віддаленням, дистанцією – поза полем, поза межами, – але й структурною нерівновагою (передовсім, у зв'язку з даром і асиметричним обміном), через яку воно увесь час сусідить із негостинністю», включає елементи випробування й ризику, суворе дотримання правил і одночасне їх порушення (Монтадон 2004).

Гостинність як ритуал увиразнює проблематику Чужого, ставлення до якого історизоване і становить предмет вивчення культурної антропології, а в її дзеркалі й літературної імагології. Типологізація чужості, іншування супроводжується різними перформативними практиками і перетинанням просторових сегментів, які оприявнюють найбільш дієкліви моменти драматично розіграного ритуалу. С. Зенкін акцентує саме чужість як передумову містерії гостинності: «Її отримувач-гість присутній на території й / або в спільноті його подавців-господарів як “чужий” і залучається до їхнього життя саме як чужий, не асимілюючись» (Зенкін 2012: 181). Отже, чужість постає шкалою відчитування гостинності в її структурному аспекті, в рухливій трансгресії кордонів, на стиках світів і ментальностей.

Запропонована Ю. Лотманом модель «коробочки» як аналогу сцени дозволяє висвітлити в художньому просторі те особливе мерехтіння кордонів, їх діалектичне зближення-віддалення, яке є лакмусом іншування, відчуженого погляду на зображений світ. Відмежований локус «коробочки» насправді є складним багатоплановим семіотичним утворенням, де одна сторона відповідає «точці зору» наратора, в той час як інші створюють ілюзію простору, імітуючи відсутність кордонів. Оскільки дія відбувається лише на сцені, прокреслений за її межами простір (на декораціях або в уяві) є фіктивним і виступає у функції розділяючої межі. У такій просторовій перспективі стає зрозумілою присутність умовно чужого оповідача «Старосвітських поміщиків» Гоголя в пронизаному атмосферою гостинності ідилічному топосі, де він тимчасово розчиняється, пам'ятаючи водночас про свою приналежність до іншого світу. За Ю. Лотманом, кумулятивне нарощування, множення образів зовнішнього світу зумовлює його якісно інший характер, це

не «продовження (кількісне зростання) відстаней внутрішнього, а простір *іншого типу*» (Лотман 1997: 637). Варто зауважити, що в написаній наприкінці 1980-х рр. розвідці «Художній простір у прозі Гоголя» вчений передбачив методологічні зрушення, які спровокують просторовий поворот у мистецтві. Постулюючи наповнення простору системою зв'язків картини світу, культурно-історичними характеристиками, він доходить висновку про те, що «в художній моделі світу “простір” часом приймає на себе вираження зовсім не просторових відношень у моделюючій структурі світу» (Лотман 1997: 622).

Повертаючись до перетину, потрібно пам'ятати, що в цій топологічній фігурі відсутнє будь-яке злиття або роз'єднаність, натомість народжуються «вибухові» проміжні смисли, здатні інтегруватися в нові контексти й сегменти художньої системи. На думку Б. Вальденфельса, «перетин означає, по-перше, що Своє і Чуже *більш-менш* вплутані одне в одне, як сітка може ставати більш щільною або розпускатися, і по-друге, це означає, що між Своїм і Чужим існують завжди лише *нечіткі межі*, які пов'язані радше з акцентуацією, зважуванням і статистичним нагромадженням, ніж із чистим поділом. Перетин протистоїть будь-якій формі чистоти, чи то чистоті раси, культури, ідей, чи то чистоті розуму, “незмішаного з чужорідним”» (Вальденфельс 2004: 57).

Зрозуміло, що дослідження обрядів переходу, як-от гостинності, рамкового впорядкування форм соціального досвіду у вигляді фреймів, на кшталт ярмарку, торгу, які водночас символізують культурний обмін, утілюють комунікативні практики повсякдення, не обходиться без урахування процесуальності ритуального дійства. Ярмарок передбачає включення у свою драматургію інсценізованих актів, карнавалізованих ретрансляцій тих самих обрядів переходу, або ініціаційних комплексів, які проходять учасники дійства на тлі цілковитого свята й непересічної подієвості. Гостинність, до речі, часто стає інкорпорованим складником ярмарку-торгу, тому доцільно розглядати фрейм і ритуал в їх єдності. Ідеться про механізм включення, принцип мотрійки, прирощення смислів, що супроводжують перетин як фігуру мислення, міжпросторовий інтервал, пунктир.

Розумінню цього «заплутаного погранично-перехідного стану» (Бахманн-Медик) сприяють концепції А. ван Геннепа, М. Бахтіна, І. Гофмана, які по-різному осмислюють роль лімінальності в набутті нових значень, народженні нової людини, постанні істотно відмінного образу світу. А. ван Геннеп запропонував універсальну методика тлумачення перетину: «механізм дії обрядів завжди один і той самий: зупинка, очікування, перехід, вхід, включення» (Геннеп 1999: 31). При цьому обов'язковою є трьохфазність перетину, який складається з обрядів відділення, відмежування, проміжних, «порогових» станів і обрядів включення, інтегрування. Спочатку індивід позбавляється свого звичного статусу, тимчасово виламується із свого середовища, розриває соціальні зв'язки і стає на шлях ініціації, яка відкриває сакральне, символічне, культурне, завдяки чому відновлюється його існування в стабільному просторі в новій якості.

Переродження, метаморфози супроводжують також атмосферу тотального карнавалу, архітектонічно побудованого за зразком різноманітних сценічних майданчиків. С. Бибик з опертям на ідеї М. Бахтіна простежує ярмаркову традицію в українській літературі (Г. Квітка, С. Руданський, І. Нечуй-Левицький, О. Вишня) і досліджує її з точки зору т. зв. субконцептів, або фрейму. Ярмарок – метафора скупчення, де навіть численні ятки можуть виступати уречевленням досвіду, складеного з «клаптиків», людських світів, мовляв, «пістряво безформно» з'єднаних, що «кожний клаптик кожному мить грає свою власну гру» (Монтень 1953: 325). Відтворення ярмаркових майданчиків в українській і російській літературах передбачає «активність ампліфікації та каламбуру» (Бибик 2019: 89), завдяки чому відбувається прирощування смислів і ціла сув'язь мовленевих жанрів перетворюється на дискурсивні засоби і прийоми моделювання світу. Крім того, ярмарок відтворює архаїчні обрядодіїства, споріднюючись із гостинністю на основі такого умовного перемикача між фреймами, як церемоніальність. Її функція зводиться до того, щоб «сконцентрувати зміст того, що відбувається в одному дійстві, вирвати його з тканини повсякденності і заповнити ним усю подію цілком» (Гофман 2004: 119). Це своєрідна форма відмежування хаотично невпорядкованого від репрезентованого і культурно символізованого, в її межах відбувається селекція найголовніших моментів ритуалу з чітко розподіленими соціальними ролями, з акцентованою фігурою *Чужого*, *Іншого*. Знову ж таки топологія перетину дозволяє відчутти його присутність з найбільшою силою, ба більше, з його допомогою здійснити порівняння, подивитися на власний досвід із позиції відчуженості. Адже «фігура перетину означає, що, відповідно, слід шукати сліди Чужого у Своєму» (Вальденфельс 2004: 61).

Ця культурно антропологічна колізія безпосередньо впливає на осяяння в царині літературної імагології, в якій «на передній план виходять проблеми відносин суб'єкта з етнокультурними спільнотами, своїми і чужими, образи (іміджі) цих спільнот. При цьому Своє і Чуже, Свій і Інший виступають у сучасній імагології як взаємопов'язані і взаємопроникні світи, тут Інший є не лише опозицією Своєму, а й способом та формою його присутності у світі. Відбувається структуралізація світу на свій і чужий простір, свою і чужу культуру... І в цій системі координат світ Чужого, зокрема етнокультурний, або редукується, або відтворюється з тією чи іншою мірою приблизності. Отже, одна з найскладніших проблем імагології, зокрема літературної, полягає в пізнанні світу Чужого в його ідентичності, уникаючи екстраполяції Свого в його інтерпретацію» (Наливайко 2009: 34). Тримання чужого на дистанції, підкреслення в ньому інакшості, інтенційованості свідчить про нові завдання компаративістики, яка оперує не лише стійкими завершеними етнокультурними спільнотами, але й співвідносить їх з інтерпретацією в суб'єктному полі з опертям на герменевтичні конструкти й практики, процесом сприйняття національних іміджів в інших контекстах, у перехресному «полі значень» (Г. Р. Яусс), у людському вимірі. Аналіз праць Г. Р. Яусса й В. Ізера

свідчить про «належність рецептивної естетики до “антропологічних”, інтерпретаційних течій та шкіл у сучасній теорії літератури з їхньою інтенційованістю на вихід у широкий простір духовної культури» (Наливайко 2009: 32).

Такий підхід не узалежнює тлумачення від зайвої формалізації, а спонукає до зухвалого синтезу, прирощування смислів, плетіння павутини як методу селекції, ретельного вибирування потрібних складників задля функціонування культурного тексту. Конче важливою методика приєднання, додавання, нарощування, фільтрації видається в процесі створення етнокультурних і конфесійних стереотипів, іміджів, ідеологічних проєкцій на кшталт імперської імагології та ін. К. Гірц, посилаючись на М. Вебера, вбачає в тексті метафору павутиння і витлумачує культуру загалом як павутиння, їх аналіз – це розмотування клубка, розгадування палімпсесту, яке має на меті не встановлення каузальних зв'язків і пошук законів, а саме інтерпретацію, зосереджену на значеннях, кодах, смислах. За аналогією культури як «павутиння смислів» етнографія теж атрибутується як «павутиння письма» (К. Гірц), що, очевидно, ґрунтується на узасадненні її на виробництві локальних текстів, наративів, формуванні «поля значень», соціального поля літератури (за П. Бурд'є).

Подібну наукову метафору застосовує А. Лефевр у контексті теорії просторового повороту. «Виробництво простору» перетворюється на іманентну інтелектуальну процедуру, яка і сама є частиною цього простору, його змістопороджувальною функцією, віддзеркаленням, репрезентацією. Множення простору, його гетеротопічні властивості схожі з діями павука, який тче несвідомо немовби продовження власного тіла, розмічує, створює мережу і ланцюжки, проєктує і виводить на яв своє внутрішнє ество, тілесні властивості. «Він виробляє, виділяє секрет, займає простір і по-своєму його породжує – простір павутиння, простір своїх стратегій і потреб» (Лефевр 2015: 175). Архітектоніка простору дозволяє зрозуміти практики символізації і репрезентації, складний процес рецепції, неоднозначні взаємовідносини між своїм і чужим, механізми екстраполяції свого на чужого, іншого.

Безперечно, народження імагем і національних стереотипів – тривалий процес, який знову ж таки доцільно розглядати в контексті топології перетину, «не як результату, а як процесу... інтра- та інтракультурного обміну між Своїм і Чужим, який постійно залучає протистояння. Адже партнери обміну живуть не в спільному світі і не в різних світах, а саме у міжсвітті» (Вальденфельс 2004: 62). В українській літературі цей стан відтворено в топології маргінальності, розчиненої в самій текстуальній матерії, художньому світі, закодованими в уяві розломах національної історії, етнокультурній двоїстості. На різних рівнях цю проблему висвітлено в працях В. Агеєвої, О. Галети, О. Гнатюк, Т. Гундорової, М. Зубрицької, М. Рябчука та ін. Стрижневим для численних проявів маргінальності постає відцентрування, зміщення просторових планів на периферію, практично анульована моделююча здатність традиційного ядра, шарів, кола, неспроможність до «центрування або фундування Спільного у Своєму», адже «ми повертаємося до

одиничних досвідів своєї та чужості, в яких відмінності не лише схоплюються та стверджуються, а й виникають як такі» (Вальденфельс 2004: 58).

Тож маргінальність породжує ту саму сітку, або павутиння, яке оповиває культурну географію і ментальну картографію літератури першої половини XIX ст. Як слушно зазначає М. Зубрицька, відбувається «розгортання тканини сенсів, бачення, яке конструює “цей світ” у точці перетину з поглядом іншого, у просторі видимого» (Зубрицька 2011: 7). Крізь цю оптику можна розглядати історію української культури загалом, бо ж віддавна в ній виплескували контрверсійні тенденції, пафос спротиву і виламування із затісної конструкції імперських колішат. Не всі форми антиколоніального дискурсу були радикальними, іноді письменники ставали на шлях адаптації, демонстрації лояльності, ідеалізації українського етнографічного ландшафту, колекціонування найбільш репрезентативних образів національної історії. Гібридна ідентичність, українсько-російська двомовність, повсякчасне маскування утворюють канон національної класики. Позірна заплутаність, зчаста навмисне перемішування часопросторових планів ще більше його маргіналізують, утиснюючи в поетику «відсутності присутності», моделювання порожніх місць, зв'язаних емоційними вузликами, ментальними картами, залишками постколоніального ресентименту. Семіотизація історичного провалля, пунктирне намацування в ньому маршрутів тяглості, культурної асоціативності, інтертекстуальних відлунь уповні узгоджується з поетикою руїн, замилюванням химерним плетивом із клаптиків і фрагментів минулого, зачарованістю диспропорційною архітектурою, тяжінням до неправильного, безформенного, ентропійного (У. Еко, А. Шенле, С. Зенкін).

Українська рецепція поетики руїн утілюється в топології випадання, спорожнілих місцях національної пам'яті, реконструкції в уяві вихолощених кон'юнктурними чинниками, історичними поразками образів, художній картографії минулих подій. «Топос поразки не може обійтися без риторики і поетики апофатичності – утвердження дійсності через її заперечення» (Зубрицька 2011: 8). Міфологізація, сакралізація простору у Г. Квітки, Т. Шевченка, П. Куліша, символізація порожнечі, мортальних хронотопів степу, могил та ін. створює подвійні плани інтерпретації, передбачає чітке відмежування зовнішньо подієвого і настроєвого, емоційного. «Звідси й оплакування минулого, якась майже магічна задивленість у нього та зачарованість ним, і схильність до його міфологізації. Розпач, песимізм, меланхолія, конструювання в художній уяві того-чого-не було, є наскрізними мотивами усїєї української літератури» (Зубрицька 2011: 8).

Ідея національної єдності живиться не політичною солідарністю, а мовною, громадською, етнічною конвергенцією, тобто антропологічними складниками бездержавних націй. Гердерівські положення на матеріалі української літератури першої половини XIX ст. обґрунтувала В. Агеева у вельми цікавій розвідці «Іншування москаля, національна тожсамість і подвійна лояльність». Вихідними для дослідниці послужили відкриття в галузі феноменології уяви, зокрема

інтерпретація Ю. Кристевой «романтичного відступу» як спроби вийти зі стану культурної амнезії за допомогою регенерації, репродукування образів минувшихни. «В цій сімейній і ірраціональній кишені одночасно вмістився національний відступ – як структура, що забезпечує архаїчну інтегральність, необхідну заповнюванню родини у період поразки й труднощів, та національна гордість – як вістря списа експансіоністської економічної й військової політики у період наступу» (Кристева 2004: 234).

Знову ж таки підштовхує до репрезентації колекцій славної давнини, символізації своєї окремішності, автентичності зіткнення з *чужим*, яке не лише увиразнює питомий етнографічний компонент, але й культурологізує, політизує його в контексті віддзеркалень, зіставлень, уявних конструкцій, переносу, синекдохи, трансферу. Завдяки цьому відбувається деконструкція стереотипів, переосмислення нав'язаних літературних кліше за допомогою бурлеску, прийомів травестування, утвердження нових письменницьких канонів серйозної літератури. Бо ж із розвінчанням сміхових стереотипів хохла, москаля, писаря та ін. сусідять глибокі метафоричні конструкції поневолення, колонізації, історіософські проєкції національної тілесності, символізація й ідеологізація чутливості, пам'яті як простору яви та індивідуальних наративів.

Вивчення ритуалів, практик культурного обміну, фреймів соціально-рольової поведінки засвідчує зростаючу діалогічність національної літератури, яка поступово долає стан культурної амнезії, просторової та ідеологічної замкненості і рухається назустріч міжнаціональним контактам, сусідствам з *іншим* як передумові самопроявлення. Пов'язані з перетином як топологічною фігурою зв'язування в єдність, перехресного поєднання суб'єктів, дискурсів, світоглядів, архаїки і модерності звичаєво-обрядові дійства постають метафорами зустрічей на роздоріжжі, розігрування життєвих актів на умовних сценічних майданчиках.

Аналіз праць з літературної антропології останніх десятиліть доводить продуктивність застосування кейсових методик, в яких етнографія є питомим складником постколоніального письма, маркером зламів і переживання кризових станів внаслідок зустрічі з іншим, інакшим, чужим. Перерозподіл між своїм і чужим досвідом, діалог традицій відбувається в площині антропологічного повороту, що постулює культурні відмінності і схоплює істину в маргінальному просторі ментального іншування. Етнографічні описи втрачають самодостатність, таксонометричний характер і підлягають мутаціям на ексцентричних терени традиційних наративів, рухаючись у бік інтеркультурності, міждисциплінарності в рамках «нової філології». Літературний канон перестає бути непорушним, статичні об'єкти стають частиною трансферу, надмірна фактажність поглинається символізацією, репрезентацією, контекстуалізацією.

2. Антропологія емоцій в контексті нового історизму і просторового повороту в культурі

Практики іншування як спроби відновлення втраченої етноконфесійної цілісності безпосередньо пов'язані з творчою експлуатацією «емоційних стандартів» минулого (П. і К. Стернс) як надто чутливих режимів, сенсорів, кодів подій національної історії. В українській проекції цей зріз минулого особливо актуальний з огляду на безперервні пошуки ідентичності, тієї самої «архаїчної інтегральності», яка, на думку дослідників антропологічного коду українців, зберігалася до Берестейської унії 1596 р. у вигляді ототожнення пересічного люду з народом, його належністю до єдиної Православної церкви, «що цілком контамінується ще з первинною давньоруською установкою». Цілісність була розцентрована внаслідок станово-політичного критерію розуміння народу під впливом західноєвропейської традиції, зокрема польської теорії «сарматизму», розшарування козацтва і шляхти, асиметричної моделі відносин між державним, етнічним і конфесійним чинниками. Відбувається «етносоціальний розкол», який і зумовлює в подальшому конструювання образу «України як емоційно забарвленої території» (Антропологічний код... 2020: 317, 319).

При цьому етнографічне і справді виступає мрією (за визначенням А. Монтадона), маркером національного ландшафту, ментального мапування, яке позначається на емоційній сфері. Американський антрополог В. Редді вивчає емотиви, спеціальні висловлювання, жести, реакції с точки зору наповнення ними наших реконструкцій минулого, пригадувань подій, які позначилися на т. зв. «історичній етнографії емоцій», сформували світ колективних уявлень локальних спільнот на ґрунті «агентів» надмірної чутливості: «емоційних режимів», «емоційного страждання», «емоційних притулків». Вивільнення природних почуттів відбувається внаслідок протидії політичному режимові, що, спричиняючи емоційну травму, сприяє ескапізму, втечі від цивілізації в майже вигадані місця культу чутливості. Її сплески в літературі сентименталізму, яка «зображує крихкість емоційних острівців і жахливі наслідки для тих, хто розірвав з умовностями цивілізації, але не знайшов для себе тиху гавань». Як вважає В. Редді, «притаманні сентиментальній культурі ексцеси почуття є необхідними для функціонування нового режиму» (Віницький 2012).

Українська проза перших десятиріч XIX ст. найбільшою мірою надається до розгляду в контексті «навігації емоцій», намацування шляхів їх генералізації в колективному досвіді нації. Принагідно варто відзначити, що структура емоції складна, в ній немає «очищеної» від історико-етнографічних домішків сенситивності, рафінованого психологізму. Натомість є зрощення чинників території, національної пам'яті, менталітету, народної естетики, державної ідеології і політичного впливу. Природа української чутливості синтетична з огляду на безпе-

рервні прояви «архаїчної інтегральності» в довгих хвилях культури, в перспективі епох. Тому органічною постає інкорпорація національних психоемоційних комплексів у культурні матриці, літературну естетику, побутову поведінку. Лише в контексті нашарувань, природно-культурних зрощень, палімпсестів книжної і народної чутливості постає амальгамне явище українського сентименталізму.

У літературознавстві це питання поки що не дістало належного розв'язання, маючи поодинокі спроби наукового картографування художності цього штибу, жанрово-стильових утворень (особливо кінця XVIII – середини XIX ст.) у річищі традиціоналістського дискурсу. Зокрема, протилежні погляди на природу українського сентименталізму М. Петрова і М. Дашкевича лише підсилюють неоднозначність естетичного феномену і увиразнюють його тяжіння до позалітературної царини. Заґрунтованість на «українській емоціональності» робить його перманентним, не прив'язаним до конкретної культурно-історичної епохи, літературного періоду, «довготривалим, постійним, явищем до певної міри національного значення» (Зеров 2003: 92). У категоріях тезаурусної концепції сентименталізм можна трактувати як генералізуючий складник, специфічний маркер орієнтованої на відтворення камерних світів української літератури. Потужний інгредієнт «фольклорної емоціональності» (Борзенко) розчиняється в пересаджених зразках книжної чутливості, збагачуючи їх і наповнюючи місцевим етнографічним колоритом, наявною соціокультурною дійсністю. Як проникливо писав І. Франко, європейськість української літератури, «проціджена великоруським цідилком», усе ж таки напитується «власним ґрунтом», «рідним народним життям» (Франко 1984: 83).

Слід додати, що не остання роль в утвердженні самотутньої художності належить етнопсихології, в якій, за спостереженнями Д. Чижевського, домінують «емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм», здатні породжувати серії естетичного споглядання та впливати на обрядовість, не обмежуючи її антропологічними універсаліями, а урізноманітнюючи, збагачуючи перехресним поєднанням перемінних величин, динамікою «переходу в усе нові й нові форми» (Чижевський 1992: 19–20). Дається взнаки крос-культурний вимір емоційності як критерію порівняння, виокремлення особності на тлі декількох культур за допомогою процедури розв'язування вузла, або очищення цибулини, тобто вивчення автентичної природи явища в контексті зіставлення «психологічних перемінних», про яке писав Д. Мацумото. До цього, власне, і зводиться одне з головних завдань його методу – «розкривати крос-культурні відмінності, тобто пояснювати ці відмінності за посередництвом специфічних попередніх перемінних, поки зрештою вони не зникнуть, а з ними – і відмінності культури» (Мацумото 2003).

Безумовно, до такої перемінної можна віднести і ландшафт, територію, за якою закріплюється певний комплекс емоційності і засобів її оформлення, так би мовити, «безпосереднього огортання предмета почуттям» (Максимович 2000: 398), що узгоджується з теорією поезії і прози А. Метлинського, зосібна, з поглядами на слово як сплав речовинного і духовного, віддзеркалення історії народу. З огляду на ідеологічну

спорожнілість і вихолощення героїки з відчутно вузького тематичного кола української літератури перших десятиріч XIX ст. надмірна увага до емоційної сфери видається компенсацією потреби національного розвитку в умовах бездержавності. Утім, не лише ескапізм, втеча від глобальних тем або навіть уникання геополітичної проблематики, сповідування філософії прекраснодушності визначали поступування вітчизняної словесності, в якій усе ж таки віднаходилися емоційні ресурси для пригадувань минулого і відтворення героїчної епіки в нових формах. Тому всередині етнографічних наративів з їхньою увагою до «пересічної» людини, «малих радощів» життя», сплесків «бурлескного гедонізму», корпоративної психології й етичних імперативів, українсько-російської двомовності все ж таки поставала національна ідентичність літератури (Лімборський 2011: 140). Крім того, емоційність як форма захисної ідеології, ізоляціонізму активізувала напівзабуту риторичну культуру, урухомлювала архів історичної пам'яті, яка «в умовах русифікації українського суспільства нерідко сприймалась як наявність власної національно-культурної традиції» (Лімборський 2011: 141). Ідеться про картографування емоційними складниками, клаптиками чутливості фізично порожнього простору, місць вихолощеної історичної пам'яті, які згодом перетворюються на інструменти ідеологічного впливу і слугують трансферами «від поезики простору до політики місця» (Е. Рибіцька).

Подібна функція емоцій підтверджує думку В. Редді про напитування ними нових політичних режимів із притаманною їм сенситивністю, особливо тонкою межею чутливості щодо нав'язаної імперією культурної амнезії і нагальною потребою розблокування колективної пам'яті, вивільнення міжпоколінневого досвіду у просторінь уяви як ґрунту кшталтування нової ідентичності. Цей процес немислимий поза колекціонуванням у локальному просторі відповідних почувань, емоцій, душевних порухів, мнемонічних технік, сенсорних образів, кореляцією між ландшафтом і його чуттєво-мисленневою конструкцією, гештальтом, уявною проекцією.

Простір є транслятором цієї сенсорики, її кристалічною ґраткою, в якій відбувається селекція «втрачених і набутих емоцій історії» (за У. Фревертом) і вирішується доля забутих проявів чутливості в сучасних емоційних стандартах і режимах. Ба більше, з кожним типом простору корелює певна риторика і тропіка відтворення чутливості, яка постає прихованим ідеологічним інструментом. Можливість розгляду «еволюції емоцій як риторичних конструктів, що виражають певні соціальні ідеології», перетворення відкритої політичної риторики в «імпліцитну епістемологію епохи чутливості», моделюючи роль риторики емоцій і пристрастей за аналогією до риторики тропів Поля де Мана довів Д. Гросс (Віницький 2012). Як бачимо, зрощення теорії літератури і антропології підтверджують вибудовану О. Галетою триєдність тропос – антропос – топос, в якій наративність стає націєрозповідністю, оповитою духовно-культурними проявами в певній культурній географії. З оперттям на «фіктивне й уявне» В. Ізера, антропологічний підхід К. Гірца дослідниця вбачає в літературі «сферу знакотворення, або ж культурної репрезентації», потужний механізм «творення нових сенсів і нових значень» (Галета 2014: 48).

Усі три виокремлені О. Галетою складники узасаднюють багатовимірний образ української провінції як простору регіонального, геополітичного, а найголовніше, ментального, що продукує пучок смислів, рецепцій, візій. Інтедисциплінарна проблематика провінції як топосу культурної географії розглядається в працях О. Борзенка, Т. Венедиктової, Л. Вульф, Л. Зайонц, В. Каганського, Е. Кледзік, О. Кривицької, М. Кузяка, Я. Лавського, М. Миколайчак, І. Михайлина, В. Старостина, О. Розумної, Ю. Шевельова, Н. Яковенко та ін. Теоретичні ідеї Д. Бахманн-Медик, Д. Замятіна, Е. Рибіцької, В. Савчука та ін. дозволяють розглянути провінцію в контексті топологічного повороту, тобто винайдення в ній маркерів ідентичності в емоційних проявах, невербальній поведінці, естетизації побуту. Провінція постає простором символічного означування, репрезентацій, місцем перетину і синекдохічного перенесення уявлень про національну культуру, прив'язану до найбільш розмічених територій, центрів, резервуарів автентичності*. О. Борзенко називає провінцію «віртуальною територією автономного життя українського етносу» (Борзенко 2006: 9), бездержавність якого компенсується духовністю і бурхливим культурним життям.

Ясна річ, воно не протікає стихійно, а вкладається у відповідні культурні форми, з якими корелюють і емоції, оформлюючись у певні стандартизовані прояви внутрішньої поведінки, стаючи матрицями національної психології, особливо чутливими регістрами плину історії. Інакше кажучи, це територія уяви, оприявлена, втім, мисленневими конструктами, які завдяки зростанню їхньої інтелегібельності утворюють т. зв. емоціонологію, історію і теорію емоцій, не просто складник, а палімпсест, антропологічне підґрунтя подієвості, міжнаціональних зносин, асиметричного діалогу між центром і периферією. Зрозуміло, що кореляція з історією ідей є закономірною з огляду на суголосні з українською чутливістю убіжища і острівці народженої європейським Просвітництвом сенситивності (І. Лімборський, Д. Чик, Д. Чижевський). Відбувається трансфер, вмонтування цієї ідеології в підкладку локальної культури, етнокультурної спільноти, місцевої психології.

Значущість подібного перенесення, трансляції підтверджується цілком виправданою захисною поведінкою, способом ідентифікації *своїості*, «*тутешності*» в межах метрополії, центрування своєї самобутності на теренах іншого центру, поступування на узбіччі, в обхід імперського мейнстріму. Топографічні креслення сприяють віднаходженню своєї сакральної території, справжнього центру з «почуттям впорядкованості і правильності довкілля», «своєособливістю згуртувальних механізмів», проєкції «культурно-просторового знаходження українського світу» (Шептицька 2008: 28). Обґрунтовуючи ідеологічний інгредієнт української провінції, огорнутою відповідним типом чутливості, О. Борзенко пише: «В умовах, коли завдання етнічного самозбереження виходило на перший план, просвітницько-сентименталістський ідейний комплекс можна

* Засади топологічного повороту чітко сформульовані В. Савчуком: «Топологія не покривається і тим більше не зводиться до ландшафту, географії і топографії, особливостей місця. У гуманітарному дискурсі топологія відсилає нас до більш суворого визначення, яке набувається онтологічним її прочитанням» (Савчук 2012: 142).

було використати як ефективний інструмент для унормування взаємин з імперським центром, наголошуючи на національно-культурній самобутності української провінції». Численні образи «прекраснодушної» провінції, опоетизованих сільських ландшафтів у творах І. Котляревського, Г. Квітки, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, Л. Боровиковського, А. Метлинського, Т. Шевченка не просто данина моді, а «потреба відобразити комплекс колективних переживань, пов'язаних зі “зміною епохи”» і перетворенням їх на культурну тему всієї української літератури, її тезаурусний складник (Борзенко 2006: 4–5). Докладніше ці аспекти розглядатимуться в розділі про роль провінції, хуторянства, регіональної географії у тропях постколоніального мовлення.

Оскільки образ провінції є трансляційним, міжпоколінним, певною мірою метакультурним, доцільно вбачати в ньому ідентичностний потенціал. Саме тому Л. Вульф, розглядаючи українську провінцію першої половини ХІХ ст., йде не від національного, а від територіально закоріненого, при звичаєного до певного штибу життя, комплексу почувань. Пропонуючи контрверсійне переставлення понять, він зазначає, що «провінційна ідентичність насправді передувала національній; що національність еволюціонувала із рамок, встановлених провінційними настроями» (Вульф 2012: 175). У контексті міркувань американського вченого стає зрозумілою природність сентименталістської естетики на українському ґрунті, подолання нею порогу гіперчутливості між життям і літературним твором, її асиміляція із зустрічними проявами місцевої душевності, щирості, кордоцентризму як ментальної характеристики. Літературна сентиментальність і природна чутливість, так би мовити, підвищена сенситивність доповнюють одна одну, кшталтуючи транзитивний феномен національної естетики. Суттєво, що нею просякнуті провінційні ландшафти як картографічні імпульси ідентичності, ментальне мапування емоційними вкрапленнями, настроєвістю, душевними порухами.

Відбувається символізація, приписування реальним об'єктам додаткових сенсів і перетворення їх на практики прочитання «уявних спільнот» і «фантомних» кордонів, утворених внаслідок гібридизації, подвійної ідентичності, імперської політики втручання у відносно стає життя локальних спільнот і деконструкції національної пам'яті. Віднаходження втрачених кордонів у згадуваннях про героїчне минуле, геополітичні перипетії історії породжують її візуальне сприйняття в певних іконографічних образах. «Ментальні карти відсилають до комплексності просторової перспективи, до зон сполучення простору і часу, на ґрунті накладання (суб'єктивних) актів пригадування на фізично-просторові структури». Простір торує взаємообмін, стає «засобом мови і символічного наповнення (через вміст пам'яті, імперіалістичні приписування та ін.)» (Бахманн-Медик 2017: 357). Напитування простору відповідними емоціями, ідеологією породжує розгалужену «тематичну спаціологію (спаціальні топіки дому, саду, гір, пустелі та ін.), реінтерпретована і відчитувана нині найчастіше у перспективі *gender*'ній, постколоніальній, етнічній чи пов'язаній із конструюванням національної тотожності». На

думку Е. Рибіцької, «література творить і трансмутує національні краєвиди та ідеологічні місця» (Рибіцька 2008: 23), які виражають «постколоніальне спонукання до спатіалізації»^{*} (Бахманн-Медик 2017: 358).

Отже, мапування простору крізь призму емоційності і маркерів ментальності, «психології народів» (В. Вундт), власне, й уможлиблює нову оптику української чутливості, її моделюючи інтелігібельну роль у створенні уявлених хронотопів, застосування гештальтного аналізу до їх відтворення в історії культури. Відбувається опросторовлення емоцій, тобто переосмислення їх універсальної сутності мовою конкретної культури, історичною ситуацією, місцезростахуванням, зв'язками з локальними спільнотами. Українська провінція у творах старшої генерації письменників (як їх визначив Д. Чижевський) стає типовим емоційно-просторовим зрощенням, так би мовити, символом, культурним індексом, іконографічним образом певного комплексу почувань і сенсорних реакцій на світ. На прикладі І. Котляревського О. Борзенко обґрунтовує спаяність регіональної географії і внутрішньої поведінки: «Сентиментально забарвлений регіонально-родинний погляд на крайовий простір переважає не лише у творах, але й у службовому листуванні та врешті і в службово-гуманітарній діяльності письменника. Те саме поєднання емоціоналізму і простоти, довірливості, відкритості і водночас психологічної вразливості, оптимізму та пов'язаного з ним почуття гумору. Навіть офіційне в житті письменника відчутно гуманізується, спрощується та, сказати б, “інтимізується” й “одомашнюється”, зазнаючи впливу побутової сфери. *Побут, зокрема традиційний, старосвітський побут набуває особливої привілейованої ролі як джерело аргументів на користь утвердження культурної автономії української провінції*» (Виділення наше. – А. М.; Борзенко 2006: 143).

Не менш сенситивним був виплеканий уявою Є. Гребінки бурлескно-ідилічний образ Полтавщини, «малої Батьківщини», «здатної розчулювати і викликати незмірної глибини подячну молитву за радість і повноту людського життя» (Галета 2014: 139). Сама назва передмови «Так собі, до земляків» засвідчує підпорядкованість простору емоційній домінанті, котра визначає параметри картини світу, її сприймання в річищі ментального картографування. Із «земляками» «єднає не так простір, як спільний зв'язок з цим простором, котрий відтак перетворюється на простір культури, хоч наразі з досить аморфним смисловим і, тим більше, просторовим окресленням...» (Галета 2014: 139).

* Д. Бахманн-Медик обґрунтовує просторовий поворот у культурі саме у зв'язку з постколоніальними практиками: «У постколоніальній культурі критика географії колоніалізму та імперіалізму означала в першу чергу критику “картографування імперії” (“mapping of empire”), в якому брали участь і літературні тексти. Ця критика особливо проявилась у досвіді перекартографування (re-mapping) і переписування (re-writing), характерному для постколоніальних суб'єктів, які намагалися з критичних позицій перекроїти ієрархічну всесвітню карту асиметрії між країнами “центру” і країнами “периферії”, тобто спільнотами за межами Європи. Лише постколоніальна перспектива зробила просторову оптику настільки політичною, що простір вийшов на перший план як фундаментальна категорія влади... Подібні перспективи просторового повороту дозволяють розглядати механізми “переписування”, характерні для новітніх світових літератур, як стратегії політичного “перекартографування”» (Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 350).

З цієї причини провінція стає джерелом репродукування історично і культурно трансльованих емоцій, їх ритуалізації відповідно до узвичаєних норм і стандартів, пов'язаних із ними моделей соціально-рольової поведінки. Ідея «емоційних спільнот» Б. Розенвейн проливає світло на вивчення групових емоційних практик людей, об'єднаних територією, відчуттям кровної спорідненості і міжпоколінневої тяглості. При цьому індивідуальні переживання співвідносяться з колективним досвідом, поглинаються ним і стають радше риторичними фігурами, що відтворюють культурно запрограмовані емоційні канони, з яких складається психоісторія і завдяки яким вловлюється «емоціональна інтонація цілої епохи» (Плампер 2018: 115). Інтелігібельність емоцій підтверджується їх «соціальним» і «текстуальним» вимірами, в них людина балансує між регламентованими суспільством нормами і комунікативними практиками, ідеологіями, образами та ін. Емоційні спільноти, інакше кажучи, репродукують риторичку готових образів чутливості, переводячи їх з історичного плану, «потужних масових рухів до зменшених групових формацій; аж до окремої людини» (Гінзбург 2012: 161).

Звісно, історіософські й геоантропологічні прозріння Гердера вплинули на формування уявлень про регіональну чутливість, яка є наслідком перехрещення природи, території, національного характеру. Адже кожний регіон створює свій народ, який, у свою чергу, антропологізує, сприяє символізації місця, краю, локусу, території проживання. З чіткішою науковою аргументацією цю взаємопов'язаність довів німецький географ К. Ріттер, який вважав, що «кожна людина у просторі слугує лзеркалом своєї місцевості... Історик, займаючись долями народів, лише побіжно оглядає землю; географ виходить із властивостей країн і вивідує народні долі» (Ріттер 1864: 9, 11). Отже, пріоритети просторового підходу до етнопсихології, проявів емоційного життя склалися ще задовго до постання сучасних антропологічних теорій.

В українській літературі і критиці теж вироблялися геоантропологічні підходи, зумовлені природою самого тексту і світоглядною позицією його творця. М. Костомаров, обсервуючи національні характери Квітчиних повістей, пов'язує їхню підвищену чутливість («витонченість») з українською історією. Л. Ушкалов, прикладаючи лекала критика до психологічних новацій прозаїка, висновує, що чутливість Марусі – це «закарбована в психіці українки вітчизняна історія»*

* М. Костомаров, роблячи огляд нової української словесності, зауважує питому національні складники естетики сентименталізму і літературного характеротворення: «Минулися бурхливі часи, промайнули злигодні, народ став потроху звикати до мирного сімейного побуту, а жінка вже відчула душевний спокій, щастя тихого життя. Але печаль минувшини лежить на ній, тому любов українки така замріяна й така глибока, що може погубити цю ніжну істоту, котра не годна здолати перепон, поставлених задрісною долею поміж нею та її коханим...». Автор вибудував типологію чутливості у прозі Квітки, орієнтуючись на актуальність історичного моменту. Так, Ївга, героїня повісті «Козир-дівка» є «дитям свіжого життя, що розквітає вже на оновленому ґрунті, який напивували колишні стихії, яку освітлювало сонце відродження». Вершиною чутливості постає і справді невпинний потік психологічних асоціацій, суперечливого внутрішнього життя в повісті «Щира любов», своєрідному синтезі попередніх характерологічних типів. Адже в Галочці «обидва елементи зливаються: мрійливість у ній розвинута ще живіше, ніж у Марусі, натомість і воля в ній діє сильніше, ніж у Ївги». Звісно, Костомаровим були враховані і художні недоліки, які заторкували етноментальну цілісність образів, розчинених у чужорідній стихії штучно пересаджених вірців: «Почуття доходять іноді до сентиментальності, яка нагадує романи минулого століття...» (Костомаров М. Обзор сочинений, писаних на малороссийском языке. *Слов'янська міфологія*. Київ: Либідь, 1994. С. 290–292).

(Ушкалов 2012). Варто зауважити, що продовжувачем Квітки в царині історико-міфологічного нарративу як ґрунту, на якому вишталтовується національна чутливість в її безперервній тяглості, був П. Куліш, принаймні, в романтичній прозі. П. Филипович звернув увагу на самотутнє олітературнення фольклорної образності, огорнутої цілком побутовими обставинами, звичайними ритуалами старосвітського повсякдення і передбачуваними навіть до тривіальності, так само ритуалізованими почуттями. На думку літературознавця, «Ориша» – це «самое обыкновенное происшествие», а ідилія тут слугує жанровою оболонкою інтеріоризованої в побут історії, естетизованого у просторі приватного життя національного ідеалу, народного духу, які в «незайманій чистоті мають передаватися від покоління до покоління» (Яценко 1995: 283).

Потужним реєстром сенситивності і водночас засобом поетизації слугує фантазійна репрезентація довкілля, зокрема сенсорне відчуття кришталевої води* і візуалізація річкового ландшафту за допомогою «засобів пітторескного (особливо мальовничого) романтичного письма, що викликало захоплення критики» (Денисюк 1999: 61). П. Филипович, урахувавши чинник уміцєвленості в обробці античного мотиву, який виріс в «оповідання про звичайну зустріч, але подану в незвичайному освітленні, з вживанням засобів мальовничого ландшафту та вставної легенди-казки» (Филипович 1930: 144). Аналізуючи взаємодію просвітницької ідеології і романтизму в площині дифузії і амальгамності, І. Лімборський наголошує на рухові останнього в бік етноцентризму та ментальності як маркерів чутливості, історично обумовлених і відкрystalізованих емоцій. Феномен української художності першої половини ХІХ ст. полягає в тому, що межі естетичних систем виявляються розімкненими, фольклорний традиціоналізм, сентименталізм і романтизм взаємопроникні у створенні зрощених нерозкладених образів-концептів чутливості.

Ясна річ, прив'язаність емоцій до простору, огорнення ними конкретних топографічних об'єктів мають досліджуватися на крос-культурному рівні. Ця методика дозволяє зрозуміти інтелігібельну природу закарбованих в артефакти культури емоцій. Вельми цікавими зважаючи на антропологію уміцєвлення видаються спостереження Д. Муазі в книзі «Геополітика емоцій». Провідною тезою фран-

* Обґрунтуванню антропологічної функції води і створенню відповідних емоційних ореолів довкола водних комплексів присвячено наше дослідження «Водные локации в литературе (границы текста, семантика, топология)» (Żywiół. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce. Gdańsk, 2020. С. 11–20). Ідеться про особливу культурну сприйнятливості і гіперчутливість людини до природних стихій, своєрідний ізоморфізм, синтез зовнішнього і внутрішнього, довкілля і породжених ним емоцій: «Відправною точкою слугують психоемоційні стани, що переживаються людиною, її власне антропна сутність, котра проявляється в найбільш кризові періоди існування. Події в житті людини виходять поза межі буденності, привідкриваючи завісу потойбічного, безкінечного, таємничого. Вони доволі щільно прикріплені до екзистенціалів людського існування, відбиваючи його пороги, катарсичні моменти... Вода здебільшого постає тлом і дзеркалом всього, що відбувається. Це метафора буття людини, невід'ємний компонент ландшафту його душі. Водні локації в тексті принципово двошарові: це і безпосередньо пов'язані з водою образи, і паралельні теми, в яких образність прихована в трансцендентальних глибинах, архетипах або "трансперсональній домінантності" (Еріх Нойман). У цьому другому, більш глибинному шарі, водна топика ситуативна, виступає емблематичним знаком неводного, людського, екзистенційного» (Малиновський 2020: 12–13).

цузького вченого постає необхідність подолання істотно обмеженого географічного потрактування політики імперій і націй, відносини між якими багато в чому регулюються за допомогою емоцій. Саме вони стають об'єктом наукового аналізу при спогляданні місцевості, довкілля, тому «особливо важливою є архітектура, оскільки вона виражає те, як суспільство проєктує себе на простір у цей час» (Муазі 2018: 31). Не зайвим буде пригадати романтичне культивування руїн, цієї «архітектури забуття» (за А. Шенле), що піддється реконструкції в уяві, сенсотворенні і обростанні застиглих мертвих форм емоційним ореолом. Їх відтворення як вихід зі стану культурної амнезії, паралелі між бездержавним статусом в імперії і добою Руїн як поштовх до антиколоніального спротиву викликає до життя явища пограничного кшталту, міжнаціональні літературні контакти. Проте значно міфологізовані, емоційно наснажені, немов витягнуті з архіву історичної пам'яті і пересажені в умовах колоніального поневолення образи набувають трансферного характеру.

Особливо відзначилась українська школа польського романтизму, яка творила візію козацької України, поетизувала в її історії «присмерк» як джерело майбутнього націєтворення, міфологізувала і демонізувала українські степові ландшафти, наповнювала їх райською аркадійською топікою. Незважаючи на те, що польські романтики відтворювали «польські українські креси», в їхніх рефлексіях вичитується як «давня історія України, так і її сучасна доля та характер», а в протейстичних образах сприяння «укладенню та пожвавленню польсько-українських стосунків» (Козак 2012: 183–184). Варто зауважити, що українська школа російської літератури так само культивувала сентименталістську чутливість, запліднюючи свої твори тематичними штампами і риторично оформленими емоціями та враженнями від побаченого. Проте замість польської міфологеми «слов'янської Шотландії» вводиться топіка Аркадії, Апельсинії, Елізіуму, а українська історія править за тло соковито виписаних сюжетів і етнографічних репрезентацій (В. Наріжний, О. Сомов, частково М. Гоголь). Транслює крізь щідилко історії фольклорну чутливість і «харківська романтика» (термін Д.Чижевського) в особі І. Срезневського, А. Метлинського, Л. Боровиковського, М. Костомарова.

Уперше питання «як відтворити емоційне життя минулого» вивів на науковий рівень представник історичної школи «Анналів» Л. Февр. У структурі емоцій він віднайшов ланку між індивідуальним переживанням певної події і колективним вираженням історичного досвіду за допомогою синхронних реакцій під впливом узвичаєних і культурно співвіднесених норм. Унаслідок «міметичної заразливості» емоції включаються в симфонічне звучання, що забезпечує і оркеструє та сама «емоційна спільнота», члени якої об'єднані спільною історичною пам'яттю, територією, національно-етнічними відмінностями. Знову ж таки утворення емоцій надається до розуміння в крос-культурній площині. Адже взаємодія емоцій відбувається за принципом того ж таки культурного тигля, його аналогом є «міжособистісне збудження», урізноманітнене індивідуальними почуваннями і

реакціями. На думку Л. Февра, «узгодженість і одночасність емоційних реакцій» надається до їх перетворення в систему, репрезентовану певною спільнотою. Системність є передумовою успішного сприймання їх як цілісного образу представниками іншої спільноти. «Емоції перетворюються в певний *суспільний інститут*. Вони регламентуються подібно до ритуалу». Ба більше, вони уформовуються і застигають у невербальній поведінці, покликаної відтворити «однорідні емоції за допомогою однакових поз і однакових жестів і в такий спосіб згуртувати їх в якусь єдину спільність, підготувати до єдиного діяння» (Февр 1991: 112).

Так народжуються «публічні образи почувань» (Гірц), або, за визначенням А. Зоріна, «емоційні матриці», які втілюються в тексті у відповідних топосах і риторичних фігурах. Т. Сарбін називає емоції «нарративними утвореннями» і «риторичними актами» з маніпуляційною установкою. Вони дозволяють не лише зафіксувати переживання в його процесуальності, а й перебирати його рештки, закріплені у враженнях від пережитого й утривалені в часовій перспективі. У цьому полягає інтелігібельна природа емоцій, яка, однак, може змінюватися і долати «принцип естетичного порога» під впливом «життєвого подразника», «перехід від наявної ситуації почуттів переживається нами в набуваному новому почутті» (Дільтей 2001: 329). Хай там як, але потік почуттів, нарощування, інтенсифікація чутливості можуть бути помисленими лише в моделі нового історизму, в зрощенні внутрішнього і зовнішнього, в просякненні психології людини історичним змістом. На цьому, власне, тримається кістяк зведеної в триаду герменевтики Дільтея – «переживання – враження – розуміння», – варіант поетики *презентності*, заґрунтованої на літературних репрезентаціях чутливості, її утриваленні в застиглих культурних формах. Презентність відсуває переживання в минуле, однак передбачає його пізнання в теперішньому як невід'ємну частину представленого в історичній перспективі досвіду.

Інакше кажучи, колись *пережите* інкорпорується в актуальність історичного моменту внаслідок близькості, спорідненості емоційного сприймання подій у значно віддалених епохах. Крос-культурне висвітлення емоцій як палімпсесту стає можливим за наявності «структурного взаємозв'язку», який, власне, і «конституює переживання», відшаровує аспекти історичної семантики і створює їх цілісний образ на засадах мерехтливої структурності, синергетичного зв'язування. «Колишні переживання зійшлися воедино й утворили всередині себе міцну єдність. У них своя особлива зв'язаність із перенесенням у теперішнє... Переживання співвідносяться подібно тому, як мотиви виступають в анданте симфонії – вони розвиваються (експлікація) і все розвинуте збирається воедино (імплікація)» (Дільтей 2001: 429).

Розуміння «історико-психологічних механізмів людських учинків» запропонував Ю. Лотман у концепції рольової, або побутової поведінки. Відразу зауважимо, ця категорія є вторинною щодо психології як такої, а радше постає складником літературної емоціології, культурно обумовлених, перероблених і

текстуалізованих згідно з естетичними канонами. Трансляція попереднього емоційного досвіду і поведінкових сценаріїв відбувається в театралізованих дійствах, примірюванні масок і програванні закріплених традицією амплуа. Вторинність цих опосередкованих, а тому штучних, почерпнутих здебільшого з літературної традиції образів чутливості вкладається в прокрустове ложе семіозису другої половини ХVІІІ – початку ХІХ ст., побудованого на відтворенні, репродукуванні, дублюванні, наслідуванні психологічних матриць культурної поведінки і співвіднесенні їх із завчасно виробленими моделями, мовляв, із горизонтом очікування, рецептивною готовністю до ототожнення з попередніми образами. А. Зорін, покликаючись на Ю. Лотмана, зазначає, що поведінка наслідувачів, «породжена певними текстами, багато в чому відтворювала поетику своїх зразків і могла читатися як своєрідний текст. У свою чергу, аудиторія, також добре знайома з тими самими зразками, була здатна адекватно розпізнати літературну поведінку і сформувати очікування, що породжують ефект резонансу, який додатково структурував поетику поведінки відповідної особистості» (Зорін 2016: 35).

Двобічна гра наслідування і розпізнавання перетворюється на «програму поведінки» (за Лотманом) з вбудованими в нею образами чутливості, які, зазнаючи мутацій, трансформуючись у літературних рефлексіях, усе ж таки пам'ятають про свої першовитоки. Відзначимо, що потрактування Ю. Лотманом поведінки і пов'язаних з нею емоцій залежить від розуміння тексту як генератора смислів, який здатний до транслявання пам'яті культури. У цьому сенсі тексти постають «згорнутими мнемонічними програмами», які відновлюють культурні палімпсести і зберігають та відтворюють «пам'ять про попередні структури» (Лотман 1992: 146). Ця динаміка супроводжується виробленням культурних зразків, які прикладаються до світу індивідуальності, випробовуються її емоційністю і продовжують своє існування в довгих хвилях культури. На думку А. Зоріна, «культурний зразок має бути *пережитим*, а в процесі переживання він не лише формує особистість, але й трансформується сам» (Зорін 2016: 35). Зрозуміло, втілення «програми поведінки» з численними проявами творчого наслідування, а подекуди й епігонського копіювання пов'язане з практиками кодування / перекодування, семіотичного перекладу, багатоступеневістю сенсотворення.

Тому той «чутливий культ серця», яким Ю. Лотман характеризує преромантичну добу, оприявнювався в різних естетичних модифікаціях і національних варіантах. Він виявлявся в надмірній увазі до сенситивності вторинного ґатунку, у вигляді пересаджених на рідний ґрунт естетичних зразків, поведінкових сценаріїв і підкресленні власної душевної вдачі, кордоцентризму, мовляв, системно представлених у «філософії серця». В українській традиції цей напрям розвивали Г. Сковорода, Т. Шевченко, М. Гоголь, П. Куліш, П. Юркевич, наукове обґрунтування національного способу почування, мислення, світоспоглядання здійснили Д. Чижевський, Є. Нахлік, Л. Ушкалов, Я. Гнатюк, В. Горський та ін. Акцентовані вченими складники відповідають запропонованому Е. Смітом прихованому

(хоча надзвичайно чутливому) виміру національної ідентичності, «всім тим відмінним звичаям, манерам, стилям і способам дій і почувань, властивим всім членам спільноти з певною історичною культурою». Посилаючись на Е. Дюркгейма, британський теоретик націоналізму вважає національну атрибутику, ритуали, символіку здатними «породжувати колективні емоції», які «спільнота звертає на себе, звеличуючи себе... З допомогою церемоній, звичаїв та символів кожен член спільноти бере участь у житті, почуваннях і чеснотах даної спільноти і через них щоразу знову посвячує себе її долі» (Сміт 1994: 86–87).

Вираження національної традиції у тексті спеціальними риторичними тропами сприяє об'єктивзації переживань, емоцій, узалежнює їх від історії, перебігу подій. У цьому відношенні варто згадати про намагання Г. Шпета історизувати феноменологію, вписати психологію, почуття в гущину реальності. До цієї настанови наближався Д. Чижевський, ставлячи емоційність наріжним каменем національної вдачі: «Емоціоналізм виявляється у високій оцінці життя почуття. Почуття, емоція оцінюються навіть як шлях пізнання (Гоголь, Юркевич). “Філософія серця” (Юркевич) є характеристична для української думки» (Чижевський 2005: 17). Учений розмірковує про людину як мікрокосм, її схильність до усамітнення, пошуку внутрішньої гармонії. Зосередженість на житті серцем, яке є безоднею і віддзеркаленням Всесвіту в малому світі індивіда дозволяє розгледіти в концепції Д. Чижевського віяння нового історизму французької школи «Анналів» і тропологічного декодування історії в межах лінгвістичного повороту Х. Уайта. У праці «П. О. Куліш – український філософ серця» формулюється ключова для нас теза про те, що «через серце промовляє до нас історія; крізь сучасність в “духовне око” людини проникає голос минулого або радше – голос “серця” цього минулого»* (Чижевський 2005: 211).

Непересічною була спроба пояснення української характерології, типових рис національної вдачі, проникливої гіперчутливості крізь призму ментальної топології, ідеологічно забарвлених ландшафтів і краєвидів, фронтального міжсвіття. Індивідуалізм, волелюбність, неспокій і рухливість, «стремління до переходу в усе нові й нові форми» і пов'язана з ним амбівалентність прочитання розривів і зламів української історії в аспекті просторового пограниччя пов'язуються зі степом як національним концептом, топографічним утіленням емоційної мінливості, відкритості і готовності до перехресного зв'язування осілості з номадичним компонентом. «Степ був тією основою, що якнайбільше придалася до усталення психічних рис... естетичне і релігійне почуття і філософічна свідомість однаково прокидаються на ґрунті степового ландшафту. Як море, ліс і гори, так само і степ має свої “небез-

* Запропонувавши систематику, своєрідний характеристичний канон українців, Д. Чижевський схиляється до крос-культурного хізматичного зв'язування емоцій та історії: «Вже у згаданих вище рисах ми бачимо в зародку тенденції історичного життя українського народу. Ці історичні тенденції наклали свій відбиток на ті психічні властивості українського народу, що вже існували у відповідний час. Можемо навіть сказати, що народний характер *вибирав* для себе те із історичних подій, що якраз відповідало його естеству. Найбільш важливими моментами історичного розвитку українського національного характеру треба вважати постійне тло української історії – природу України та два періоди історичні – князівську добу та добу барокко» (Чижевський Д. Філософські твори у 4 т. Т. 1. Нариси з історії філософії на Україні. Філософія Григорія Сковороди. Київ: Смолоскип, 2005. С. 16).

пеки»; почуття величного породжувало тут своєрідний – і історично зумовлений – “неспокій”, бо ж степ довгі століття був ніби джерелом вічної загрози кочовників, все нових та нових руйнівничих людських хвиль» (Чижевський 2005: 16).

Подібна вкоріненість етнопсихології в тяглість історичного процесу, подекуди щільна вмонтованість у ландшафт як візуалізоване, екфрасисне вираження внутрішньої поведінки породжує численні образи, викарбувані залишки емоційності, як-от степу, могили, кургану, хати-пустки, потужну картографію роздоріжжя історії. Причому ці образи функціонують як культурні знаки, емблеми і символи, котрі випромінюють із себе емоційність і одночасно існують як інтелегібельні утворення в лотманівському сенсі.

На історичному походженні чутливості в мінливості її форм наполягає К. Юханнісон у своєму антропологічному дослідженні «Історія меланхолії». Провідна теза шведської дослідниці формулюється так: «Будь-яка спроба витлумачити мову почуттів та емоційні прояви без урахування історичної перспективи приречена на провал» (Юханнісон 2011: 9). Кожна епоха по-своєму співвідносить емоції з ритуалами, соціальними нормами, стереотипами. Базовим постає поняття «структури почуттів», яка, власне, і поєднує індивідуальне та загальне, включає суб’єктивні стихійні прояви емоцій у систему, т. зв. емоційний репертуар, де вони кшталтуються під формотворчим впливом культури. Услід за Р. Уільямсом дослідниця обстоює кореляцію переживань і відчуттів із суспільними табу, пануючими настроями, культурними обмеженнями. Крім того, «структури почуттів» вбирають людський досвід у його тяглість, селекціонуючи різноманіття внутрішніх порухів і пристосовуючи їх до фрейму тієї чи іншої культури, доби, спільноти, гендерної поведінки, соціального класу. «“Структури почуттів” – це соціальний досвід, який лише здається індивідуальним і особистим, а насправді має певні загальні властивості. У кожному історичний період є моделі почуттів і настроїв, які краще, ніж інші відображають те, що є характерним для індивіда або групи. Вони функціонують як своєрідна емоційна система норм. Вони невидимо присутні і засвоюються особистістю і використовуються нею для витлумачення навколишнього світу. Вони дозволяють особистості зрозуміти себе. До речі, виявлення домінуючої структури почуттів є одним із способів визначення меж історичного періоду» (Виділення наше – А. М.; Юханнісон 2011: 10). Придатною для інтерпретації сенситивності як антропологічної характеристики персонажного світу української літератури доби становлення є думка про почуття як пограничну зону, надто тонкий бар’єр міжсвіття, який оприявнюється у виплескуванні «спонтанної реакції індивіда на стрімкі зміни в суспільстві» (Юханнісон 2011: 20).

Поштовхом до вивчення психологічного підґрунтя художніх творів, історичних наративів постає «анатомія меланхолії» у витлумаченні швейцарського філолога Ж. Старобінського. Застосовані вченим методи нової критики та історії ідей дозволяють пов’язати глибинні прояви людської психики з об’єктивними, виведеними назовні історико-культурного процесу і оприявненими в літературних прак-

тиках типами чутливості, художності, естетичних реакцій на світ. В українському літературознавстві націєтворчий зріз меланхолії обґрунтовує Т. Гундорова на прикладі «*femina melancholica*» як культурно-антропологічного типу, специфічної чутливості й самоідентифікації. Народжуючись у надрах психічних структур особистості, меланхолія стає меланхолійним дискурсом, синекдохою, культурним переносом і символізує перехід від народницької ідеології, колоніальної атрибутики до нової моделі історизму як підґрунтя розуміння модерної нації. На думку дослідниці, меланхолійний стан «стає атрибутом процесу модернізації України», «сум і меланхолія засвідчують руйнування народницької ідеалізації народности, етносу, минулого... момент розриву з материнським тілом нації, роду, землі» (Гундорова 2002: 56). Тож інтеріоризація розривів історії у внутрішній світ особистості і витворення психоемоційних матриць стає критерієм придатності почуття до вимірювання напруження у перебігу подій, колізіях і перипетіях минулого.

Літературна емоцінологія – багатовимірна царица, її продуктивність найбільша на стиках культурної антропології, етнології, постколоніальної теорії, історії ідей, просторового повороту. Літературознавство всотовує методологічні засади і відкриття суміжних наук, прикладаючи їх до іманентного розвитку літературного процесу, естетичних канонів і витворюючи перехресні синтетичні підходи до вивчення структур емоцій, образів чутливих персонажів, модифікацій сентименталізму, сенситивно забарвлених концептів національної культури на кшталт філософії серця. «Навігація емоцій» слугує надзвичайно гнучким маркером мапування національної свідомості, ментального картографування уявної географії, детериторіалізації і зсувів ціннісного ядра на маргінеси, в бік відчуженого простору *іншого*.

Емоційний поворот у гуманітарних науках сприяє вивченню історії літератури в контексті історії ідей, прирощування до текстів антропологічних сенсів, проникнення естетичного канону матрицями етнопсихології, героїки національної минувшини, співвіднесення чутливості з риторичною традицією і ритуалізацією в міжпоколінневому досвіді. Селекція емоцій у нашаруваннях віддалено споріднених епох, набуття ними інтелігібельних властивостей, культурної оформленості, зрощення з локальними краєвидами та ідеологічними ландшафтами становить перспективу прочитання української літератури в контексті топологічного повороту у суб'єктивної логіки національної історії.

3. Крос-культурний аналіз / культурна компаративістика / культурний трансфер і перепрочитання національної прози першої половини ХІХ ст.

Поворот порівняльного літературознавства до нових наукових перспектив та осягнення ширших обріїв художнього досвіду здійснюється в площині культурного трансферу. Саме він розімкнув канали комунікації між різними об'єктами, подолавши обмеженість впливу як відносно спрощеної дії прищеплення / насадження чужої моделі, асиміляції культури-приймача, що втрачає рецептивну активність і механістично підлаштовується до нав'язаних ззовні інтенцій. Хоча природа впливу, механізм його дії та сегмент застосування істотно змінюються відносно свого об'єкта, набувають більшої сутєвості, він усе ж таки поглинається трансфером, спрямованим на вивчення «мережі культурних взаємодій і децентрування» (М. Еспань). Вплив лише підштовхує, «пробуджує» (П. Брюнель), слугує передумовою входження в інший мовний ареал, територію культурної географії, міждисциплінарні з'єднуючі дискурси. Відмінність між впливом і трансфером підкреслив засновник нової теорії, методології і першовідкривач принципово інакшого типу компаративізму М. Еспань: «Культурний трансфер *не* є вивченням літературного впливу одного автора на іншого, навіть якщо ці автори належать до різних лінгвістичних ареалів. По-перше, тому, що поняття “впливу” зміщує динаміку обміну, роблячи акцент не на тому, хто повідомлення засвоює, а на тому, хто його породжує... Коли об'єкт перетинає межу і переходить з однієї культурної системи до іншої, обидві ці системи залучаються в процес ресемантизації» (Еспань 2018: 76–77).

Вплив залишається інструментом на кшталт точкового тиску, рухливого моменту, елементу мерехтливої структурності, початком вибухового процесу в культурі, «точками біфуркації» в якісно новому її поступуванні до утворення складних полівалентних цілостей. Ці та інші поняття синергетичної парадигми розкривають природу досліджуваного явища на межі, на стиках, переходах і конвергентних зонах, тобто в пограниччях, міжсвітті, території «позазнаходжаності». У таких місцях позапросторової порожнечі уможливорюється поворот до іншого стану, набуття об'єктом нових властивостей, його сусідство, зчаста суперечливе, із суміжними об'єктами і, як наслідок, активізується дія зіставлень і порівнянь. В. Нарівська, покликаючись на досвід французької компаративістики, відзначає: «Компаративний підхід буде ефективним, якщо він застосовується в “зонах порівнюваності”, тобто в таких зонах, де соціальні, культурні, історичні, естетичні феномени діють “або як стимулятори, або, навпаки, як інгібітори порівняння”» (Нарівська 2020: 57). Саме тут відбувається турбуленція, мерехтіння смислів, їхнє взаємовіддзеркалення і визрівання якісно нової мистецької цілості.

Простір міжсвіття потребує відповідних методів дослідження, що ґрунтуються на вивченні різноманітних лімологічних практик, тобто ідентифікації кордонів та їхньої ресемантизації, інтеграції та дезінтеграції з іншими кордонами, зрештою, подоланні обмеженості, жорсткої опозиційності, ізольованості у лабільних діях трансгресії. Ці дослідження з префіксом *крос-* (англ. *cross* – хрест, перехрестя, схрещування, перетинання, перекреслення) передбачають вихід об'єкта за межі власної структурної цілості і його подальше самовідтворення, здатність до перетвілень і семантичних трансформацій в інших умовах, на іншому ґрунті. Найголовнішою постає сама процедура перетину, виштовхування назовні, в просторинь ексцентричного. Тому коли певний об'єкт, мистецьке явище, естетична доктрина «перетинають межу між двома культурними просторами... їхнє визначене контекстом значення трансформується вже від одного лише цього переходу». У цей момент відбувається *перерозподіл, переспрямування, переорієнтація, переформування*, тобто акції обміну, позаяк «будь-яка система є лише крихкою, тимчасовою структурою, котра зазнає низку трансформацій у той самий момент, коли експортує свої елементи». (Еспань 2018: 71–72, 205).

Таке поведження об'єкта в системі, або й нестійкий стан самої системи, її динамічна нерівновага потребують принципово інакших наукових підходів і навіть готують ґрунт для нової гуманітарної дисципліни. М. Еспань формулює її предмет, обсяг і контекст наступним чином: «Подібна мережа культурних взаємодій, які трансгресують усі можливі межі, дозволяє не лише відтворити соціальну історію міжкультурних відносин, описати повсякденне життя і мікроісторію культурного трансферу – вона повинна лягти в основу історії науки про літературу або, на ширшому рівні, істинно міжкультурної історії гуманітарних наук» (Еспань 2018: 73). Утім, зауважимо, що *крос-культурний* аналіз трансгресує не лише в бік *міжнаціональних, міжнародних* зіставлень, а й у царину внутрішньої типології, селекціонуючи, відбираючи і встановлюючи подібності між різними дискурсивними утвореннями. Отже, це ще й *кросдискурсивні* нашарування, що доповнюють об'єкт, роблять його багаторівневим, виводячи його на загальнокультурну мапу, картографуючи за принципами вторинного моделювання.

Така двоєдиність жодною мірою не суперечить природі трансферу, який перекладає емпіричне розмаїття культурних форм на мову іконології, встановлення і вивчення інтердисциплінарних зв'язків об'єкта як продукта переходу соціального в символічне і накладання на нього певної текстури. Ці зрощення формуються за допомогою «синтезуючої інтуїції» (Е. Панофскі), «епістемологічного розриву» (Г. Башляр), «символічних форм» (Е. Касіер), «культурної символізації» (Д. Бахманн-Медик).

У межах трансферу будь-яка жорсткість, замкнена цілість втрачаються, натомість з'являються гнучкість, лабільність, перманентна рухливість. У проміжкових зонах, аструктурних пустотах визрівають нові асиметричні явища, які унаочнюють *культурний поворот*. Д. Бахманн-Медик, обстоюючи зміну наукових парадигм у гуманітаристиці, констатує відхід від «розсіювання “жорстких” суспіль-

них вимірів у “більш м’які” сфери культури, смислу і дискурсу. Це розм’якшення широкого соціального аналізу щоразу виводило культурологію на слід, який веде у світ знаків, підвищує значущість плюралізації й еkleктизму, заохочує епістемологічне мислення і замість біполярних протиставлень вимагає підкреслення багатоманітних відмінностей. Усе це виливається згодом в розкладення “великих нарацій” і суміжних смислових зв’язків, котрі вже не справляються з посиленою фрагментацією в глобалізованому модерні» (Бахманн-Медик 2006). Не підлягає сумніву продуктивність пограниччя для практики іншування, підкреслення відмінностей, самотності внаслідок творчої взаємодії з інонаціональним. Як слушно зазначає М. Еспань, потрібно позбутися замикання в культурних ареалах задля того, щоб «продемонструвати, яким чином національне виникає із сприйняття, асиміляції або відмови від *чужого*» (Еспань 2018: 73).

Зрозуміло, що крос-культурний аналіз народжується на перехресті типології дискурсів у межах одного культурного ареалу і міжнаціональних зносин у чітко визначеному спектрі *культурних перемінних*. Останнє поняття є ключовим для крос-культурних досліджень, побудованих на теорії трансферу, синергетичній концепції вибуху, складній генералізуючій системі тезаурусу. Невипадково нова методологія виникає на ґрунті психології, соціології і культурної антропології, а вже потім стає невід’ємною частиною компаративістики. Теоретичні постулати були сформульовані в працях Дж. Беррі, В. Вундта, Г. Трайандіса, Д. Мацумото, Дж. Міда, Е. Тайлора, М. Херасковіца та інших учених, які виходять з ідеї культурної динаміки, перманентних змін і надзвичайної лабільності внутрішньої поведінки людини залежно від сторонніх впливів, оточення, набутого досвіду.

Передумовою чутливості до зовнішніх подразників постає охоче здійснювана інтеріоризація об’єктного плану, дійсності, історичних образів, тобто перенесення, транспонування їх у площину внутрішню, емоційно-психологічну, в якій виробляються культурні патерни, суперечливі і протиставні елементи поєднуються в інтегроване ціле. З іншого боку, компаративістика з її настановою на порівняння різних культур підштовхує до розвитку крос-культурного аналізу, піднімає його на нові дослідницькі щаблі. Як зазначає М. Беспам’ятних, «крос-культурний аналіз заснований на застосуванні компаративістського методу до сфери культурної варіативності... справив серйозний вплив на культурну антропологію та інші галузі гуманітарного знання» (Беспам’ятних 2008: 14).

Умови для таких міждисциплінарних екскурсів створюються трансгресивним підходом, продуктивним у зонах взаємного непорозуміння, культурного багатоманіття і культурної мінливості, лабільності, толерантності. Трансгресивність реалізується без особливих перешкод за умов більш-менш чіткої визначеності предмету і способу порівняння, *tertium comparationis*, тобто площини, в якій воно здійснюється і набуває нових форм, варіантів, модифікацій. Найбільша продуктивність цього підходу, його, так би мовити, синергетичні потенції виявляються при зіставленні глобальних об’єктів, або «культурних одиниць» на кшталт наро-

дів, рас, спільнот, колективних груп, які утворюються з елементів нижчої ієрархії, підпорядкованих і всотованих вищими рівнями узагальнення. Перерозподілення цих елементів, різноманітні мутації всередині «культурних одиниць» створюють особливий вибуховий ефект, який уможливорює порівняння на стиках, переходах, на нічийних теренах, у проміжкових зонах, семантично нейтральних місцях пограниччя, міжсвіття, порубіжжя. Ураховуючи перехресний характер зустрічних впливів у таких сенсово вибухових точках, ставлячи поведінку людини у пряму залежність від культурних впливів, можна сформулювати предмет, методи і завдання крос-культурного дослідження відповідно до того, як «дві системи на рівні групового і міжособистісного аналізу співвідносяться одна з іншою» (Беррі 1980: 5). Причому порівнюватися можуть два або більше явищ, факторів, «культурних одиниць».

Продуктивність цієї методології на ниві компаративістики, зокрібна, при дослідженні зон просторового пограниччя, міжкультурних цілостей, порубіжних явищ у плінному розвитку літератури обстоюється в працях українських і зарубіжних літературознавців. Уповні синергетичний характер концепції Ю. Барабаша полягає в обґрунтуванні трансгресії, рухливих процесів *між-* і *над* кордонами, різних лімологічних практик у контексті історико-цивілізаційного пограниччя на декількох рівнях: геополітичному, соціокультурологічному, етнонаціональному і т. ін. Фіксація змін на кордонах, *міжкордонних* стиках, їхня амальгамізація відбуваються завдяки діалектичному поєднанню глобалізації та глокалізації, конвергенції та дивергенції. На думку вченого, традиційно лінійні підходи давно потребують перегляду, помірнього змішування з так званими флуктуаційними, тобто неоднорідними, нелінійними системами, що підсвічують мерехтіння кордонів. Внаслідок цього виникає ефект емерджентності, що демонструє системність найвищого рівня, організованої цілісності, нетотожної її складникам.

Дослідження надтекстових структур на кшталт циклу і таких крос-культурних утворень, як харківський, петербурзький тексти та ін. доцільно проводити в площині емерджентності, «якісного “стрибка” від суми елементів до цілісної системи компонентів», коли «зображення перетворюється на структуру». Ідеться про поетику пограниччя, що утворюється в декілька етапів: кожна опозиція побудована на двоїстості, «зоні сенсової напруги – своєрідного “внутрішнього пограниччя”, яке згодом взаємодіє з іншими опозиціями, сприяючи системності, співвідношенням і взаємозв’язкам (Барабаш 2017: 95). Вагомим аргументом є застосування так званих ризомних структур (з франц. ризома – коріння) з їхнім тяжінням до множинності, гетерогенності, протиставленим цілісності і чіткій демаркації кордонів, в яких замість мерехтіння спостерігається повернення до центру. Як зазначає Ю. Барабаш, саме ризома «“намацує” імовірні рішення і можливі висновки», постає окремим випадком «у багатоаспектному спектрі пограничних ситуацій» (Барабаш 2017: 9).

Придатність цієї аналітики до досліджень етнокультурного пограниччя в українській прозі першої половини XIX ст. обґрунтовується з урахуванням гіпер-

чутливості літератури до ендогенних факторів впливу, їх подальшою інтеріоризацією і побутуванням на принципово інших засадах. Отже, культура «найбільш ефективно сприяє притлумленню напруги, створенню на пограниччі атмосфери якщо не гармонії, то толерантності, якщо не повного розуміння *Іншого*, то спокійного ставлення, а то й поваги до нього, діалогу з ним. Пограниччя як простір соціоморального та культурного дія (полі) логу визнає присутність *Іншого* неодмінною умовою свого функціонування. В особистій та колективній психології людини пограниччя процес усвідомлення власної ідентичності, утвердження *Свого* відбувається в тісному поєднанні з формуванням “культури толерантності” у ставленні до *Чужого* та *Іншого*, з осягненням факту їхньої присутності не як прикрої, дратівливої перешкоди, а як реалії історичних обставин, норми співіснування в умовах етнічного, релігійного, звичаєвого розмаїття» (Барабаш 2017: 9).

Пропонується відшарувувати і розрізняти первинний і рефлексійний рівні прикордоння, які дозволяють послідовно втілити повсякденну практику, традиції, звичаєвий лад у текстах письменників-автохтонів, зчаста різної етнічної, конфесійної і соціальної приналежності, але об'єднаних причетністю до спільного регіону, території, місцевості. Пограниччя може бути контактним, виявленим на ґрунті типологічної близькості, та дистанційним, в якому віддалені культурні явища внаслідок зіставлення зближуються, споріднюються. Прикладом пограниччя, яке об'єднує ознаки місцевого, тубільного і дистанційованого, постає Слобожанщина, українсько-російський фронтір, історичною долею сформований поліетнічний регіон.

У вельми цікавій розвідці «Чуже – Інакше – Своє. Північно-Східне етно- й лінгвокультурне пограниччя України (Харків. Донбас)» Ю. Барабаш методом зіставлення багатьох чинників (мова, етнічна приналежність, іноземні трансфери) доходить висновку про значущість цього типу прикордоння для найбільш вибухових точок історії української літератури. «В умовах тодішнього імперського панування воно виявилось... реальним і *реалістичним* для конкретної історичної ситуації чинником... утвердження цією літературою своєї національної ідентичності, становлення її як однієї із самобутніх і самостійних європейських літератур. Процес відбувався в ситуації коекзистенційного переплетіння різних, часом суперечливих, тенденцій, розділення та інтеграції, фронтірного протистояння і творчої взаємодії національних традицій, ментальних особливостей, незрідка застарілих стереотипів і пересудів. Усе це набирало нетривіальних, “симвіозних” форм, складався феномен, який можна означити поняттям “етнокультурне пограниччя”. Хтось із його представників виявляв живий інтерес до *чужого*, сприймаючи його як гідне уваги й поваги *інакше*, а іноді роблячи його *своїм*, або майже *своїм*. Інші, зберігаючи пієтет до чужого й віддачі йому данину, а часом навіть залишаючись, непомітно для себе, в його обіймах, прагнули вийти – і виходили – у просторінь *свого* (Барабаш 2020: 11–12).

Типовим представником харківського пограниччя був Г. Квітка-Основ'яненко, який своєю творчістю продемонстрував феномен мовної двоїстості, фронтірне

розмежування українського і російського мовлення аж до різнояких стилістичних покрутів, народженого в «імперсько-москальському лоні лінгвістичного виродка, – предтечі майбутнього “харківського суржика”, який за Квітчиних часів уже набирив силу на міських околицях» (Барабаш 2020: 6). Як бачимо, трансферний аспект мовлення промовисто доповнює та увиразнює характер слобожанського регіонального пограниччя.

Виняткову роль Харкова і Слобідської України в контексті регіональної історії обґрунтовує в низці праць В. Маслійчук. Вдаючись до геополітичних проєкцій та історичної діахронії, дослідник створює саме крос-культурний образ міста. Його гетерогенний характер обумовлений генетичною пам'яттю про Дике Поле, на теренах якого постає майбутній культурно-цивілізаційний форпост України. Звісно, ще не засвоєні степові простори напитуються пасіонарністю, вибуховою геокультурною енергією, що безперервно мерехтить на кордонах у періоди залюднення й колонізації і навіть у постколонізаційному стані. Використання архетипу Дикого Поля автоматично порушує проблему делімітації кордонів, їхньої рухливості, мінливості, коливання. На думку І. Лисяка-Рудницького, цей аналог Дикого Заходу якнайкраще оприявнює фронтир, або висунуту Ф. Д. Тернером «тезу пограниччя» (*Frontier Thesis*) і править надійним методологічним інструментом дослідження української історії, національного характеру, ментального простору. Дике Поле – це потужний метанаратив, що дозволяє встановити особливе сенситивне поле історії, її вібрації, коливання і тремтіння в становленні культурної географії Слобожанщини.

Відвойовування нових меж за допомогою меча і плуга, постання хліборобської цивілізації всупереч накочуванню хвиль номадизму, залюднення слобід, вільних, незалежних місць доцільно розглядати в контексті співвідношення трансгресії і фронтиру. Чітке методологічне розмежування цих понять відносно концепту межі запропонувала в докторській дисертації І. Кропивко: «Трансгресія передбачає процес подолання межі, а фронтир – стан руху в рамках межі, завдяки чому поняття фронтиру зближується з поняттям поля... Трансгресія сприяє увиразненню й динамізації межі, що зникає під її впливом, тоді як фронтир актуалізує стан самої межі перед її зникненням» (Кропивко 2019: 58). Саме ці «межові» концепти увиразнюють слобідське пограниччя, сприяючи його крос-культурному розумінню. Для В. Маслійчука Харків є справжнім «містом на кордоні» з міцною пам'яттю про своє заснування, потужною міфогенністю (легенди про козака Харка, уявлення про богообраність Харкова, його барокова естетизація), необхідними містоутворювальними чинниками: розвиненою торгівельною сферою, університетом і т. д.

Трансгресивний характер його пов'язаний також із формуванням на Сході протодержавних утворень, козацького самоуправління з містами-фортецями. Двоїстість слобідського регіону, наявність у ньому т. зв. козацького, «малоросійського» компонента і водночас залежність від Росії та конфлікти з Гетьманщиною дозволяють Г. Біндеру зробити висновок про продуктивність пограниччя, прогресивну

роль урбанізації в націотворенні. Адже маємо «дискурс про місто на кордоні, до того ж кордон інтерпретується позитивно як місце переходу та зустрічі» (Біндер 2011: 185). Транснаціональний підхід до культурної географії східного пограниччя, геополітичний ракурс перехресної, або «поділеної», фрагментованої історії обстоює А. Венланд. Дослідницю цікавить дискурс Східної Європи з точки зору перенесення, асиміляції ідей, традицій, концептів в рамках «західноєвропейського трансферу культури». У ньому формуються «уявлення про Україну між Сходом і Заходом, а також українця, як посередника в трансфері культури між Західною, Південною і Центральною Європою та Московською Росією» (Венланд 2011: 67).

Проблема ментального картографування вирішується у вельми цікавій монографії В. Кравченка «Харьков / Харків: столиця Пограниччя». Дослідник посиляється на антропологічну концепцію «уявлених спільнот» Б. Андерсона, яка дозволяє перенести, транспонувати на окремо взятий регіон, локальну спільноту геополітичні критерії та характеристики. Зворотня ситуація, коли властивості відмежованого локусу проєктуються на глобальніший простір, цілком можлива за певних умов. Харків як пограничне місто починає маркувати увесь слобідський регіон і навіть Україну як таку. Місцевий колорит, етнографічні елементи притлумлюються інтеграційними тенденціями, які ототожнюють регіон з національним простором. Передумови цього синекдохічного переносу, трансформацій глокалізаційного в глобалізаційне містяться в генеалогії міста, його міфології, відтворених у фольклорно-літературних рефлексіях. Автор монографії зіставляє два знакових для харківського міського тексту твори, сентиментальну поему «Основание Харькова» В. Масловича і повість-переказ Г. Квітки з такою самою назвою. Роль останнього у творенні Харкова як текста не можна переоцінити, тому В. Кравченко певною мірою солідаризується з В. Маслійчуком щодо синтетичного образу міста, репрезентованого у письменника за просвітительською моделлю.

«Столичність» розвинутого міста, в якому модернізаційне лабільно поєднувалося з традиційним, була настільки виразною, що опинилася в центрі уваги істориків краю Д. Багалія і Д. Міллера. Уявлення про Харків немислиме поза історико-етнографічними текстами Квітки «О слободских полках», «О Харькове и уездных городах Харьковской губернии», «Украинцы», «История театра в Харькове», «Народные воспоминания, когда и для чего поставлены пушки в Харькове близ дома дворянского собрания». Це варіації етнокультурного прочитання історії в регіональному вимірі, обстоювання автентичності Малої Батьківщини, продуктивності її емоційного переживання за допомогою вдало створених стереотипів, надто сенситивного відчуття двоїстості прикордоння. Промовистим є наведений дослідником приклад з містечком Липці, яке для російського мандрівника П. Сумарокова символізувало перехід на «малоросійські» терени, а для Г. Квітки наявний там *кабак* асоціюється з московщиною, маркує присутність її елементів в українському просторі. Послугування письменником-харків'янином «дискурсом “чужоземства”» увиразнює ідею «особливого народу», автономного

і відокремленого як від «малоросіян, поляків», так і від «великоросів». Завдяки розмежуванню і підкресленню відмінностей Квітці вдалося запропонувати таксономію національно-ментальних рис і характеристик «ідеального українця», мешканця Слобожанщини.

Обґрунтування «етнокультурного регіоналізму» Квітки (І. Айзеншток, О. Борзенко, Я. Вільна, С. Єфремов, М. Зеров, Ф. Колесса, В. Кравченко, М. Сумцов, Ж. Янковська та ін.) дає неочікувані позитивні наслідки для *інтерпретативного повороту* (Бахманн-Медик), який передбачає якісний стрибок від традиційного розуміння етнографією чужого, іншого до глобалізованого, не обмеженого бінарними протиставленнями, радше опосередкованого сторонніми факторами і впливами. Об'єкт етнографічного опису стає відкритим для інтерпретацій з позицій культурної антропології, яка намагається оцінити його не лише очима тубільця, носія законсервованої свідомості, але й у ракурсі супротивних течій, відмінностей і розмежувань. Із зміною природи етнографічного нарративу, набуттям ним розімкненості народжується новий вектор компаративістики, який Д. Наливайко пов'язує саме з культурною антропологією, «перенесенням орієнтації із соціології на психологію, зокрема на етнопсихологію». Результатом цього зміщення стають «літературні образи (іміджі) інших народів та індивідів-іноземців, які створюються в певній національній (або регіональній) свідомості й утілюються в літературі; за своєю природою і структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною сталістю, *але не лишаються незмінними*» (Виділення наше. – А. М.; Наливайко 2009: 339–340).

Отже, *змінність* постає властивістю, що сприяє подоланню локальності і відмежованості нарративу, який стає частиною багатьох інших нарративів, у тому числі нелітературного походження. Етнографічний компонент лише підштовхує до крос-культурної, компаративної аналітики, заґрунтованої на перехресному принципі, на зустрічі супротивних течій у семантичних вузлах, концептах пограниччя. Биргит Грізеке запропонувала найбільш придатний до крос-культурних узагальнень прийом «насиченого опису», який покликаний «не ущільнювати спостережувані локальні феномени посиленою демонстрацією інтракультурної когерентності, але згущувати їх до стану “зухвалої” інтеркультурної ланки, щоби запустити гру ідентичностей і відмінностей, яку, в разі успішного опису, жодна сторона не залишить, не зазнаючи змін» (Griesecke 2001: 188). «Насичені описи» придатні для розуміння специфіки регіонів з геополітичною дуальністю, поліетнічністю, ментальним протистоянням, бо ж у них закладені «конфліктні “зарубки” в соціально-історичній пам'яті» (Барабаш 2020: 9). Ці «зарубки» з прихованими в них кодами минулого і потенціями поступування відбивають нерівноміні вібрації історії, пульсуючи в найбільш вибухових точках її розвою, зазнаючи фрагментації, пунктирності.

У контексті Дикого Поля як найбільш відповідного втілення практик номадизму доцільно говорити про т. зв. «мерехтливий канон», який відтворює напруження між кочівницькою деструктивною силою спустошення і особливим космосом, організо-

ваним за фрактальним принципом, ризомною текстурою, гетерогенною множинністю. Це міжсвіття постає ледь вловимим мерехтінням, адже «простір дикого поля має невидимі оку силові лінії, комбінації виникають в «момент коли» і перебудовуються знову» (Яровой 2014). Однак вони нікуди не зникають, а зберігаються в перехідних зонах пограниччя, на стиках, тому доступні, як вважає Ю. Барабаш, за умов застосування просторового підходу до розуміння фронтиру як смуги і з'єднувальної зони, яка сприяє посиленню міжкультурних контактів та амальгамації національно-ментальних відмінностей. Зрозуміла річ, інтерпретація фронтиру не обходиться і без лінарного вектору, тобто роз'єднувальної лінії кордону, в цьому випадку радше факультативної, допоміжної. Посилаючись на Ф. Тернера, дослідник звертає увагу на особливо виразні чинники прикордоння, маркери опозиційності, коли всередині міжсвіття створюються гострі «фронтирні ситуації». Вони сприяють виявленню *культурних перемінних* в зонах пограниччя, підкреслюють здатність до діалогу і підвищують його геополітичну і геокультурну валентність. Услід за О. Латтімором, Я. Дашкевичем, І. Чорноволом фронтір визначається як «зона інтенсивної взаємодії (включно із суперечностями, з моментами протистояння) різних цивілізаційних векторів у поліконфесійному та полікультурному просторі» (Барабаш 2020: 8).

Найдієвішими є зіткнення традицій і модернізаційних чинників на територіях зламу, на маргінесах, навколо яких сконцентровані різновекторні кордони. Україна – найпоказовіша в цьому плані, оскільки в самому етнонімі міститься семантика краю, межі – це східна точка європейського материка і західна по відношенню до євразійських територій. «Зарубки» і пограничні вузли в таких місцях підвищеної концентрації змісту оприявлені найбільшою мірою. Справжніми «нервовими вузлами» етнокультурного пограниччя постають українсько-польський в Галичині, перехресті Центрально-Східної Європи, українсько-угорсько-румунське на Закарпатті та Буковині, українсько-російське на Слобожанщині. Прикладами «дистанційного» пограниччя слугує «миргородсько-римський» текст Гоголя із притаманною йому двоїстістю за умов збереження «виразно гармонійної пограничної діади», дистрибутивними, крос-культурними перехрещеннями біографії, творчості, характеру, поведінки. Цю взаємодію відтінює опозиція «Рим (Італія) – Петербург (Росія)», «пограниччя вочевидь супротиставного типу» (Барабаш 2017: 13). Хай там як, але всі типи плетива «перехресних стежок» пограниччя доцільно розглядати у просторовому ракурсі. М. Ямпольський у «Просторовій історії», покликаючись на Г. Земпера, запропонував для інтерпретації семантичних нашарувань у міській естетиці застосовувати прийом вузла, найбільш придатного для вивчення супротивних тенденцій. «Вузол – складна топологічна фігура, яка принципово заперечує площину» і робить світ багатшаровим, що унеможлиблює його «гештальтування спостерігачем, чиї здібності перетворювати топологічні фігури в усталені образи тут явно дають збій» (Ямпольський 2013: 207).

Техніка вузла якнайкраще пасує до методології крос-культурного аналізу, побудованому на розмотуванні «тонкої плівки цивілізації» (Ю. Степанов), деко-

дуванні «життя, що застигло в бурштині» (К. Дмитрієва), «очищенні цибулини – шар за шаром, поки не залишиться нічого» (Д. Мацумото). Завдяки таким діям концептні нашарування оголюються, між ними утворюються шви, які є маркерами циркуляцій елементів і культурного обміну, поетапного постання регіонів як надто чутливих до антропології одиниць «перехресної історії», «перехресного сприйняття». У рамках регіону культурний трансфер відчутніший, начебто вишитий нитками, конкретно втілюється на рівні «регіональної уміцвленості» (Б. Вальденфельс). М. Еспань зазначає: «Переміщення між національними просторами, їх метисацію простіше спостерігати на локальних прикладах, на невеличких територіальних одиницях», «малих регіональних величинах» (Еспань 2018: 179). Пограниччя в подібних місцях зшиву найбільш гостре, контактне, напружене. «Не будучи частиною національної єдності, регіон... постає місцем важливого культурного обміну, простором, де з'єднуються і розмикаються структури» (Еспань 2018: 182). Саме вивчення регіонів є передумовою створення альтернативної, т. зв. «пунктирної» історії, яка долатиме лінійний підхід до багато в чому міфологізованих уявлень про неперервність історії.

Регіон – середохрестя культурного тигля, який активізується в моменти колонізації, передусім обміну знаками, асиміляції новоприбульців на нових землях, формування психології переселенця, перехресного змішування етноментальних елементів. Саме в регіоні зав'язується непідвладна національній ідеології мікроісторія, яка своєю феноменальністю, гнучкістю уможлиблює цивілізаційний і культурний трансфер. Знову ж таки лімінальність постає основною характеристикою численних сусідств, антропологічних типів, моделей поведінки. Межі і кордони постають маркерами ритуальності, коли «стадія порогу і переходу фіксується як особливий стан досвіду» і не лише набуває перформативності, а стає ключовою в межах постколоніального і просторового повороту. Лімінальність продукує «теоретико-культурну “проміжковість”», у межах якої відбувається символічна інверсія і переосмислення усталених понять і знаків (Бахманн-Медик 2017: 135, 137).

У зонах «проміжковості» створюються локуси пограниччя як фундамент мультикультуралізму, втіленого в концепціях плавильного казана, плавильного тигля або етнічної «миски салату». Вони відносно протиставлені за принципом сплавлення, уніфікації етнічних відмінностей у загальнонаціональну гомогенність і культурної гетерогенності, мозаїчної строкатості. Проте обидві теорії так чи інакше передбачають дію тигля, простору співіснування, сумісного клокотіння ідей задля вироблення принципово немонолітної зернистої ідентичності. Безпосередній зв'язок мультикультуралізму з деякими поняттями лімології підкреслює Ф. Тернер, на думку якого фронтири – це «ті віддалені регіони», які «становили плавильний ґрунт між дикунством і цивілізацією» (Біллінгтон 1973: 452). Здійснювався трансфер, утворювалося справжнє плетиво з регіональних ідентичностей, оскільки «змішування культур і мультикультурна приналежність уже не допускають простих і лінійно спрямованих переносів». Натомість їх заступає ідея

множинності, флуктуаційності руху «міграційних процесів і діаспор в їх гібридних переплетіннях різноманітних шарів культурного досвіду і множинної культурної приналежності» (Бахманн-Медик 2017: 33, 302).

Міждисциплінарна проблема мультикультуралізму, регіональної ідентичності в межах загальнонаціонального трансферу вирішується на стику культурної антропології, етнології, герменевтики, теорії перекладу, інтерпретативного повороту і т. ін. Фундаторами і послідовниками цього наукового напрямку можна назвати Ф. Тернера, Р. Парка, Ф. Барта, Х. Блума, М. Еспаня, Т. Зарицького, Ю. Барабаша, О. Бреського, Я. Верменич, В. Кравченка, О. Кривицьку, І. Чорновола, Т. Денисову, Я. Поліщука, О. Сухомлинова, О. Титар та багатьох інших. Винятково важливою для нашого дослідження є видана в Польщі колективна монографія «Кордони та пограниччя: держав, груп, дискурсів... Антропологічна і соціологічна перспектива» (Катовіце, 2013). Спільну думку авторів можна висловити перефразуванням назви однієї з розвідок про те, що межа, кордон не лише лінія на мапі, а передовсім семантичний об'єкт картографії і привід для читання мапи, її деконструкції, розгляду в рамках просторового повороту.

Доцільною буде інтерпретація кордонів у спектрі дихотомії *картографія / антропологія*, згідно з якою мапа не є міметичним віддзеркаленням природи або певним способом її репрезентації. Вірогіднішим виявляється сам процес *мапування / картографування* (mental mapping) як крос-культурна техніка, яка дозволяє сполучити різні *культурні повороти* і стати фундаментом для вироблення культурної географії, або геокритики як моделювання просторових образів за допомогою уяви. Ці техніки урізноманітнюються залежно від ракурсу: «мапування свідомості» (М. Рябчук), «мапування пам'яті» та ідея мнемонічних регіонів (О. Довгополова), «етнічне мапування як ідеологія простору» (С. Сігал), візуалізації за допомогою ментальних карт (mind mapping), картографування емоцій (Е. Левін), «геополітика емоцій» (Д. Муазі) та ін. Та найголовніше, що мапи постають культурним текстом, в якому не один код, а цілий набір кодів визначають ментальний простір в умовах тигля, казана текстів, культурного поліглотизму. «З точки зору етнології або антропології пограниччя можна визначити як простір контакту різних людських груп, відмінних системах цінностей, культурних традиціях, вірцях поведінки, мовах, говірках, діалектах і віросповіданні». Внаслідок взаємодії утворюється т. зв. «третя» культура, «конгломерат вірців культур з одного та іншого боку кордону», «якісно нова культура синкретичного характеру», форма трансгресії на віддалені від лінії кордону терени (Кубіца, Русек 2013: 9–10).

Зазвичай у цьому конгломераті активно працюють механізми культурного тигля (melting pot), заснованого на ідеології мультикультуралізму, транснаціональних, трансляційних, транзитологічних практиках. В українській гуманістиці теорію культурного тигля розроблено О. Сухомлиновим, який наполягає на необхідності застосування т. зв. палімпсестного підходу до розкодування і вивчення мережива сенсів у товщах віків. Утім, етнокультурна мішанка може відбуватися і протягом

значно коротшого часу у відкритих для контактів регіональних зонах. Безсумнівно, підґрунтя рухливих змін базувалося на принципі трансферу, який сприяв «втраті зв'язків з етнокультурними центрами» та активізації «механізмів культурного тигля – місця зіткнення культур, етнокультурної структуризації та оцінки простору, що відбувається протягом незначного відрізка часу». Вчений пропонує наступне визначення цього наріжного для крос-культурного аналізу поняття: *«Культурний тигель – це пограничний простір, якому властиві інтенсивні процеси культурної адаптації та інтеграції, своєрідної амальгамації, більшою мірою національної асиміляції та акультурації, де культурна пенетрація та мовна інтерференція, через взаємовпливи культурних систем пришвидшує процеси творення регіональної культури та локальної ідентичності»* (Сухомлинов 2008: 161).

Окремої уваги заслуговує потужне відгалуження культурного тигля, пов'язане вже не з регіональною, а міською ідентичністю. Уведене в наукових обіг американським соціологом Р. Парком поняття міського плавильного казана виявилось надто продуктивним для розуміння процесів урбанізації в художній літературі. Зручність застосування методології культурного тигля полягає в лабільному суміщенні різних дискурсів задля вивчення міста як тексту, «простору можливостей» (Т. Полек), які можуть бути доступними в розрізі «антропології міста» (Анциферов М., Прато Д., Пардо І., Подорога В., Препотенська М., Топоров В., Шпенглер О. та ін.). Ідея «повноти можливостей» містилася ще в архаїчних образах міста-діви і міста-блудниці і пояснювалася переважно за допомогою тілесно орієнтованих практик. Запропонована В. Топоровим етимологічна реконструкція міста як уособлення жіночого начала, містерії плодючості була присутньою антропологічною. Міфологічний зв'язок жінки і міста, Неба і Землі виражається давньогрецькою «'метрополія', але і (родоначальниця, засновниця, мати, батьківщина; 'головне, місто, столиця', букв. 'місто-мати' (Топоров 1987: 125). Із семантикою міста-блудниці пов'язана легенда про Вавилонське стовпотворіння, яка слугує архітекстуальним поясненням мовної та етнічної інтерференції, що продукується культурним тиглем*.

Він має складну архітектоніку, яка відбиває зазвичай непередбачувані стихійні поля семіотизації та оформлюється у вигляді «лабіринту сенсів» (Т. Возняк), «лабі-

* Обґрунтування розмаїтості і мозаїчності міста як тексту знаходимо у Ю. Лотмана: «Місто як складний семіотичний механізм, генератор культури, може виконувати цю функцію лише тому, що представляє собою казан текстів і кодів, різнооблаштованих і гетерогенних, які належать різним мовам і різним рівням. Саме принциповий семіотичний поліглотизм будь-якого міста перетворює його в поле різноманітних та в інших умовах неможливих семіотичних колізій. Реалізуючи стикування різних національних, соціальних, стильових кодів і текстів, місто здійснює різноманітні гібридизації, перекодування, семіотичні переклади, які перетворюють його в потужний генератор нової інформації. Джерелом таких семіотичних колізій постає не лише синхронне суміщення різноманітних семіотичних утворень, але й діахронія: архітектурні споруди, міські обряди і церемонії, самий план міста, найменування вулиць і тисячі інших реліктів минулих епох постають як кодові програми, які постійно заново генерують тексти історичного минулого. Місто – механізм, який постійно заново народжує своє минуле, яке може суміщатися з теперішнім немовби синхронно. З цього погляду місто, як і культура, – механізм, який простоїть часомі» (Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000. С. 325).

ринту як сукупності переходів» (В. Подорога), «переходу від зовнішнього погляду на лабіринт до його “сліпого” проживання», або переходу «від сліда до нитки», топографії як різновиду «обмеженого простору, наприклад, міського» (М. Ямпольський). Внутрішнє прочитання міста певною мірою засноване на його ризомній структурі, естетиці кореня, матриці. Т. Возняк слушно зазначає: «І як кожна з порід дерев – міста у різних регіонах теж відрізнялися своєю структурою. Бо ж кожна з порід дерев має свою структуру крони чи кореня». Подібний підхід увиразнює індивідуалізацію сенсів міського тексту, його організацію за принципами вторинного моделювання, у відповідності з антропологічними складниками. «Місто є структурою, що переповнена сенсами, знаками, символами, а тому воно працює як місто – особливе місце у просторі, де можна мешкати і здійснювати свої соціальні та господарчі функції... Таким чином місто творить театр символів... Де, як не в місті, маємо максимальне скупчення людей, природним середовищем для яких є не незалежна від нас фізична природа теренів, а створена самою людиною архітектоніка – тобто місто як таке. Людина не лише творить місто, але й наповнює його сенсами, щоб потім з ними ж, як лабіринтом сенсів, взаємодіяти, а також узгоджувати свої дії з іншими людьми у цих лабіринтах сенсів» (Возняк 2009).

Типовими міськими текстами з палімпсестовою будовою є харківський і петербурзький, розглянуті нами як складні крос-культурні утворення, генералізуючі конструкції тезаурусу української прози першої половини ХІХ ст. Харків як мозаїка регіональних ідентичностей і Петербург як імперський мегаполіс однаково важливі для розуміння *прориву* національної прози у просторинь міжсвіття, осягнення нової топографії, соціопсихологічних фронтирів, поступового відривання від провінційності і руху в напрямку до європейських обривів. Усвідомлення цього процесу супроводжується специфікою українського літературного урбанізму, явища надто хисткого, амальгамного, закоріненого в сільській, хutorянській психології. На думку С. Павличко, в Україні «перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом» (Павличко 2002: 210). Однак це жодною мірою не збіднює і не маргіналізує міський текст, а навпаки, загострює в ньому проблему ментального простору, супротивної зустрічі і зіткнення життеустроїв, культурних традицій. Крім того, у просякнутому сільським компонентом міському тексті більш видимими стають шви трансферу, спроба узгодження архаїчної моделі світу з модерною, перенесення в простір чужого невластивих йому координат локальної ідентичності.

У контексті ідеї О. Шпенглера про *всесвітню історію* як «історію міської людини» доцільно наголошувати на контроверсійності теми в українській літературі, її прочитанні крізь мозаїчне плетиво, нечітке розмежування сільських і міських топосів, в площині історії ментальності. Парадоксально, але дифузний характер цієї взаємодії з потужним регіональним, місцевим первнем іноді виплескує неочікувані геокультурні і геополітичні проєкції. Вельми цікавими є розмисли

Т. Гундорової про Харків М. Хвильового як «східноазіатську магістраль», історіософський концепт зі зрощенням міста і степу, уособленням стихії, «монадності», «енергетичної сили». Дослідниця обґрунтовує геополітичний статус степового фронтиру, навантаженість його антропософськими смислами: «Південно-східні степи, частина так званої “основної осі”, цивілізаційна магістраль» (Гундорова 2020). Услід за Ю. Шерехом з його симультанним, палімпсестовим образом Харкова Т. Гундорова обстоює ідею урбанізму як «подолання імперської провінційності Харкова, українізації міста і розвитку міської культури». Однак її логіка мислення відштовхується все ж таки від іманентності художнього матеріалу і змушує визнати істотну відмінність «символу українського урбанізму» від західних моделей: «Слобожанський Харків існує радше як напластування різних форм міської культури, де навіть у період активної урбанізації 1920–1930-х років співіснують хутір, провінція, міщанське місто...» (Гундорова 2020).

Так чи інакше Харків асоціюється з велелюддям, культурною поліфонією, якимось плавильним казаном, що піддає все уніфікації, стирає етнічні відмінності та автентичність. Недарма Ю. Шерех, а потім і Ю. Барабаш, обґрунтовуючи харківський феномен пограниччя, відсилали до рядків з поезії П. Тичини: «Харків, Харків, де твоє обличчя? До кого твій клич? Угруз ти в глейке многоріччя...». Ю. Шерех зводить «біографію міста» до культурної амнезії, здібленості, затамованих архітектурою бурхливих подій історії. Обличчя «третього Харкова» цілком вкладається в прокрустове ложе плавильного казана, сутність якого передається визначенням «символу українського урбанізму» М. Хвильовим: місто «забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки», «воно ховає в своїх завулках криваві легенди на сотні віків» (Хвильовий 1978: 132–133).

Еклектизм нівелює самотність і водночас є передумовою функціонування великого міста, в якому концентрація, скупченість має крайню точку напруження і завжди виливається в культурний вибух, значну подію, історичне потрясіння. Завдяки цій синергії, емерджентним зв'язкам людей, ідей, національностей, соціальних класів, місто «зіштовхує їх у своєму тиглі, під накривкою своїх дахів, називаючи це змішуванням (релігійним, етнічним та расовим), виробництвом, торгівлею, фінансуванням та громадським життям і політикою. Місто – наче певний фокус у лінзі, у якому збираються усі ці промені. Саме у цьому сенсі місто є певним *підсилювачем та прискорювачем* суспільних, економічних та політичних процесів» (Возняк 2009).

Інтенсивніше працює тигель у мегаполісі, де пограниччя втілюється з подвоєною силою. Петербурзький текст складається з топологічних вузлів і переплетінь, крізь які прориваються і вилущуються найвищі його сенси, мислеобрази, синергетико-гештальтні проєкції. Просторовість цього надтексту поглиблюється виходом за межі емпіричного, вдаванням до всіляких містифікацій і провіденційних візій. Навіть локальний, точковий простір, тенденції глокалізації включені в

інтенсивну взаємодію з гранично контрастними просторовими планами, створюючи ефект віддзеркалення, семіотичного ковзання, двоїстості. Лише в динаміці кшталтується емерджентна система, яка пручається механістичному нанизуванню елементів, відірваним від контексту класифікаційним схемам, невибагливій описовості. Крос-культурний статус петербурзького тексту, синергетичний потенціал відкрив В. Топоров, довівши його протейчну здатність до перетворень і побутування в перспективі епох на засадах «флуктуючої сукупності відносно індивідуалізованих визначень», узгодженості в «"локально"-петербурзькому словнику» т. зв. «близького» й «далекого» планів, пов'язаності не лише з Петербургом як містом, але з внутрішніми структурами, «текстом *par excellence*».

Надзвичайна антиномічність, згущення напруження, утворення синкоп сприяє вловленню, фіксації «ореолів тексту», енергетичним згусткам, котрі виступають ґрунтом «передсмислів», базових складових емоційного сприйняття міста – страждань, страху, радощів, ейфорії, відчуття наближеності до останніх таємниць буття. Завдяки ним уможлиблюється основний постулат емерджентності: «над-семантичність» Петербурзького тексту, смисли якого перевищують емпірично можливе в самому місті і більш, ніж сума цього цього «емпіричного». Цей вищий смисл – стріла, спрямована в новий простір усезростаючого смислу» як передумови безперервного «компromісу-договору "петербурзького" з текстом...» (Топоров 1995: 280–281).

Формулювання В. Топоровим законів побутування цього потужного крос-культурного утворення зумовило його відповідну рецепцію на рівні етнонаціонального пограниччя. Межі проблеми доволі широкі: від обсервацій поведінкових моделей *метикованих* українців у метрополії, вивчення технік мімікрії, форм маскарадності і пов'язаних з нею різновидів макаронічної мови, національного заламання і змалоросійщення до войовничого спротиву асиміляції, пристосуванству, знеособленню та втраті ідентичності. У рамках синергетичного підходу, поетики емерджентності ці процеси досліджує Ю. Барабаш у спеціальному циклі статей про Петербург в українській літературі: «Підтексти "Петербурзького тексту" (-их; -ів)» (2001), «В Петропольським лабіринті... " Петербург у житті й творчості Тараса Шевченка" (2010), «Вулиця Крокодилів / Невський проспект і поза ними: Бруно Шульц і Гоголь – зустріч на пограниччі» (2016). Спостерігаючи над принципово нелінійним висвітленням теми в літературі, випросторюючи її окремі фізіологічні дескрипції в площину міфу, національної історії, культурного міжсвіття в діахронічній перспективі, концептне згущення непересічних художніх явищ, вчений формулює «підставу для крос-культурного підходу, ініціює компаративістські студії порівняльно-історичного та – переважно – порівняльно-типологічного, зі значущою інтертекстуальною складовою, характеру» (Барабаш 2016: 87).

Дистантне і контактне пограниччя, зіткнення і стики по-різному втілюються у письменників-непетербуржців з імперських маргінесів. До речі, визнання концепції В. Топорова недостатньо повною і вичерпною з огляду на відсутність у ній українського вектору спонукає дослідника до розв'язання цієї надто значущої проблеми

в національній літературі. Простежуючи розвиток *теми* в російській традиції, він доходить висновку про її максимальне згущення на стиках, у «просторіні помежів'я», у місцях перетину кордонів етнонаціональної імперської околиці і центру метрополії. «Нервові вузли» культурного тигля тут автоматично підвищують свою питому провідність, яка створює поле для плідних імагологічних інспірацій, аналогій і віддзеркалень національного й інонаціонального. Прикладом інтенсивної взаємодії цих ракурсів, подвійного, ба навіть потрійного кодування петербурзьких «локусів пограниччя» постає Гоголь. Його обсервації Москви й Петербурга не просто асиметричні зсередини російської ментальності (про Москву розмірковує не петербуржець, а про Петербург не москвич), а являють собою «погляд на обидві столиці з Ніжина, це особний, гоголівський “петербурзький текст”» (Барабаш 2013: 107).

Підтекстовий провінційний шар утворює палімпсест, в якому *інішість* ретельно закамупльовано, підлаштовано під різноманітні проявлення імперської машкари. Провінційність не випинається, а вмонтовується в артефакти незбагненої величі столиці, роблячи видимими шви і нитки, якими сплетено у вузол зустрічі на етнонаціональному роздоріжжі. Витворення “казану текстів”, багаторівневої ієрархічної структури, багато в чому інтенсифікується в спеціальних місцях з підвищеною сигнатурою, на кшталт Невського проспекту, “типового “тексту в тексті”, артефакту третього рівня в ієрархії “петербурзьких текстів””, “своєрідного надтексту”. У ньому відбувається реінтерпретація строкатого матеріалу, подолання квантитативу і наближення до “квалітетно нового, цілісного явища” (Барабаш 2013: 108). Крім того, головна вулиця Петербурга втілює ідею скупченості, мурашника як “метафори імперського мегаполіса”, “хаотичної суміші”, розповідь про цей топографічний конгломерат набуває ознак дрібнозернистості, неструктурованості, фронтірності, “калейдоскопічної множинності”, “кінематографічного монтажу” (Барабаш 2016: 77). Ці властивості віднаходять сприятливий ґрунт завдяки “ідеальному образу міста, його ідеї, взятій в момент її найвищого торжества втілення” (Топоров 1995: 290).

Вельми цікавою видається інтерпретація Шевченкового Петербурга, простору підвищеної чутливості до сторонніх віянь, своєрідного лакмусу, місця випробувань і виявлення всіх потаємних надр людської натури. Щоби зрозуміти розломи і розриви у висвітленні петербурзької теми, доцільно брати до уваги її дискурсивне заломлення, контекст і способи репрезентації у поезії та прозі, біографії художника, поета і повістяра, літературному побуті, листуванні, оцінках сучасників. Питома вага антиколоніального компоненту залежить від багатьох факторів, та найголовнішим видається той, що Петербург стає для Шевченка «каталізатором особливо загостреного відчуття своєї українськості, активізації національної пам'яті, імпульсом для усвідомлення й утвердження національної ідентичності» (Барабаш 2010: 127). У його художній свідомості опозиція України – Московщини не зводиться до схематичного розмежування, перетворюючи супротиставність у системі семантичних кореляцій в об'єкт творчого осмислення, набуваючи «скомплікованої діалектики», тернарності, багатозначності. Знакова в цьому від-

ношенні поема «Сон», вміщуючи петербурзький та український інгредієнти, своєю сенсовою структурою тяжіє до пов'язаних з національною історією концептів, образів, ідей. На протилежному боці повість «Художник», в якій «немає Петербурга правдиво шевченківського», заміненого на естетизований опис «в умиротворено-споглядальному ключі прогулянки» і сповнений «віддалених натяків на Петербург гоголівський чи «достоєвський» (Барабаш 2010:). Докладніше цю проблему ми розглянемо нижче в аспекті структурування петербурзького тексту і реалізації в ньому традицій російської літератури.

Думку Ю. Барабаша розвиває В. Фоменко у монографії «Місто і література: українська візія». Як зазначає вчена, «Шевченко внутрішньо не належав до загальноімперського культурного контексту» (Фоменко 2007: 102), що дозволило йому залишитися одинаком, який, попри прихильне і доброзичливе ставлення до нього, відчував ідеологічну відчуженість, опозиційність. Навіть використовуючи загальноросійські «природно-кліматичні» і «ландшафтні» класифікатори і шифтери, Шевченко виплескує свої антипетербурзькі філіппіки і кпини крізь український фільтр. У листі до Я. Кухаренка читаємо: «Ми пропадаємо в оцьому проклятутому Пітері, щоб він замерз навіки...». Ремствування на петербурзьке життя знаходимо в листі до Г. Тарновського: «...А я... чортзна-що, не то роблю що, не то гуляю, сновигаю по оцьому чортовому болотові та згадую нашу Україну...». Своєю мертвотністю, штучністю, театральністю Петербург викликав відразу і в Гоголя, протиставляючись Києву, месіанському місту, яке асоціювалося з Афінами. Тенденцію до десакралізації письменником Північної Пальмири на тлі національній пам'яті стверджує і Ю. Барабаш: «В генетичній пам'яті письменника живе національний міт, міт «обітованного Києва» й імпліцитно ввчесь час опонує імперському мітові Петербурга, столиця демонізується, десакралізується, тобто, по суті, демітологізується... Гоголівський «міт Міста», сучасного йому мегаполісамонстра як втілення й символу антигуманної цивілізації, сформується пізніше, коли письменник вийде поза межі петербурзького простору і в його свідомості структурується опозиція «патріархальний Рим – буржуазний Париж», і симультанно романтична паралель «Італія – Україна» (Барабаш 2013: 111).

Проте ані в статтях Ю. Барабаша, ані в докторській дисертації В. Фоменко не заторкуються петербурзькі тексти Є. Гребінки, характерні не лише в плані міжнаціональних контактів, а передовсім відкриттям міської теми в річищі європейської літературної урбаністики. Як слушно зауважує Д. Чик, Гребінка «першим із українських письменників досліджує столицю метрополії» (Чик 2012: 267). При цьому міська тематика має чітке жанрове спрямування, вкладаючись у відведені їй рамки фізіологічного нарису. Техніка і прийоми жанру заґрунтовані на дагеротипуванні, картинності, сегментуванні, селекції описових фрагментів, типологізації і класифікаційному підході до об'єктів зображення. Вони допомагають встановити аналогії і паралелі у трактуванні міста як живого організму між Є. Гребінкою, Ч. Діккенсом, В. Теккереєм. Водночас підкреслюється крос-культурний характер цих зіставлень,

позаяк образи столиць побудовано за принципом розсіяної цілісності, елементи якої «набувають сенсу тоді, коли їх розглядати у єдності із жителями, що населяють той чи інший простір» (Чик 2012: 262). Ця антропологічна складова простору підтверджується надмірною увагою до сокровеного життя столичних околиць, непа-радної периферії з її забрудненими вулицями, бідним чиновництвом, різними пред-ставниками девіантного типу поведінки. Завдяки проникненню в гущину життя цих маргінальних локусів письменникові вдається ретельно сегментувати простір і заново його відкрити, репрезентувати з настановою на відтворення «візуальних та історико-культурних текстів столиць» (Чик 2012: 263).

У контексті становлення прозопису Гребінки принагідний аналіз петербурзь-кої тематики здійснює Л. Задорожна в монографії «Євген Гребінка. Літературна постать». Відзначаючи вплив Гоголя на манеру Гребінки, дослідниця не абсолю-тизує його і все ж таки висновує про типологічну спільність більшості художніх рішень у межах першої половини XIX століття. Принцип культурного трансфе-ру провокує новації українського прозаїка у царині інтерпретації художнього часу, застосування прийомів імпресіоністичного письма, дзеркального залом-лення літописної традиції та ін. Евристична цінність висновків літературознавця полягає в подоланні інерційних підходів попереднього гребінкознавства (М. Гер-бель, Б. Деркач, С. Зубков, В. Лесевич, Є. Кирилук, Н. Крутікова, А. Залеський, М. Новицький) щодо наслідування письменником стилістичних прийомів і жан-рових традицій російської літератури. Безперечно новаторським (хоча і дещо полемічним) є умовивід про органічний зв'язок українського імпресіонізму дру-гої половини XIX ст. й початку XX ст. з прозовою манерою Є. Гребінки.

Застосування крос-культурного аналізу відносно просторового пограниччя, семіотики міського тексту, урбаністичної антропології дає плідні результати в царині порівняльної типології української прози, віднайдення в ній точок екстре-мума, «вибухових» флуктуаційних моментів, вузлів, які розв'язуються паралельно її становленню, визріванню, динамічній синхронізації з культурними явищами. Поетика прози формується на стиках, так само як культурна географія набуває цілісності в місцях фронтірних сусідств і трансгресій, антропологічної дифузії, інтенсивної роботи плавильного казана. Постання українського літературного урбанізму досліджується методом «перехресної історії», тобто зустрічі супротис-тавних течій і традицій, національно специфічного співвідношення сільського і міського компонентів у топологічному об'єкті.

Літературознавчий дискурс розмикається у просторінь інтердисциплінарну, у зв'язку з чим активізуються лімологічні практики, а з ними польові, етнологічні, регіональні, геополітичні аспекти дослідження. Морфологія прози нового гатун-ку, її структурна багатоскладність дозволяла втілити вищеназвані складники в зрощенні, віддзеркаленні, синтетичній єдності. Тому крос-культурний вектор компаративістики поєднує декілька важливих для нашого дослідження поворо-тів: антропологічний, просторовий, постколоніальний та ін.

4. Постколоніальна теорія: від «кризи репрезентації» до дискурсу націєтворення

Постколоніалізм – справжня наукова провокація сучасної гуманістики, що повертає її від традиційних предикатних моделей мислення до антропоцентризму, сприяє доланню штучних міжгалузевих кордонів, відірваності понять і категорій від людського мислення і свідомості. Заґрунтований на інверсії відносно сталих бінарних опозицій, усебічному переосмисленню й узагальненню пережитого досвіду, він у той або інший спосіб надається до вивчення циркуляції, обміну та механізму мерехтіння значень, нетривкої структурності крізь призму культурної компаративістики. Долаючи принцип лінійності і віддаючи перевагу навмисним методологічним «неправильностям», зигзагоподібним рішенням, дослідженням кризи і хаосу як складних формотворчих процесів нової фази порядку, постколоніалізм являє собою дисипативну, себто збудовану на нестійких коливальних рухах, систему. З точки зору синергетики рух постколоніальної теорії до створення асиметричних моделей і нестабільних систем з подвійними нетривкими елементами увиразнює *транскультурні, транснаціональні* тенденції в компаративістиці.

Фундамент постколоніальної теорії було закладено у працях американського літературознавця арабо-палестинського походження Е. Саїда. Написані під впливом пережитого біографічного та соціально-історичного досвіду, вони визначили антропологічний вектор досліджень у площині зустрічі і внутрішньої конфліктності автентичних етнокультурних відмінностей та стереотипів як спрощених *готових* схем, маніпуляційних засобів, що агресивно втручаються в рецептивне поле за допомогою суто рефлексорних дій. «Орієнталізм» (1978) Саїда побудований на такій колізії перцепції та аперцепції, з тією хіба різницею, що нашаровані і записані в ментальній пам'яті колоніального суб'єкта попередні культурні образи є штучними і неперевареними свідомістю. По суті вони ілюструють *дискурсивність* застосовуваних з метою викривлення і спотворення картини світу конструкцій імперського мислення, які є нічим іншим, як опредметненням маніпулювання і стратегій впливу. Орієнталізм – цілісна імагологічна проєкція, емоційно інтелектуальна єдність, ґештальт, крізь канали якого відбувається означування *своєї* присутності, при-власнення *ішого* та культурна асиміляція *чужого*. Отже, це «знакова система, яка виражає європейсько-атлантичну владу над Сходом, а не як правдивий дискурс про Схід (яким він претендує бути у своїй академічній або науковій формі)» (Саїд 2011: 17). На більш широкому рівні узагальнень проєкції орієнталізму прочитуються як послідовне і ретельно продумане пересадження геополітичних опозицій на ґрунт культури, тексту як семіотичного віддзеркалення суспільно-політичних процесів.

Вчений розвиває фукіанську доктрину «влади-знання», тобто можливість контролювати підлеглого за допомогою дискурсу, акту мовлення, підпорядковувати його *інакшість* згідно зі своїми інституціями і ракурсом бачення. Виробляється експансивна риторика, яка, вдаючись до дискурсу як систематичного, колективного та анонімного висловлювання, прокреслює демаркаційні лінії та створює екрани, так би мовити, «туманності» між справжньою автентикою і культурною загерметизованістю Сходу та його удаваною екзотичністю, підкресленою інакшістю і вторинністю по відношенню до панівного європоцентристського логосу. Подібна асиметрія призводить до хибного трактування уявлень про іншу етнокультурну ідентичність, зсувам у рецептивному полі і породження віртуозно зліпленого стереотипу замість повнокровного й естетично вартісного імаготипу. Як зазначає Саїд, «кожна інтерпретація, кожна структура, створена для Сходу, є його реінтерпретацією, перебудовою» (Саїд 2011: 208–209). Цей стереотип утворився внаслідок нашарування аперцепцій, накопичених за тривалий період поверхових уявлень про *іншого* з позицій *свого*, відштовхування від власної расової вищості і наділення негативними рисами нерозвиненої і нижчої східної культури. Така стратегія закорінена в текстуальних практиках, опосередкованому вилученню з них потрібних образів. Оскільки йдеться про «створення моделі Сходу на основі класичних текстів, а не на прямих свідоцтвах сучасних реалій Сходу», імперські зусилля зі створення імагологічних проєкцій доводять, що «репрезентації Сходу склалися з перевернених самоіміджів» (Потапенко 2012: 11).

Механізми подолання цієї інерції нав'язаного погляду на другорядну і меншвартісну тубільну культуру Саїд виявляє і систематизує в праці «Культура й імперіалізм» (1993). Вивчення здебільшого прихованих форм опору змінює методологію дослідження та істотно відрізняє його від попереднього «Орієнталізму». Застосовуючи інтердисциплінарний підхід з використанням географії, історії, етнографії, політики, соціології, вчений усе ж таки зосереджується на «мистецтві опису, комунікації та репрезентації, котрі часто прибирають естетичних форм» (Саїд 2007: 12), і в такий спосіб переводить дослідження в площину літературознавчої компаративістики.

Очевидно, під впливом теорії націєрозповідності Г. Бгабги визріває референційний підхід Саїда, який намагається в колізії імперської культури та різноманітні досвіду спротиву її репресивним механізмам відчитати складні взаємини тексту, літературної оповіді з позатекстовою дійсністю. На його думку, оповіді «стали методом, який колонізовані народи застосовували, обстоюючи власну ідентичність та історію», або, якщо перефразувати Г. Бгабгу, «нації самі по собі є нараціями» (Саїд 2007: 13). Наратологічний поворот надзвичайно важливий «у формуванні імперських досвідів, ставлень і референцій», продуктивний у творенні турбулентних зон між оповідями залежно від авторського вектору. Чинник рецепції є визначальним для встановлення перехресних міждискурсивних зв'язків, які демонструють інструментарій постколоніальних студій. «Здатність оповідати або перешкоджати

формуванню й виникненню інших наративів дуже важлива для культури й імперіалізму, адже це один із головних зв'язків між ними» (Саїд 2007: 13).

Варто зауважити, що саме постколоніальні студії змінюють вектор компаративістики, долаючи традиційний принцип бінарності і виводячи її зі стану законсервованих протиставлень культурних ареалів на рівень геополітичних проєкцій, культурної глобалістики, транснаціональних зон і анклавів. Діалектична гнучкість і лабільність контрверсійного наукового методу Саїда полягає в тому, що постколоніалізм розширив можливості порівняльного літературознавства, яке, в свою чергу, дозволило зрівняти літературність із референційними об'єктами, текстуалізувати в плюралістичному наративі політику, історію, ідеологію. Специфічна для постколоніалізму множинність зумовлює, принаймні, тернарні, а зчаста полінарні сполуки, розгалужені зіставлення і порівняння, які не вкладаються в прокрустове ложе традиційної компаративістики і створюють принципово нову методологічну ситуацію.

Цілком імовірним був вплив не лише політики глобалізму, а й розроблених М. Еспанем і М. Вернером першопочатково на філологічному ґрунті ідей культурного трансферу, які відразу продемонстрували обмеженість односпрямованої «впливології» і надто емпіричної генетико-контактології. «Компаративізму в гуманітарних науках, що виходив з ідеї “осібності” кожної культури, особливо коли мова йде про вплив однієї культури на іншу, теорія культурного трансферу протиставила вивчення імбрікацій, вкраплень, трансформацій, котрі при будь-якому стиканні культур проявляються однаково в культурі, що впливає і що приймає» (Еспань 2018: 15). Згідно з цією теорією зруйнування бінарних відносин з дещо позитивістським присмаком і набуття додаткових значень уможливується присутністю «третього» фактора, контексту народження ідеї, сторонніх (на перший погляд, другорядних) впливів, опосередкованих рецепцій, зрештою, тієї сукупності умов, що в лінгвістиці визначається ситуацією мовлення.

Принципи трансферного аналізу застосовуються Саїдом як на рівні міждисциплінарності, створенням об'ємних геополітичних образів нашаруванням із різних галузей знань і поєднанням дискурсів, так і демонстрацією перехресних впливів панівної і колонізованої культур, переосмисленням взаємин між центром і периферією. Переміщення маргінесу в ядерні глибини культури насправді має давні (ще античні) коріння та ілюструє потенціал локальних утворень, так званих малих культур у поступуванні світової цивілізації. Децентрація і розсіювання визначають інтерпретаційні практики постколоніалізму. «Центр – це штучний конструкт, який може існувати, лише спершись на маргіналізацію (периферизацію) Інших» (Енциклопедія постмодернізму 2003: 470). Здобутком трансферного аналізу є самовикриття центру присутністю антиколоніальних означників всередині метрополіального простору. Подібні вкраплення збагачують імперську культуру різноманітними синтетичними утвореннями на кшталт негритюду, ірландського тубільницького феномену британської літератури і т. ін. Внаслідок зміщення зв'язків метрополії з чужими, периферійними культурними елементами до епіцентру дослідницької ува-

ги «будь-яке, навіть яскраво національне явище... насправді виявляється найскладнішим сплавом різних культур і взаємовпливів» (Еспань 2018: 16–17).

Безперечно, подібні семантичні зсуви підштовхнули розвиток *регіоналізму* як субверсії постколоніалізму, що в ній акумулюється енергія пасіонарної нації, її культурницькі потенції, здатність чинити опір уніфікаційним впливам. Щоправда, маркований колоніалізмом, він здебільшого позбавлений автономного промовляння і, обмежуючись захисною ідеологією, квієтизмом як споглядальною позицією невтручання і втечі від конфліктів, добровільно вдягається у шати вторинності і відсувається на край, маргінес. Активізація маргінальних голосів відбувається лише включенням їх у потік критичного переосмислення, співвіднесенням з мовчазними конструкціями імперського дискурсу. За таких умов у регіоналізмі актуалізується «соціальна згуртованість, расових і мовних груп, які проживають спільно; <...> сумісність загальних цінностей, пов'язаних із культурою, релігією, історичними традиціями; політична солідарність» (Hurrell 1995: 333). Продуктивність використання регіонального досвіду в постколоніальній літературній компаративістиці постулюється Саїдом не лише моделюючою роллю критика в праці «Світ, текст і критик», але й численними прикладами взаємодії метрополіальної і тубільницької культур як в напрямку привласнення, асиміляції, так і потужної підривної сили підкореного у «ворожих», не-своїх структурах. Ясна річ, регіоналізм як основоположне поняття розглянутої у попередньому розділі концепції детериторіалізації та ретериторіалізації актуалізує тут свою політичну складову, увиразнює антиколоніальний пафос.

У площині українсько-російських та українсько-європейських відносин пасіонарність і багатокультурність регіонів втілюється у піднесенні ролі провінції як центру цивілізації, моделі всесвіту, причому відбувається семіотизація мало-го, камерного, окраїнного в декількох напрямках: від розвитку геоантропологічних ідей Гердера (Е. Бояновська, Г. Грабович, Т. Гундорова, І. Відугіріте), міфологізації та екзотизації райського топосу (Ю. Барабаш, В. Мацапура, М. Шкандрій, О. Юрчук) до наголошування її деколонізаційного і навіть провіденційного потенціалу в геополітичних процесах (Д. Наливайко, М. Рябчук) разом із візією України як трансферу між Сходом і Заходом (А. Вендланд, О. Гнатюк, І. Лисяк-Рудницький, М. Попович, І. Шевченко, Н. Яковенко). Хоча між адміністративно-територіальним, географічним складником та емоційною матрицею немає повної кореляції внаслідок того, що «провінційність – це здебільшого не розташування, а самовідчуття» (Верменич 2008: 11), вони все ж таки доповнюють одне одного. Варто зазначити, що будь-яка модифікація українського компонента або його епістемологічна проекція на мапі постколоніальних досліджень трансферного походження, бо ж внаслідок своєї циркуляції розхитує центр зсередини, підриваючи основоположні принципи імперського правління на засадах мовчазної згоди. Безумовною перевагою нової методології є *культурогізація* компаративістики, яка розширює поле зіставлення (*tertium comparationis*) багатоманітними зв'язками з позалітературною дійсністю, представленим у динаміці соціокультурним середовищем.

Постколоніальна теорія послуговується низкою понять і категорій, артикульованих до її потреб саме трансфером, вилученням значенневих акцентів безпосередньо в міжкультурній взаємодії, русі структурних елементів назустріч один одному. «Одним із об'єктів уваги теорії культурного трансферу є також вивчення культурних і національних складових тих концептів, без яких неможливе саме вивчення культури: *нація, громадянин, патріотизм, цивілізація, культура, освіта, просвітництво...* Тут на допомогу історичній семантиці приходять саме теорія культурного трансферу, що акцентує не стільки історичність кожного з термінів, скільки їхнє “культурне переміщення” – ті семантичні зсуви, які виникають при їхньому “імпортуванні” з однієї культури в іншу» (Еспань 2018: 17).

Таким «імпортуванням» постають рефігурації орієнталізму на Сході Європи. Істотним критерієм розмежування наукових проєкцій постколоніалізму є принципова неможливість механічного застосування аналітики країн Третього світу до власних віддзеркалень, політичних та ідеологічних утопій, проєктів у Другому світі. Потрібно враховувати умови виникнення постколоніальної ситуації, накопичені інтерпретаційні практики для її питомо національного витлумачення. У вельмі проблемній статті Т. Гундорової «Пост-орієнталізм, іміграційний романс і нові можливості постколоніальних студій у Східній Європі» окреслюються шляхи розвитку альтернативних варіантів постколоніалізму, в тому числі регіональних, залежних від соціально-політичних формацій, гендерної, ринкової, маскультурної проблематики. Крім того, простежуються механізми і можливості пристосування англосаксонської теорії до східноєвропейських студій. На перший погляд, попит на новомодні західні теорії видає відлуння того ж таки орієнталізму, бажання інтелектуальної колонізації Другого світу, вторинного і не самостійного щодо Заходу. Пояснення цій стратегії дослідниця знаходить у Даріуша Скурчевського: «Центрально-Східна Європа – це своєрідна “нічия земля”, яка не має власної репрезентації та не говорить “власним голосом”, але яку можна, та навіть слід дискурсивно захопити – так, як Захід у своїх книгах, подорожніх щоденниках, політичних листах і наукових працях здійснював захоплення “Орієнту”» (Скурчевський 2013: 31).

Однак було б неприпустимим спрощенням зводити все різноманіття контрверсійних теорій до практики колонізації, текстуального впорядкування неорганізованого і дещо аморфного світу *Іншого* в структурно-логічних схемах європоцентризму. Очевидно, східноєвропейський вектор ґрунтується на відмінності використовуваного ним репресивного досвіду, ба більше, розхитує бінарність західного мислення включенням у свій інструментарій досліджень постгеноцидного стану, різних історичних модифікацій імперіалізму, транскультурного товарного обміну і т. ін. Плюралістичність, діалогізм і поєднання дискурсів дозволяють сформулювати принципову нову методологічну ситуацію, засновану на «міграції постколоніальної теорії» з окресленням її нових постулатів: «Актуальності набувають різні гетерогенні, гібридні та відмінні культурні практики, а деконструкція євроцентризму, якою була зайнята перша хвиля постколоніалізму, змінюється аналізом само-орієнталіза-

ції і пост-орієнталізації. Тематика міграційних потоків, травми і пам'яті, гендерної характеристики "підпорядкованого", постколоніального ресентименту видозмінює поле сучасних постколоніальних студій» (Гундорова 2014).

Рецепцію Східної Європи було визначено відкриттям слов'янського світу Й.-Г. Гердером на засадах «імперської епістеміології», картографування цивілізованого Заходу і напівдикого Сходу, екзотизації «малих диких народів» (у тому числі українського) з метою його дискурсивного поневолення, репрезентації віддалених територій, «колоніальної цивілізаційної утопії» через знаки та емблеми метрополії. По суті націоналістична доктрина Гердера була переверненою моделлю *євро-орієнталізму*, в обіймах якого опинилася Східна Європа як «напівдвійник, напівпротилежність» (Л. Вульф). Гендерне прочитання підкорених окраїн лише увиразнює специфіку колонізації на слов'янському ґрунті. «В українській ситуації відбувається натомість подвійна фемінізація – водночас із боку Заходу, і з боку російського імперського центру, який шукає свого "іншого" у провінційній і екзотичній Малоросії. Колонізація, здійснювана з боку Російської імперії, здійснювала ототожнення українських маргінесів із хаотичними і нестабільними жіночими окраїнами імперії» (Гундорова 2014). Зрештою, саме відсунуті на край території випродуковували способи і моделі спротиву колоніальному становищу, розсіювали і підривали його зсередини.

Продуктивність маргінальності як стратегії постколоніальних досліджень стає об'єктом уваги у працях С. Павличко. Спираючись на ідеї провідних західних гуманістів К. Леві-Строса, Ж. Дериду, М. Фуко, Е. Саїда, дослідниця вбачає у відмінностях та екзотиці маргінесів не лише появи впокорення їх імперією, але й потужну енергію спротиву, виходу за власні етноментальні і територіальні межі. Теорія маргінальності як наслідок методологічного зсуву спричинила міждисциплінарний характер досліджень помежів'я, утворень нових спільнот і світів за рахунок зміщень і відцентрових тенденцій. «Постколоніальні та феміністичні студії вийшли з принципової позиції загострення погляду на упосліджених, відсунутих на маргінес спільнотах». Об'єктом уваги стають «колоніальні чи, точніше, колонізовані, "неісторичні" нації, приречені імперським центром бути поза так званими "універсальними", європейськими канонами» (Павличко 2002: 612).

Маргінальність як форма транскультурних дифузних відношень добре ілюструється етноантропологічними ідеями К. Леві-Строса, який вдається до ускладнення бінарних опозицій троїстістю, набуттям додаткових значень у динаміці. Він вивчає структуру зсередини, долає її обмежувальні рамки і вловлює між ними внутрішню напругу. Застосування методу структуралізму, послуговування лінгвістичними структурами мало далекосяжні політичні наслідки для розвінчання універсалістських схем, уніфікаційних тенденцій і нівелювання відмінностей. Шляхом виявлення нашарувань, концентричних кіл всередині системи ідея вищості західного центру над незахідними маргінесами зазнає профанування. Відбувається детериторіалізація і деполіаризація елементів протиставлення, внаслідок чого маргінес пересувається на *чужу* територію і відвойовує місця, карто-

графує себе як сильна позиція, репрезентант культури. Іноді так звані *маргіналії* на кшталт східної низової літератури та історичних наративів про приватне життя витворюють цілісну картину культурного життя, не обмежуючись офіціозом і не підкоряючись контролю. «Дослідник має бути об'єктивним, а не цензурувати культуру, яку він вивчає з погляду моральних стандартів власної епохи» (Павличко 2000: 179-180). Можливо, не випадково маргіналії розглядаються в тісній сув'язі з орієнталізмом і гендерною проблематикою*.

Цими самими процесами С. Павличко пояснює «злам канону» в літературі, деканонізацію як результат втручання маргінесу у вибудований за принципом естетичної селекції список найкращих авторів. Українська література однозначно випадає з блумівського «західного канону», бо розвивається передусім у полі ідеологічного спротиву, а не культивування традиції, вишуканого аристократизму, неявної консолідації з імперією. Маргінальне руйнує канон, децентрує за новими правилами, утворює увиразнено національні його варіанти і стає «методологічною опорою сучасного українського літературознавства в його захисті одного з європейських маргінесів, яким залишається українська література. Глобальний процес деканонізації і знищення культурного центру вигідний для української літератури, яка може мріяти про своє місце в полі національних літератур, як це сталося з літературами Єгипту, Ізраїлю, Естонії, Нігерії та ін.» (Павличко 2002: 634). Написані на початку 2000-х років, ці слова виявилися пророчими в сьогоднішньому самовизначенні літератури і літературознавства України.

Теорія маргінальності дозволяє зрозуміти істотну відмінність типів російської і західної колонізації відповідно як дискурсивної присутності на підлеглих сусідніх українських теренах і різкого відмежування, ізоляції віддалених доменів і феодів за принципом расової дискримінації. Ситуація маргінальності виникає лише тоді, коли відбувається взаємодія, змішування, зрештою, синтез. На думку американського соціолога і антрополога Роберта Парка, суспільство внаслідок різного роду зіткнень випродуковує перехресні, випадкові феномени з потужною культурною продуктивністю і моделюючою здатністю. Тому за маргіналом як «випадковим продуктом процесу акультурації» закріплюються ознаки цивілізованості, позаяк він є породженням нових суспільних і культурних утворень внаслідок расового протистояння і дискримінації. Він нагадує культурного героя, який перетнув межу, в генетичній пам'яті якого старе сплілося з новим, нижче проникло у вище, колонізоване змішалось з колонізаторським. Утім, маргінал залишається повсякчас у проміжковому просторі, бо ж «доля прирікла його жити в двох суспільствах і в двох не просто різних, а навіть антагоністичних культурах» (Парк 1937). Ця позиція сприяє формуванню ідентичності як однієї з базових категорій постколоніальної свідомості.

Прикметно, що стан маргінальності нав'язується і самим колонізатором, входить, так би мовити, до його дискурсивної програми, стає частиною «захисту

* Див. монографію: С. Павличко Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. 328 с.

Росією своїх колоніальних домагань у контексті текстуальної політики в самій Росії та інших країнах» (Томпсон 2006: 21). Як зазначає М. Брацка, імперська політика позиціонувала себе не як агресивне експансіоністське вторгнення, а передусім як історично справедливе відновлення кордонів, і «в такий спосіб Російська імперія здійснювала маргіналізацію українських національних структур шляхом привласнення культурної спадщини, що давало гегемоніві можливість не лише прийняття культури колонізованого, але й виходу через неї на обшири європейської культури» (Брацка 2016: 12). М. Брацка з посиланням на ідеї Т. Гундорової і О. Забужко виписує *синдром двоїстості* – «амфібієподібності» – дуалізму переважної більшості українських письменників першої половини XIX ст.

Ідеться про їхню лояльність до імперської політики разом із пом'якшеними, далекими від войовничого пафосу спробами національно-етнічної ідентифікації, окреслення своєї культурної відмінності радше в гердерівському дусі. У поодиноких випадках двоїстість вже не була ознакою маргінальності, а призводила до фатального трагедійного розколу, коли творча особистість добровільно віддавала себе служінню імперській культурі. Услід за Ю. Луцьким і Ю. Барабашем дослідниця на прикладі Гоголя констатує феноменальний, а головне, цілковитий трансфер народної культури на екстериторіальний ґрунт метрополії. Щодо І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка, теоретиків і поетів харківської школи романтиків синдром двоїстості свідчив про приховані, до кінця не усвідомлювані інтенції опору, поволі народжуваний у підкладці імперських структур контрдискурс.

Утім, інкорпорованими в метрополію творцями нової української літератури ця субтечія, ледве відчутний і ретельно замаскований здебільшого під котляревщину антиканон структурно не відокремлювалися та існували у полі цілковитої мімікрії або, згідно із законами «прихованої комунікації» підлаштовувалися під панівний дискурс. А. Мукґерджі, посилаючись на критичні тези С. Рушді, зазначає: «Наслідком бінарного розуміння “центру” і “маргінесу” є твердження, що всі постколоніальні тексти мають “пародійний” зв'язок з “імперською “текстуальністю”...» (Мукґерджі 1996: 563). Висновок індійського літературознавця якнайкраще пасує, і не лише формально, до української постколоніальної ситуації, в якій колоніальне не сприймалося як таке, що потрібно подолати і переосмислити як репресивний досвід. Творення контрдискурсу відносно імперії суміщалося з подвійною ідентичністю, намаганням слідувати ролі «вірних синів самодержавства» і водночас розвивати національну літературу, щоправда, в межах імперського простору. Порівняння з взірцями літератури метрополії не завжди йшли на користь національному, яке маргіналізувалося самими письменниками і потребувало, в свою чергу, витлумачення з точки зору постколоніальної теорії. «Парадоксальний збіг лояльності до імперії і зміцнення в текстах культури національної ідеї діяли всупереч волі самих авторів» (Брацка 2016: 15).

Класичним прикладом цієї двоїстості був Г. Квітка-Основ'яненко, який своїми сільськими ідиліями начебто створював модель заснованого на принципі конвергенції

між владою і народом світоустрою, але несвідомо закладав інтенції протидії, сприяв формуванню націєтворчого погляду і наближенню визвольної боротьби до активної фази Б (за термінологією А. Каппелера) у діяльності Кирило-Мефодіївського братства і поезії Шевченка. Утім, творення подвійних кодів здійснювалося виключно засобами мистецтва, в царині текстуальних практик і рідко вдавалося до незавуальованої агітаційної риторики і політичної заангажованості. Спроби пропагандистського характеру з послідовною апологією монархії на кшталт «Листів до люб'язних земляків» ставали радше винятком, ніж демонстрацією світоглядної і художньої позиції автора.

Невловиму грань між позиціонуванням приналежності до кооптованого імперією дворянства і відчуттям тягlosti традицій козацької старшини, між вірнопідданськими настроями і ретельно прихованим контрдискурсом у квітковстві вже відзначено М. Плевако, П. Петренком, А. Шамраєм, Г. Сивоконем, М. Шкандриєм. Постійне балансування між ідеалізацією і критикою ускладнює читацьку рецепцію присутністю незримого *Іншого*, який розмежовує оповідні плани і спрямовує увагу то в один, то в інший бік. Тексти літератури першої половини ХІХ ст. виразно ілюструють думку Мукґерджи про те, що «суб'єктивність постколоніальних культур безнадійно прив'язана до їхніх колишніх поневолювачів. <...> ми тільки займаємось пошуками або оплакуємо втрату нашої передколоніальної автентичности та ідентичности або постійно чинимо опір вторгненню колонізаторів у наш культурний простір. Теоретики стверджують, що “імперія відповідає центрові” (Рушді), маючи на увазі, що ми не можемо відповідати нашими потребами, а тільки настирливою ідеєю відсутнього іншого» (Мукґерджи 1996: 563).

Під кутом зору маргінальності мапу соціокультурних і поліетнічних процесів розглядає А. Каппелер у вельми цікавій розвідці «Мазепинці, малороси, хохли: українці в етнічній ієрархії Російської імперії». Вчений пропонує своєрідну пірамідальну модель, в яку вкладаються непрості перехресні взаємовідносини етнічних груп із насаджуваною імперською політикою. При цьому «ідеально-типова» піраміда Каппелера постає динамічною системою, в якій ставлення до українців змінюється в історичній перспективі ХVІ–ХХ сторічч і залежить від ступеня близькості до центру, до тієї точки, з якої починають розгортатися так звані концентричні кола, або скеровані зверху проєкції, лінії імперського впливу. Існуючи в трьох вимірах – політичної лояльності, станової ієрархії і культурної стратифікації, – українсько-російські взаємини вибудовуються за принципом трансферу, який передбачав розподібнення між різними факторами: втіленням імперських амбіцій на рівні просування російської мови як *lingua franca* і русифікації у вузькому значенні, етнічною ідентифікацією і мовною політикою, релігійною приналежністю і ступенем культурної асиміляції *etc.* Політика підпорядкування провадилася з тенденцією до дискримінації та військового впокорення неправославних кочових народів і маргіналізації найближчих до центру православних слов'ян, які є начебто різновидом російського народу і не потребують *іншування*, винайдення якоїсь національної окремішності, загрозливої для уніфікаційної політики.

На думку А. Каппелера, культурну асиміляцію і кооптацію української еліти в імперські кола не можна трактувати в річищі класичної колонізації, а Україну як прикордоння, територіальні маргінеси, околицю не можна ототожнювати з колонією у власному розумінні. Вчений солідаризується тут з думками інших вчених (О. Ільницький, М. Рябчук, О. Еткінд) щодо відсутності расової дискримінації українців, яка, втім, змінилася їхньою маргіналізацією і мовно-культурною асиміляцією. Щоправда, Каппелер надто гармонізує ці взаємини, не забуваючи, однак, про спалахи національно-визвольного руху і більш глибоку національно-етнічну диференціацію українців і росіян у другій половині XIX століття під впливом політичної кон'юнктури. Імперські іміджі закріплювалися за українцями в прямій залежності від ступеня їхньої лояльності до царату: хохлами були політично незаангажовані селяни, наївність і некультурність яких викликала не більш як поблажливе ставлення до них, малоросами вважалися креолізовані за мовно-культурними ознаками прошарки суспільства, що інтегрувалися в імперські структури, зрештою, опозиційні мазепинці, або нелояльні сепаратисти, орієнтовані на національну ідею і культурну окремішність. Таке мапування іміджів відбивало реальний стан української політичної свідомості та стадії національно-визвольного руху.

Теорія кооптації-інтеграції А. Каппелера перегукується з дослідженням *відтоку* як системного явища, послідовної *міграції*^{*} української культури в російську, впливання її духовно-інтелектуального потенціалу в політично могутню, але культурно нерозвинуту державу. При цьому збагачення метрополії європейськими культурними впливами за українським посередництвом оберталось уповільненим розвитком світської культури на теренах Гетьманщини, її дещо архаїзованим характером. Симетричним цьому пересуванню до центру була поступова ліквідація автономії, уніфікаційні тенденції і створення привабливого для еліт окраїн іміджу імперських столиць. За Ю. Шерехом, трансплантація українських культурних моделей на імперський ґрунт набувала ознак ідеологічного руху, який конкретизувався в динаміці часопросторових моделей, аналогів історичної подієвості. Міграції видатних українців на так звані Гетьманське і Малоросійське «подвор'я» в Москві були точкою відліку і водночас метафорою імпортування *своєї* культури в *чужинецьке* середовище. Влучно сформулював трансферний характер цього руху Ю. Шерех: «Тут відбулося чимало людських драм, і через цю вулицю прийшли ті впливи, що досить глибоко змінили російську культуру в 17 столітті. Це був той мостовий причілок, звідки після Переяслава почався наступ української культури на московську... Переяслав став передумовою української культурної інвазії» (Шерех 1964: 34–35).

Справді, згадані вченим місця і політичні хронотопи були анклавом, навколо якого акумулювались майбутні зміни, рух ідей. Літературознавець виокремлює історично сформовані чинники, які гальмують розвиток політичної нації і перешкоджають культурній автономії – це Москва, український провінціалізм та

* Див.: Дзюба О. Українці в культурному житті Росії (XVIII ст.): причини міграції. *Росія – Україна: історія взаимоотношений*. Москва: Язика славянской культуры, 1997. С. 115–125.

комплекс Кочубеївщини як персоніфіковане втілення малоросійства. Ці явища постали внаслідок перехресного осмислення культурних впливів України і військово-політичної експансії Росії, творчої енергії переможеної нації і духовної порожнечі переможця. Циркуляція ідей, взаємопроникнення політики і культури має асиметричний характер подібно до грецького культурного завоювання Риму, римської асиміляції германців і т. д. «Культурно Переяслав став початком поразки з глибших причин. Культурне завоювання переможеною нацією нації-переможця в принципі можливе... Передумовою для культурного завоювання нації-переможця є одначе культурна перевага переможеної нації на всьому полі бою, себто в усій культурі. Цієї передумови бракувало в українській культурі 17 сторіччя» (Шерех 1964: 39). Міграції *свого* на територію *чужого* мали наслідком ефект відставання вітчизняної культури від імперських новацій. «Тоді як російська культура свою церковну сторону доповнювала новою, технічно-світською, українська лишалася на старому місці. Так вона ставала старомодною. Старомодність означає смішність. Смішність убиває культуру» (Шерех 1964: 40).

Зумовлена історичними компромісами культурна інволюція відгукнулася резонансом у нагальній потребі розбудови громадянської / політичної нації, для якої її есенціалістський вимір, себто генетичний код, первісні автентичні характеристики ставали лише допоміжними, глибоко закладеними в підкладці національних рухів і визвольної боротьби матрицями. Протиставляючи поняття політичної та етнічної нації, А. Каппелер зосереджується на постанні України за східноєвропейською моделлю бездержавних народів. Вона істотно різниться від європоцентристської моделі націотворення *nation-building*, за якою держава і нація поставали синхронно та утворили великі імперські конгломерати. Це були справжні канони державотворення, протиставлені асиметричному розвою маргінальних суспільств. Проте саме в них накопичувалася енергія відродження, будування, модернізації.

Історіософські роздуми А. Каппелера суголосні антропологічним ідеям Б. Андерсона, згідно яким нація не природний організм, а штучна інтелектуальна конструкція, вигадана та умоглядно сконструйована «уявлена спільнота», винайдений образ. «За конструктивістським розумінням, це не нація, яка виникла недавно, породжує націоналізм, а націоналізм, національна свідомість, уява створюють нації» (Каппелер 2011: 16). Щоправда, будь-яке будування нації не обходиться без емоційних матриць національної минувшини, колективного досвіду, накопичених культурних артефактів. Ці, так би мовити, цеглинки є підставовими для націотворення.

Маргіналізація і розщеплена ідентичність як наслідки сецесійного і водночас уніфікаційного типів творення нації (Т. Шірден) опиняються в центрі уваги М. Рябчука, дослідника постколоніальної ситуації в східноєвропейських регіонах, бурхливих процесів націєтворення в сув'язі історії, геополітики, культурної антропології. Передовсім постання націй не вкладається в есенціалістські схеми і не піддається кодифікації і таксонометрії чинників ідентичності, які б вивільнювалися із мен-

тальних шухляд і прислужувалися б у залежності від історичного моменту. З-поміж окреслених методологій дослідження національної ідентичності увагу привертають *контент-* і *дискурс-аналіз*, які дозволяють показати націєтворення в динаміці, в зіштовхуванні дискурсів, контекстів, перехреснуванні впливів.

М. Рябчук солідаризується з А. Каппелером відносно того, що Україна не була імперською колонією з причин відсутності расової і навіть етнічної дискримінації, які, втім, спостерігалися в «кавказькому наративі» російської літератури (якщо скористатися терміном М. Шкандрія) і тим паче в західному колоніалізмі. Такий тип відносин скидається радше на акультурацію як культурне поневолення з ретельно прихованим політичним підтекстом. Відбувається це шляхом додавання до автостереотипу спроєктованої імперією «колективної тіні», нав'язаного чужого уявлення про власну меншовартісність і другосортність. Інакше кажучи, культурно *інше*, етнічно відмінне маргіналізується за посередництва інтерналізації, «овнутрішнення» запропонованих імперією поглядів на самого себе, самоцінки крізь репрезентовані зовні стереотипи. З посиланням на концепцію Ф. Фанона, М. Рябчук висновує: «Поневолена нація переймає зневагу і зверхність колонізаторів до себе як свою внутрішню якість, чужа негативна оцінка стає самооцінкою, безсила ненависть до гнобителів обертається ненавистю до самого себе і своїх жалюгідних одноплемінників» (Рябчук 2019: 104).

Проте з появою націоналістичних ідеологій акультурація перестає розглядатися як безневинна культурна міграція, кооптація чи інтеграція місцевих еліт в імперську ієрархію, а стає ворожою щодо кшталтування ідентичності *денаціоналізацією*. Між панівною ідеологією і націоналізмом завжди існувало напруження, яке і випродуковувало постколоніальні ситуації різної інтенсивності. Варто підкреслити, що інклюзивний характер Російської імперії приваблював українців соціальним ліфтігом і цілком відповідав т. зв. династичній колонізації, яка стихійно охоплювала не лише еліту, а й селянство і всіляко притлумлювало опір, прояви контрдискурсу. Знову ж таки ця політика привласнення, обміну привілеїв на ідентичність сприяла розщепленню і маргіналізації свідомості. «Фактично відбувалася своєрідна інверсія стереотипів: колонізований етнос під тиском колонізаторів змушений приймати – й засвоювати як свою власну – чужу систему стереотипів, і то не просто чужу, а відверто ворожу й принизливу. Уявлення колонізаторів про колонізованих як про «варварів», «недолюдей», носіїв «хаосу» різними методами нав'язується колонізованим і поступово стає їхнім власним уявленням про себе, стає вкрай негативним і руйнівним автостереотипом. «Космос» колонізованих таким чином руйнується, і вони справді стають носіями нав'язаного їм «хаосу», з якого мають лише один вихід – асиміляцію й інтеграцію в «космос» колонізаторів, у чужу і, по суті, ворожу, неприхильну до них цивілізацію, або ж – мусять і далі сповняти накинуту їм «хтонічну», «деструктивну», «недолюдську» роль» (Рябчук 2000: 198).

5. Націєрозповідність *sub specie* культурної амальгами: креолізація тубільного наративу

Компаративний зріз літератур як протистояння дискурсу і контрдискурсу досліджується у фундаментальній монографії М. Шкандрія «В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби». Перекладена українською мовою в 2003 р., це була одна з перших усебічних спроб постколоніального осмислення літературного процесу в Україні як мережі стереотипів, які потребують вивчення механізмів їхнього утворення та послідовного розкодування методом іншування, винайдення відмінностей всередині сформованих іміджів. Амплітуда ставлення імперії до сусідніх територій ніколи не була стабільною, залежала від історичної ситуації та, якщо скористатися терміном синергетики, нагадувала дисипативну систему з розташованими в ній протилежними елементами.

Розмаїття образів підкореної периферії, коливання між позитивною і негативною її проєкціями надається до дискурсивного аналізу, який допускає зіткнення різних структур в єдиному полі. І, найголовніше, ця методологія відповідає основоположним принципам постколоніальної теорії. М. Шкандрій констатує: «Фактично, одне зі значних досягнень аналізу колоніального та постколоніального дискурсу полягає у вмінні бачити спільні риси, що дає змогу порівнювати країни та феномени, які давніше не бралися до уваги начебто з огляду на їхню несумісність і неадекватність» (Шкандрій 2004: 17–18).

Не заперечуючи можливість застосування практик дослідження поневолення і політичної та культурної гегемонії в західних країнах, літературознавець окреслює специфіку східноєвропейських студій надзвичайною гнучкістю, амбівалентністю об'єкту в рецептивному полі *іншого*: «Один цікавий аспект української ситуації полягає в тому, що у світлі імперської уяви Україна, фактично, була поділена на рідне і чуже» (Шкандрій 2004: 21). Звідси випливає не менш важливий тристоронній «російсько-українсько-польський дискурс», побудований на циркуляціях «українського голосу» в тенетах імперій і міжнаціональних взаємин. Безперечно, українські території були *анклавами*, в яких зіштовхувалися різні, зчаста суперечливі практики іншування як підставові для створення стереотипів. Ідеться про російську перцепцію України, принаймні, в двох асиміляційних вимірах: як близького етнічного сусіда, якого треба приєднати, привласнити його історію шляхом нівелювання культурних відмінностей, далекого від цивілізації екзотизованого *іншого*, що потребує оцивілізування в цілях будівництва імперії. Так чи інакше візії України як «залишкової іншості» подаються як витвори письменників, представників імперської імагології. «Їхні висловлювання про Україну, що варіюються в широкому діапазоні і присвячені відмінним рисам країни, народу та культури, правлять

за приклад політичної міфології та стереотипізації, що полонили уяву жителів метрополії». Іноді стереотипи ускладнюються присутністю третього елемента, коли «українську іншість часто подавали як залишковий польський вплив або польську спокусу» (Шкандрій 2004: 126). Ця тернарність зумовлена польською присутністю на Правобережній Україні, дискурсом домінування та імперськими бажаннями перетворити територіальне прикордоння в свою колонізовану ойкумену. Очевидно, це той момент, який об'єднав російський і польський вектор у формуванні імаготипу України як «межі цивілізації і кордону з Азією, зони небезпечного зіткнення та змішування культур», «культурно аморфне, змішане, а то й занечищене іноземними впливами середовище» (Шкандрій 2004: 28).

Однак, ця маргіналізація прикордоння не була одновекторною, бо ж самі поляки і росіяни в західному дискурсі теж підпадали під дискримінаційний поділ, постаючи такими собі напівєвропейцями, «орієнталами». Зіткнення з Україною сприяло поляризації цих двох ідентичностей і виробленню історично тяглих стереотипів по відношенню один до одного. Польсько-російська ворожість від різних форм конкуренції і боротьби за впливи до кристалізації непримиренності, опозиційності на ментальному рівні. Саме ця бінарність, що доходила часами до шаржування, індексації в певних комплексах національно-історичної відрази (напр., комплекс Валленрода) визначила й ставлення до України. «Конкуренція за українську територію» зумовлює дискурсивний характер поневолення у формах одомашнювання тубільної культури, фольклору, історії. Створюються складні трансферні явища на кшталт української школи в польській і російській літературах. Наслідком таких проміжкових сполук була подвійна ідентичність, цілком закономірна в умовах передмодерної і ранньомодерної доби. «Коли в XIX ст. асиміляційні процеси посилювалися, сформувалася тенденція руху до недвозначно російської ідентичності – і політичної, і культурної. Є дуже багато прикладів повільної асиміляції та денаціоналізації, переміщення через демаркаційні лінії, а інколи й повернення назад» (Шкандрій 2004: 68).

Тропологічний зріз дослідження канадського літературознавця дозволяє розкодувати ретельно заховані в підтекстах метафори постколоніального мислення. При цьому геополітичні образи, ідеологеми, політичні емблеми і гасла, механізми національної пам'яті і шляхи націєтворення постають тропами, дискурсивними одиницями, на зіткненні яких тримається амбівалентний процес формування імперського дискурсу та одночасного його зруйнування, визрівання спротиву та його живлення історичною пам'яттю, безперервною актуалізацією героїчного минулого Запорозької Січі і Гетьманщини.

Теорія дискурсу як продуктивний інструментарій постколоніалізму демонструє як «сама література стає плацдармом ідеологічних боїв», як в ній змішуються ідентичності, відбувається зіткнення колоніального та антиколоніального в проміжковому серединному просторі тексту. Як зазначає П. Баррі, «маргінальність, плюральність і відчуття «іншості» є джерелом енергії та трансформацій»

(Баррі 2008: 237). Вона створює напружене поле як для дискурсії у слові, так і для риторики замовчування, опредмеченого у фігурах інакомовлення, підміні внутрішнього зовнішнім, а подекуди й тотального мовчання як символу безголосого субалтерну, впокореного *іншого*. Суміщення змінних, нетривких значень у тексті зумовлене балансуванням присутності/відсутності, центруванням/децентруванням, яке П. Баррі ілюструє посиланням на аналіз Е. Саїдом британської системи колоніалізму, в якій цивілізація, ідеальний осередок порядку, на кшталт Менсфілд-парку з роману Дж. Остін виживає лише за рахунок віддалених угідь, плантацій. Проте питомою тут є репрезентація колонізатора, який мовби двоїться, він присутній у конкретних діях і водночас відсутній, створюючи ефект системи, що саморозвивається, без участі агентів. На думку літературознавця, “відсутній плантатор в одному сенсі перебуває в центрі всього, а в іншому - все ще залишається ізольованим та маргінальним” (Баррі 2008: 239).

“Відсутність, неказане і невстановлене” є тими фігурами замовчування, які повинен розкодувати читач. Крім того, вони є підґрунтям гібридної ідентичності, вельми актуальної в умовах ранньомодерної доби української літератури. З-поміж сформульованих П. Баррі постулатів постколоніальної критики для характеристики позиції більшості українських письменників першої половини ХІХ ст. заслуговує на увагу наступний: “Вони високо поцінують гібридність і “культурну полівалентність”, тобто ситуацію, коли окремі індивіди й групи належать більш ніж до однієї культури (наприклад, до культури колонізатора через колоніальну шкільну систему й колонізованого через локальну й усну традицію)” (Баррі 2008: 237).

Двоїстість пов'язана передусім з мовними пріоритетами, які набувають неабиякого політичного значення. У постколоніальних студіях *мова* є тим чинником, в якому сходяться і перехрещуються явища культурно-історичного, етнопсихологічного, ментального ґатунку. Вона є плавильним казаном, який трансформує розмаїті позамовні значення і пропонує квінтесенцію національної свідомості і поступу націєтворення. Дискурси панування і підпорядкування, владична контролююча функція мови та притаманна їй енергія спротиву, відживлення давніх мовних ресурсів притлумленої нації і витворення стратегій експансіоністського просування панівної мови вглиб колоній і захисної функції позбавленої офіційного статусу тубільної мови досліджуються в працях провідних учених, яких можна віднести до канону постколоніальної критики – Б. Андерсона, Б. Ашкрофта, Г. Бгабга, Г. Гріффітса, А. Мукгерджі, П. Родака, Е. Саїда, Г. Співак, Г. Тіффіна та багатьох інших.

На осмислення української постколоніальної ситуації вплинула теорія націєрозповідності Г. Бгабги, насамперед тим, що оприявнює, витягує з архівів історичної пам'яті притлумлене, маргінальне і пересуває його в ядерні глибини тексту. Ці дії пов'язані саме з розкодуванням змішаної ідентичності за допомогою різних текстуальних практик, *проголошення, письма*, оприявнення «*підсвідомих*» ресурсів мовлення. «Виявити такий маргінес – означає насамперед спростувати твердження про культурну вищість, чи це походить від «старих» постімперіалістичних націй, чи

від імені «нових» незалежних націй периферії. Маргінальність чи «меншість» - це не тільки простір прославляючої чи утопічної самомаргіналізації... І в тому сенсі амбівалентна, антагоністична перспектива нації як розповідності встановлюватиме культурні межі нації так, щоб їх можна було визнавати як такі, що «містять у собі» початок значення, яке треба переступати, затирати і перекладати у процесі культурного продукування» (Бгабга 1996: 560). Не менш важливою є думка про локальність, яка не є демаркаційною лінією національного та імперського, а радше постає сходженням, зустріччю дискурсів, проявом дволикої, як Янус, межі, що сприяє циркуляції культурних нашарувань, «витворюючи інше місцезнаходження значення» і нові контрдискурсивні способи репрезентації.

Теорія націєрозповідності проливає світло на українсько-російську двомовність, прояви диглосії, мультилінгвальність, що склалися в першій половині XIX ст. За аналогією до класичної моделі спротиву колоніалізму, в українській літературі «мова імперії використовується для руйнування імперських парадигм», «на мову центру накладається синтаксис та граматики колонії, це сприяє передачі цілого світогляду колонізованого суб'єкта» (Бурко 2010: 421–422). Акцентування не так потоку мовлення, як його учасників, агентів прагматизує комунікацію, отже, сприяє виявленню в ній сфери людського. Створюються креолізовані варіанти мови, в яких бінарні опозиції сосюрівської лінгвістики лише допоміжні на тлі непередбачуваності і багатовимірності людської поведінки. Антропологізація мовлення сприяє розумінню різноманітних моделей націєтворення та доволі гнучких, лабільних ідентичностей. При цьому культурна ситуація білінгвізму сягає рівня метатексту, пояснюючись шляхами самовизначення української літератури, постання національного художнього слова всупереч політики уніфікації і кшталтування особливого варіанту російської мови, підривної, субверсивної, антиканонічної щодо імперського письма.

І. Лімборський, порівнюючи транснаціональні і міжнаціональні літературні трансфери, доходить висновку, що саме мовний маркер політизує красне письменство, формує його ідентичність і суттєво відрізняє від європейської художньої парадигми. У ситуації білінгвізму українська мова «мусила виконувати не просто суто художню, а й значною мірою культурно-просвітницьку місію, обстоючи можливість існування українця в стихії українського слова... Відтак утвердження прози набувало і політичного значення як момент ідентифікації українців як самодостатнього етносу серед інших європейських народів» (Лімборський 2011: 140). Утім, у порівнянні із західноєвропейськими літературами українська розвивається за асиметричною моделлю: актуалізуючи мовний фактор, вона начебто уникає гострої політичної проблематики, глобальних тем, вдаючись натомість у своєрідний ескапізм, камерний світ побуту, внутрішнє життя персонажів, розв'язання етичних питань, невід'ємних від корпоративної і християнської моралі.

На тлі ідилічної безтурботності та обмеженості світогляду сферою домашнього вжитку відбувається також відживлення ресурсів традиції, козацької героїки,

що стають опосередкованим джерелом антиколоніального спротиву. Причому трансфер української історії і давньої словесності торкнувся й російськомовної прози. І. Лімборський зазначає, що «не спостерігалось виразного протистояння «старим» традиціям української художньої словесності. Це «старе» в умовах русифікації українського суспільства нерідко сприймалось як наявність власної національно-культурної традиції, що свідчить про безперервність поступу українського письменства» (Лімборський 2011: 141).

Діалектичне протиборство доцентрових і відцентрових тенденцій, розмикання і взаємопроникнення літературно-естетичних систем з одночасним тяжінням до замкненості, групуванням структурних елементів у рамках якогось одного напрямку або стильової течії увиразнює нелінійність, турбулентність розвою ранньомодерної словесності. У контексті парадигмальних типів літератур амальгана найбільш нестійка, нестабільна, асиметрична, отже, здатна до стрибкоподібної динаміки, витворення синкретичних художніх форм, еклектики стилю, дифузної поетики. Ці властивості зумовлені передовсім соціокультурними причинами і тягарем тривалого історичного гніту, адже українська література входила в коло інших літератур, більш орієнтованих на канон, жанрово неповною, естетично не очищеною від клерикальної традиції, ослабленою й уповільненою залежністю від імперії. Маючи всі ознаки словесності колоніального типу, фокусуючи увагу на маргінесах, вона в той же час продуктивно черпає з пасіонарності малого, наближеного та ізольованого від творення канонів «центризму», домінант просвітницької ідеології.

Обрання *іншого* ракурсу, погляду збоку, з околиці сприяє визріванню альтернативної, так би мовити, внутрішньої моделі Просвітництва, такої собі інтрапозиції з виразними антиколоніальними інтенціями. Відкриваються перспективи компаративного підходу через усвідомлення наявного вже тоді постколоніального критицизму, здатності до іншування як стратегії вибору, віддзеркалення історичного в малому, камерному, периферійному, Західної Європи на східноєвропейських теренах. І. Лімборський зазначає: «Українська літературна традиція XVIII-XIX ст. у цьому плані постає у надзвичайно цікавому аспекті: вона пропонує таку модель Просвітництва, котра знаходилася на периферії культурного життя Європи й через історичні обставини не могла впливати на становлення парадигми європейських просвітницьких інтелектуальних цінностей. Однак з точки зору такої периферії відкривається цікавий ракурс сприйняття цих центристських ідеалів, у результаті чого на окремому національному ґрунті виникла можливість творення «своїх», багато в чому альтернативних культурних цінностей на рівні діалогу різних за своїми рушійними складниками типів художнього мислення» (Лімборський 2006: 8).

Пасіонарність локальної культури, в якій зосереджуються націєцентричні вектори розвитку, обстоє О. Борзенко в монографії «Сентиментальна «провінція» (Нова українська література на етапі становлення)». За логікою літера-

турознавця, українська провінція, периферія, камерні віддалені осередки консервативно-патріархального устрою постають виразним просторовим образом, мислеформою, гештальтом, в який укладаються «текстобіографії» старшої генерації письменників і кризь який простежується стадіальність літературного руху. Вельми цікаве потрактування провінціалізму в площині його психологізації та емоційного наповнення сентименталізмом як «чутливістю тубільного походження» (М. Зеров) продукує нестандартні умовиводи щодо збереження етнічної окремішності на етапі входження в наднаціональні імперські структури. Просякнення естетики соціальністю, історичною специфікою, ідеями крайового автономізму, елементами регіонального життєустрою, психологією місцевих еліт і селянським повсякденням сприяло все більшому віддаленню від «книжної чутливості» і накидало на перебіг літературного процесу в Україні питома національні ключі його прочитання. Безперечно, цей спосіб *иншування*, або творення «своїх» мікросвітів набував ознак квієтизму, захисної ідеології від культурної асиміляції і позиціонувався ледве не на рівні програми національної літератури.

Пріоритети літератури третього типу, або амальгамної парадигми (за І. Лімборським), закорінені в національній автентичності, і зовсім легітимізуються на тлі романтичних зацікавлень гердерівським вченням про нації. Як слушно зауважує О. Борзенко, «захисна настанова на локалізацію та ізоляціонізм передбачала переформування картини світу в цілому, вимагала структурних змін – не лише зменшення масштабів, але й заміни пріоритетів, полярного зміщення позицій, ідеологізації розбіжних точок зору» (Борзенко 2006: 16). Варто підкреслити, що сентименталізм виламується з рамок літературності і стає характеристикою української емоційності, ментального світу, накреслюючи кшталтування національної тожсамості. Цю розгерметизованість сентименталізму, його тяглість і відкритість у соціокультурний простір добре обґрунтовано М. Дашкевичем, М. Зеровим, С. Єфремовим. Трансформований у «чутливість тубільного походження», він також є ідентифікаційним маркером українських письменників, які прозрівали загальнонаціональне кризь місцевий, крайовий патріотизм, малу батьківщину, «родину, рід, народ».

Продуктивність маргінесів, утім, криється не лише в їхній захисній ідеології, а у відживленні пов'язаного з ними територіально доколоніального минулого, в якому поняття рідного краю відповідає первісному окресленню державних кордонів і постає уособленням цілого, нерозділеного, величного. Застосування доколоніальної парадигми з точки зору О. Юрчук здатне подолати методологічне тупцювання навколо порочного кола *імперія – колонія – імперія* і розімкнути його в простір архетипів і міфів «вісьового часу». Передколоніальна історія нібито герметизується в епохах Київської Русі, Галицько-Волинського князівства і не співвідноситься з *іншим*, а існує окремішньо, ізольовано, слугує протомоделлю для протейстичних акцій новітньої доби. «Акцентування на доколоніальному досвіді, цілеспрямоване прийняття та осмислення подій, знакових постатей, над-

бань культури сприяють відцентралізації мислення, виробленню стратегій захисту від неоімперських дій. Завдяки цьому створюється перспектива неперервності націобудування, коли державотворчі прагнення в колоніальний період вмотивовуються історичним правом (Україна як держава перестає бути історичною *tabula rasa*)» (Юрчук 2013).

Певною мірою з цими ідеями перегукується бажання В. Моренця окреслити українську літературу (щоправда, 2-ї пол. ХХ ст.) ситуацією постгеноцидного стану, питомо національного чинника перепрочитання трагедій народу, що втратив самототожність і живе під тягарем посттравматичного синдрому. Вчений тлумачить посткризу і з естетичних позицій, показуючи геноцид і його наслідки як концепт української культури, ретельно закладену в ментальну підкладку матрицю спротиву імперській, тоталітарній системі. Жодні «точки відліку», техногенні катастрофи, «поворотні стрілки» світової історії не здатні замінити те, що стало органікою національного життя, «фундаментальним чинником етики, естетики й загалом світоглядного горизонту на цьому шматку планети» (Моренець 2006: 82), частиною тривалого репресивного досвіду. Тому вироблення власного інструментарію та окреслення вартих уваги об'єктів дослідження всупереч вибудованим «на позичених у світу засновках» постколоніальним теоріям є нагальним завданням української новочасної гуманістики.

Випрацювання національно орієнтованої парадигми постколоніалізму, яка б не поглиналася надто універсальними постмодерністськими інтерпретаціями, потребує повсякчасної актуалізації *українського національного імперативу*, що не випускає з виднокола «націю як аксіальну дійсність, що детермінує і буття індивіда, і його герменевтичну здатність» (Іванишин 2005: 21). Ідеться про запроваджені П. Іванишином націостверджувальні, або націоекзистенціальні *передсудження* як вкрай необхідні та іманентні матеріалові тезаурусні конструкції, скеровані на подолання антинаукових спекулятивних інспірацій. Усе, що виходить «поза рами нації» (І. Франко), повинно уникати всіляких «надінтерпретацій» (У. Еко) та інтеріоризуватися в коло вітчизняної наукової традиції з відповідністю теми, матеріалу дослідження породженим ними методам і підходам. Керуючись цією настановою, вдається запобігти науковим абераціям та оминати небезпеку орієнталізму та згадуваного Т. Гундоровою євро-орієнталізму, тобто тих деконструкцій імперського, які, в кінцевому підсумку, виявляються нічим іншим, як прихованим наративом неоімперіалізму. Отже, йдеться про випрацювання «методології, котра зобов'язує дослідника мислити та осмислювати дійсність у національних категоріях» (Іванишин 2005: 8). Подібна есенціалізація літературознавства як царини національної ідентичності цілком обґрунтована і має солідну наукову традицію: починаючи від українофільських студій П. Куліша, М. Костомарова, М. Драгоманова, теорій народництва до «національного підходу» Є. Маланюка, Ю. Липи, Ю. Бойка і постколоніальної теорії національної ідентичності В. Дончика, М. Жулинського, Л. Сеника та ін.

Натомість М. Павлишин певною мірою віддаляється від націоцентризму, вдаючись до тлумачень постколоніалізму в *постструктуралістському* розрізі. Згідно з цією концепцією надлишки політичної заангажованості в постколоніалізмі притлумлюються плюралізмом, релевантністю і перенесенням її в текстуальні практики новочасності. Знімається будь-яка напруженість між категоріями аналізу, система бінарних опозицій не спрацьовує, а протиставні елементи взаємодіють за перехресним принципом, віддзеркалюючи одне одного і перевертаючи, ба більше, вивертаючи навиворіт ієрархії колоніалізму та антиколоніалізму. Утім, підміна імперської міфології ідеями національного спротиву аж ніяк не підважує сам колоніалізм, який генетично успадковується і навіть моделює контрдискурс, слугує для нього каркасом, схемою. Принаймні, зовнішню форму простого заперечення імперськості та колоніальної впокореності не можна ототожнювати з національно-екзистенціальною методологією (за В. Іванишином), бо ж вона є сутнісно порожньою, симулякром, що надається до наповнення будь-якою значимістю на потребу часу. Щодо постколоніального, то маємо не заперечення, а толерантну взаємодію, суміщення наявної дійсності та її інтерпретації, усвідомлення.

На думку М. Павлишина, «постколоніальне, відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці і навіть одному культурному явищі» (Павлишин 1996: 532). Цією гнучкістю, лабільністю постколоніалізм зобов'язаний філософській методології та текстуальним теоріям, в контексті яких він визрівав. «Озброєний постструктуралістським, деконструктивістським скептицизмом, постколоніалізм розуміє релятивність і терміну “колоніалізм”, і його заперечення: він готовий користати з такого стану справ у сферах політичної дії та культурної продукції. В політиці постколоніалізм створює свободу орієнтуватися на прагматизм, звільнений від ідеології, а в творі мистецтва він відкриває можливість використовувати старі колоніальні міти й гратися ними – не так заперечуючи чи стверджуючи їх, як використовуючи для власних, нових, естетичних задумів. У цьому процесі нерідко відіграють роль прийоми іронії, пародії та карнавалу» (Павлишин 1997: 227).

Можливості постколоніальної теорії блискуче продемонстровано вченим в аналізі «риторики» і «політики» «Енеїди» І. Котляревського, в якій імпліцитно закладені стратегії змінюють світогляд читачів при майже повній відповідності їхньому «горизонту сподівань». Риторика «використання відповідного» породжує подвійні зміщувані плани кооптації в імперській дискурсі і одночасної модифікації його під впливом українофільської козацької ідеології. Твір цілком віддзеркалює соціокультурну парадигму кінця XVIII – XIX ст., коли два типи лояльності, етнонаціональної та імперської, мирно уживаються в контексті культурної гібридизації і дифузії. Надлишком цієї взаємодії постає уявний історичний конструкт із настановою на плекання ідеї козацької автономії як об'єкта культурного обміну, торгу з метрополією за власні привілеї. Гетьманщина і Запорізька Січ стають емблемами з вихолощеним з них державотворчим і соціально-політичним змістом,

підміненим історичною пам'яттю. Це ті «уявлені спільноти», які уможлилювали присутність інтегрованих в імперію українців одночасно в двох вимірах, офіційно-службовому, метрополітальному і національно-екзистенціальному.

Зумовлена цією єдністю «амфібієподібність» поведінки доповнюється відсутністю соціальної диференціації, сублімованої вітаїзмом і карнавальним світовідчуттям.* Звернення до архаїки, есенціалістського тлумачення козацької ідентичності як утопії, національної героїки, джерела формування модерної нації автоматично заперечує станове і соціальне розшарування, яке дісталося у спадок від монархії. Відтворено золоту добу, яку оспівуватиме у своїй поезії Шевченко.

Незважаючи на ідеалізацію минувшини, превалює в політичній риториці твору «етос лояльності». Розщеплену ідентичність репрезентовано пристосованою до потреб травестії мовною мімікрією, а саме витягнутою із соціальних низів українською мовою як риторичним прийомом, закамуютьованим інструментом потужної аргументаційної сили. По суті в рамках нормативної поетики Котляревський вдається до підривання канону, перетворюючи упосліджену мову на літературну, «українськомовний шедевр комічної поезії низького стилю» (Павлишин 1997: 305).

Пасіонарність маргінесів і позбавленої офіційного, формального статусу мови обстоює О. Гнатюк у вельми актуальній монографії «Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність». Посилаючись на О. Гончара, польська дослідниця опросторює долю української мови в надзвичайно місткому образі «штучно вигублених, “неперспективних” сіл» (Гончар 1989: 1). Хоча ці міркування впливають з контексту історичних перипетій ХХ ст., вони все ж таки мають евристичну цінність для розуміння імперського прикордоння кінця ХVІІІ – поч. ХІХ ст. як «цитаделі українськості». Село стає продуктивною нативістською метафорою, присутньою в літературних наративах цілісно і дискретно, як невід'ємний образ повсякдення й опозиція *чужому*, денационалізованому місту. Саме в цьому протиставленні визріває захисна ідеологія автентичного від багатонаціонального, що постає аналогом космополітизму та імперської строкатості. Захисні, оборонні форми спротиву потрактовуються переважно як «ксенофобія або антисоціальна поведінка», отже, є «виявом колоніальних нахилів... штовхає Інших у прокрустове ложе дискурсивного простору, окресленого медіаторами, котрі представляють головні політичні потуги» (Томпсон 2006: 33).

* М. Павлишин наголошує на карнавалі як інверсії колоніального наративу: «Карнавальний космос бенкетів, прийомів, поминок, ігор, танців та обміну дарів, яким “Енеїда” забавляє читача, звичайно, не є реалістичним зображенням життя українського народу 1798 року... “Народ” “Енеїди” – це ідилічний та героїчний постулат, мітичний витвір, функція якого – не повідомляти освіченого читача про об'єктивні умови на його власних маєтках чи за межами міста, а запросити його ототожнити себе із соціальною групою, до якої він не належить. Це запрошення дуже важливе, оскільки групова ідентичність української еліти як окремої аристократичної групи у вісімнадцятому столітті вже ослабла і витіснялася класовою ідентичністю, спільною для цілої імперії. Читача запрошено визначити себе як члена громади, що не звертає уваги на класові різниці і об'єднується довкола звичаїв та спільних історичних традицій. Така громада, яку б можна назвати нацією, є імпліцитною метою аргументації “Енеїди”. Етнографічний міт, що його тут створено, продовжує своє життя у творах, наприклад, Квітки-Основ'яненка. Позбавлений свого ідилічного елементу, він допомагає в орієнтації української інтелігенції ще в глибині 19-го століття» (Павлишин М. Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського. *Канон та іконостас*. Київ: Видавництво «Час», 1997. С. 304).

Паралельно з цим наступом, уніфікацією набирає обертів гердерівське вчення про мову нації, розвинуте в ідеях нативістів про космологос, або космізм, себто відповідність, гармонію людської натури ландшафту, території, природному довкіллю. Німецький філософ ставить в один ряд етнопсихологію, національну вдачу, географічний простір, клімат в один ряд, накреслюючи контури майбутньої слов'янської цивілізації за допомогою її картографування великими територіями («Ї межі сягатимуть Чорного моря, а звідти – й світу»). Оскільки порушення рівноваги між просторовим і духовним спричиняє руйнівні процеси, у тому числі й у мовній сфері, то першочерговим завданням є захист внутрішніх кордонів від зовнішніх асиміляційних втручань. Відбувалася своєрідна герметизація простору внаслідок переконання, що «тільки село і простий люд є оплотом українськості, втіленням національного духу; його живили ідеї німецьких преромантиків, зокрема, Йогана Гердера, а згодом – слов'янського романтизму. Українські народники настільки зміцнили те переконання літературними засобами, що воно збереглося донині» (Гнатюк 2005: 448).

Безсумнівно, ця геоантропологічна концепція надається до розгляду в контексті сільського ландшафту української літератури, яка витворювала численні модифікації мікропросторів, від реалістично достеменних з домішками ідилічної картинності до просякнутих міфологізацією аркадійських, утопічних за своїм походженням, топосів. Село є символом і метафорою української геоантропологічної моделі світу, зберігаючи, захищаючи і відмежовуючи від згубних сторонніх впливів. О. Гнатюк зазначає: «Село та його традиції стали для нативістів метафорою іншого, властивого тільки Україні цивілізаційного розвитку. Наголошування на специфіці, неповторності, автентичності традиційної народної культури становить незмінний інструментарій нативістів» (Гнатюк 2005: 446). Село як уособлення «традиціоналізму і неприйняття урбанізаційних процесів», як доводить дослідниця з покликанням на Єжи Єдліцького, протистоїть модерності як прояву космополітизму. У площині кросс-культурного аналізу проблематика сільської ідентичності, рустикалізації як етнопсихологічного та національного маркеру розглядається в працях О. Галича, І. Куриленко, Л. Лановюк, С. Павличко, Т. Полек, Я. Поліщука, О. Сухомлинова, О. Федотенка, Ю. Шевельова та ін

Уявлення про пасіонарну роль села суголосні антимаіоросійському дискурсу Є. Маланюка, який, відстежуючи деформацію національної свідомості в історичній діахронії, тобто втрату самостійності, здобутків державотворення внаслідок інкорпорації до імперії, все ж таки відокремлює від цих руйнівних процесів простолюду. Малоросійство «найменш дотикало основну нашу національну масу – селянство», натомість «у нас малоросійство було завжди хворобою не лишень півінтелігентською, але – й передовсім – інтелігентською...» (Маланюк 2015: 30). Сперечається з цими «спостереженнями» Ю. Барабаш, не вдовольняючись становим критерієм, доповнюючи його впливами бездержавності, геополітики, втручанням східних сусідів і беручи до уваги іманентні чинники ментальності,

національної характерології. Набір часто протилежних рис, моделей поведінки, від бездіяльності, надмірної емоційності, кордоцентризму до прагматизму та індивідуалізму, їхнє взаємопроникнення сприяє виробленню «національної толерантності, що склалася в українця під впливом певних історичних умов», і що в ній «криється небезпека надміру гнучкої симультантності національного мислення, притуплення почуття національної гідності, розмивання цього почуття» (Барабаш 2013: 581). Ба більше, в Маланюковій деконструкції викривлених шляхів історії після Переяславської угоди Барабаш знаходить таки опосередковане застосування комплексу малоросійства до характеристики простолюду. У т. зв. «мужицькій арихметиці», «мімікрії і самообороні, за якими тягнуться віки гірко-го досвіду» (Маланюк 2015: 31) відчитуються ті самі «амфібієподібні» прояви пристосуванства, підлабузництва духовно спантеличеної нації і скаліченої ідентичності як наслідки «синдрома угодовства» денационалізованої української шляхти.

Отже, йдеться не про станові, а про загальнонаціональні масштаби трагедії української людини і України, за якими закріпився поетично сформульований Мазепою комплекс «чайки при битій дорозі», «не надто почесна роль розмінної карти у територіальних і політичних сперечаннях амбітних сусідів» (Барабаш 2013: 579). Ясна річ, ця «геополітична проміжковість» зумовлює доволі широкий спектр інволюційних факторів, чинників блокування ідентичності і «хвороби бездержавності» (В. Липинський): «ослаблення національного інстинкту, затемненість, мало не атрофія історичної пам'яті, параліч політичної волі, психологія покірного “молодшого брата”» (Барабаш 2013: 579).

Хай там як, маргіналізовані явища, які потребують типологізації інваріантів і каталогізації в культурно-історичній і соціологічній динаміці, пов'язані і з виробленням мовної поведінки в умовах колоніальної вслідженості. У розділі про постколоніалізм як ситуацію культурного переносу ми докладно розглянемо різноманітні тропи і фігури контрдискурсивного письма, мовні пріоритети, мімікрію, суржикізацію і креолізацію як маркери культурної гібридності. Наразі є сенс окреслити методологічні орієнтири, як сказав би М. Павлишин, «використання відповідного», що передбачає політично продумане, зовні шанобливе ставлення до мови метрополії з інтенціями прихованого спротиву, підривним підтекстом.

Посилаючись на концепцію «малої літератури» австралійського дослідника П. Савчака, Ю. Барабаш обґрунтовує оповідні техніки і мовні трансформації у творах українських письменників так званою «міноритетною практикою». Її сенс зведений до перехресної взаємодії локальної культури з універсальною мовою, «коли представник етнічної чи культурної меншости, змушений до цього обставинами існування в рамцях імперії, намагається творити свою “малу” літературу засобами домінантної, “владичної” мови, він так чи інакше “детериторіалізує”, маргіналізує цю останню» (Барабаш 2004: 102). Наслідками такого політичного використання мови є синкретичні явища різного штибу, насамперед «вторгнення» до імперського місцевого, автентичного, «перемішаного з різного роду гібридними

деформаціями, каліченими, псевдоросійськими формами, призводить до виникнення у тексті цілого шару діалектних та ідіолектних варіацій імперської мови, українсько-російського суржику... “велика” мова фактично перетворюється тут на “малу”, підривається її статус першости» (Барабаш 2004: 102).

Проявами міноритетної мовної поведінки пояснюється концепція «неповної літератури» Д. Чижевського і спроби Ю. Шевельова окреслити «межі української літератури». Беручи до уваги стилетворчий чинник, тобто намагання дотримуватися приписів високої естетики класицизму, можна зрозуміти, «як найбільш українські патріоти протиросійського спрямування писали свої твори російською мовою» і як на цьому тлі стає «ясною роля і місце творів, писаних українською мовою» і чому «критерій народної мови застосовується саме для цього періоду» (Шерех 1978: 36). Ця типово трансферна ситуація спрацьовує й на політичному рівні. Досліджуючи становлення української літературної мови в контексті «реанімації національної свідомості», В. Русанівський зупиняється на характерних для початку XIX ст. гальмівних факторах, кон'юнктурних позиціях провідних письменників. Основоположник національної прози Квітка-Основ'яненко «не тільки не засуджував добровільну русифікацію українського дворянства, а навпаки, бачив у цьому явищі закономірне прилучення української інтелігенції до загальноросійської і світової культури» (Русанівський 2001: 155). Натомість україномовну стихію він пов'язував з висвітленням душевного світу простої людини. Так само Гребінка, незважаючи на визнання придатності української мови для серйозної літератури, писав прозу російською, «славив царя і вважав за велике благо для України приєднання її до Росії» (Русанівський 2001: 162). Отже, маргінеси, погляд з околиці, подекуди крізь маску дивакуватості і провінційної просторікуватості породжують ситуації іншування, тропи і фігури постколоніального мовлення, потужний підтекст.

Тропи постколоніального мовлення становлять окрему найпліднішу галузь польських наукових досліджень. Богуслав Бакула в статті «Постколоніальні тропи» розглядає механізми впливу на мовлення травматичної колоніальної свідомості. Зосібна, йдеться про особливу українську вслідженість, яка вросла в середохрестя ментальності і намагається уникнути чергового витка залежності від гегемона. Звільнення з-під тягаря репресивного досвіду є складним поетапним процесом, в якому завжди залишаються рештки впокореності і накопиченого за віки комплексу національної відрази, що остаточно закріплюється в ресентименті як невід'ємному емоційному компоненті етнічної картини світу. Мова колонізатора настільки глибоко вросла в ментальність колонізованого, що потребує тривалої посттравматичної процедури розмикання, викриття. Від епохи до епохи здійснюється це розмотування концентричних кіл підпорядкування і домінації, розв'язування вузла, але поки що в межах пресингу символічної мови колонізатора, до кінця нездоланної, непереборної. Покликаючись на Є. Томпсон, польський літературознавець визначає постколоніальність у контексті колонізації розуму, занурення свідомості в когнітивні шари панівного дискурсу.

Так чи інакше постколоніальна ситуація виникає і розвивається в умовах імперського гніту, і навіть, коли сам колонізатор відсутній, залишається його постава, дискурсивні сліди негативного впливу. «Гегемон залишив на місці своїх апологетів, призвичаєних до привілеїв субалтернів, котрі колись вислужувалися за шматок наданої їм влади, солідні чайові, можливість функціонування в його світі. Залишив навички, натреновані реакції, поведінку, методи комунікації» (Бакула 2014: 16). На протигагу цьому всотуванню в ментальність ідеології впокореності і підпорядкованості існує мовний образ постколоніального світу з освоєнням на рівні нарації насильницького дискурсу і шляхів його подолання.

Принагідно зауважимо, що «риторика жорстокості й насильства» в контексті формування постколоніального суспільства в Україні мала стати потужним науковим проектом С. Павличко. Дослідниця запропонувала вельми цікавий ракурс, який відлунує в сучасності войовничістю і патріотизмом літератури романтизму і сприяє розумінню в когнітивних категоріях стану сьогоденного суспільства. Творчо зухвалий проект базується не на «аналізі репресій режимів (царської Росії, радянської влади) проти української літератури як такої, а насильства як певної мови, певного дискурсу, який виробився всередині самої культури і активно продукується сьогодні» (Павличко 2002: 592).

Перетворення «новомови» постколоніалізму, його словотворчого арсеналу в пошук конструкцій глобальної компаративістики, автономних мов постгуманізму, екокритики, біоетики становить предмет розмислів Дороти Колодзейчик. Вона констатує інтердисциплінарність як одне з «головних маркетингових гасел постколоніалізму» поряд із контрдискурсивністю і опозиційністю. Вельми важливо те, що постколоніалізм є критичною опцією для багатьох інших методологій і дисциплін, і, незважаючи на свою плюралістичність усе ж таки збирає до купи вузько спеціалізовані галузі і створює цілісну парадигму досліджень. Польська дослідниця пов'язує природу постколоніалізму з відкриттям влади в текстуальних структурах і відстеженням її зміцнення або ослаблення на рівні аналізу мови. Незважаючи на гостру критику антиколоніального опору за нібито зредуковані до мовленнєвого плану субверсії і контрдискурси, орієнтовані на глобалізм культурно-політичні студії багато втрачають без мовного ядра, мовної свідомості. Щоби уникнути цієї методологічної колізії, Д. Колодзейчик пропонує застосування *трансляційної практики*, заґрунтованої на «комунікуванні культурних відмінностей, аби допомогти в розумінні соціально-політично-культурних механізмів постімперіального і постколоніального суспільства, в тому числі багатокультурності і міграційності» (Колодзейчик 2014: 24). Варто зважати на функцію перекладу, або ширше – культурного переносу, що тягне за собою «компаративістську відповідальність» за правильне відчитання інтенцій опору в літературному каноні.

Концепції транснаціональних конгломератів, трансляцій монокультури Е. Аптер, Г. Ч. Співак, Т. Бреннан демонструють важливість умілого використання непомітних, прихованих мовних шарів для розвінчання і самодискредитації глобальної мови,

космополітичного дискурсу. Лише таким чином вдається досягти не так міждисциплінарності, як тієї самої еспанівської «компаративістики без берегів», для якої найціннішою є позиція *поза* цариною конкретної дисципліни. Тому формування смислу відбувається на стиках, які зумовлюють «переспрямування, перенесення, трансфер і переміщення разом із виходом поза межі» (Колодзейчик 2014: 31).

Найоптимальнішим у цій методології буде поєднання історії антиколоніальних рухів із постструктуралізмом і лінгвістичним поворотом, що тягне нерозв'язаність проблеми та внутрішній спротив будь-яким остаточним формулюванням. Крім того, невизначеність з площиною, в якій чиниться опір, – у просторі дії або просторі висловлювання – створює умови для експансії постколоніальної теорії на політичні, географічні, соціальні обшири, які інтерпретуються за допомогою концепцій-метафор. У вельми актуальній з точки зору впливу глобалізації на порівняльне літературознавство статті Дороти Колодзейчик «Постколоніальний трансфер у Центрально-Східній Європі» формулюються постулати новочасної методології, заснованої на *трансляційності*. Це обов'язкова умова продуктивності критичних рефлексій над регіонами, що належить звільнити з-під тягаря універсальних парадигм шляхом слідування оригіналові, підкреслення автентички. Центрально-Східноєвропейський дискурс не вкладається в надто уніфіковану постколоніальну теорію, яка повинна збагатитися вивченням станів залежності і постзалежності, посткризового існування регіонів. Тому розвиток постколоніального трансферу скеровується в «методологію трансляції і порівнянь», у площині яких оприявнюються простір і предметність *іншого*, культурно відмінного, виявляються механізми «культурних домінацій, категоріальних апорій, несівмірності локальності і граничних мутацій / трансформацій значень» (Колодзейчик 2010: 38). Тому найбільш придатним до аналізу зрушень у структурі національної свідомості, формуванні громадянського суспільства і незаангажованого світогляду є феномен постзалежності, просякнутий діалогічністю і плюралістичністю по відношенню до постколоніалізму і здатний уникнути неоімперських потуг.

Г. Александрова теж окреслює національне обличчя компаративістики, яка не копіює західні моделі, а творчо їх наслідує, збагачуючи інструментарієм суміжних дисциплін – фольклору, етнології, антропології, психології, лінгвістики – і розширюючи в такий спосіб межі традиційних зіставлень до метаописів, до «предметів, в культурному і пізнавальному плані загалом уже освоєних, описаних, зінтерпретованих, пізнаних, і це дає підставу науковцям вважати їх “пізнанням пізнання”, тобто пізнанням другого ступеня, а не безпосереднім і фактичним предметним пізнанням (емпіричним)» (Александрова 2013: 78).

Неабияке значення для розвитку новітньої компаративістики мають культурологія і літературна критика, що дозволяють вписати об'єкт зіставлення в соціокультурну динаміку і в широке поле рецепцій, рухливі зв'язки між твором, артефактом культури і намацуванням у ньому нових обріїв тлумачення. Очевидно, критичний потенціал постколоніальної теорії кріпиться саме на віднайденні

цих інтенцій, не так опозиційних до старої традиції, як збагачених нею у безперервному діалозі. «У постколоніальному українському компаративному діалозі утверджуються й поглиблюються традиційні напрями, розширюється теоретико-методологічна база, у сферу порівняльного літературознавства входять культурологічні, історіософські, соціокультурні, семіотичні, рецептивні та інші аспекти» (Александрова 2013: 79).

Трансферна природа постколоніалізму як наукового методу, типу критичного мислення і дискурсу спротиву в рамках колоніалізму з різною інтенсивністю наголошується в науковому дискурсі. Здебільшого йдеться не так про інверсію колоніальних структур, як про складний процес продукування пов'язаних із ними значень у тісній сув'язі історії, політики, ментального простору, концептів національної культури, мови як декодуючого пристрою художньої цілості. Виникнення постколоніальної ситуації співмірне з мапуванням образів та іміджів уявної географії, асиметричним перенесенням зон маргінесу у простір центру або, навпаки, моделюванням окраїнного, прикордонного, камерного світу малих радощів за лекалами метрополії, або кардинального відмежування, ізоляції, усамітнення в патріархальній провінції як осередку національної культури. На перетині цих меж і народжуються особливі метаописи, надконструкції *іншування*, надто продуктивні в сенсі досліджень амбівалентних культурних процесів і гібридної ідентичності.

«Виробництво» спеціальних імагологічних стратегій, функціонування авто- і гетеростереотипів в еластичній комунікації центру і маргінесів стає тією точкою напруження, яка опиняється в центрі уваги зарубіжних та українських дослідників. При цьому постколоніальні студії послуговуються міждисциплінарними підходами, які остаточно вивершуються в складних за своєю структурою і культурними нашаруваннями тропях контрдискурсивного мовлення. Питому вагу складають східноєвропейські орієнтири пошуку не *третього*, а *другого* світу, не віддаленого, різко відмежованого, а включеного в імперські обрії, асимільованого і привласненого дискурсом влади. Механізми розкодування накинутого колонізатором образу світу і формування всередині нього протиставних інтенцій опору становлять перспективу сучасної гуманістики, в тому числі в контексті осмислення України як перехрестя між Заходом і Сходом, процесів євроінтеграції, подолання неокolonіалізму і виходу з постімперського стану залежності.

Розділ 2.

Антропологія простору: обряди переходу, культурний обмін / торг в українській прозі першої половини ХІХ століття

1. Гостинність як національна поведінка: антропограма VS граматика тексту

Серед антропотехнік, що презентують людську поведінку передовсім в етологічному вимірі зі стабільно-динамічним звичаєвим ладом, комплексом уявлень про світ, гостинність є чи не найпоказовішою. Ця категорія настільки універсальна, що в певному сенсі дорівнює таким культурно-цивілізаційним загальникам, як істина, краса, добро, буття. Усіляко маркуючись відповідно до тезаурусу епохи, звичаєвого коду і типу літератури, гостинність постає надзвичайно рухливою категорією з помітним тяжінням до порівняльної типології і розширеної семантики. В ній кодуються емблематика і знакова сфера життя, вербально-невербальна поведінка людини, дискурс спілкування з *Іншим*, особлива риторика впізнавання і прийняття *чужого* у світ *свого*.

На правах гостинності змінює своє обличчя й українська література перших десятиліть ХІХ ст., долучаючись до європейського письменства та ідентифікуючи себе як локальне утворення з увиразненим вектором периферійності, цілком природної для неї провінційності. Відмикаючи канали для засвоєння чужої традиції, вона *гостинно* поводить з нею, творчо асимілює її форми та створює власні, національні, вбудовані в рідний ґрунт. Це метарівень гостинності, крізь який проглядають підпорядковані йому ритуали, моделі та схеми всередині художніх творів, тобто в системі подій і образних зчепленнях. Провінційність позбавлена тут будь-якої негативної конотації і пов'язана радше з потужним культурним комплексом на позначення пасіонарності і впливу на формування національної ідентичності. Провінційність має свою фізіогноміку і морфологію, тому між сферою людської поведінки, почуттів, емоцій і архітектонікою простору, ландшафтом встановлюється тотожність. У контексті загальної *морфології культури** простір

* Термін уведений у науковий обіг німецьким культурфілософом О. Шпенглером.

«формує душу людини, він змінюється з людиною. Той самий ритм пронизував її почуття та шелест лісів» (Шпенглер 1999: 118).

Становлення красного письменства на території помезів'я, національної околиці сприяло закріпленню, буквально герметизації в ньому моделей консервативної поведінки, усамітненої свідомості, цілої низки захисних реакцій на агресивне втручання зовнішнього світу. Хуторянство і провінціалізм стають необхідним чинником не лише письменницької поведінки, самоідентифікації, але й проєктуються у площину художніх подій. Знову ж таки ніякої негативної забарвленості ці комплекси не несуть, вони радше визначають поступ нашої словесності від «побутового консерватизму та місцевого, куткового патріотизму» як «першої фази національної свідомості українських авторів доби Котляревського та Квітки» (Зеров 2003: 104). Крім того, усамітнення, ізоляція невід'ємні від усвідомлення свого колоніального становища, яке, на противагу імперському знеособленню, суцільному нівелюванню цінностей, дозволяє зберегти традиційні форми дозвілля та унормувати їх згідно з структуруванням національного універсуму. «Пов'язана з цим захисна настанова на локалізацію та ізоляціонізм передбачала переформування картини світу в цілому, вимагала структурних змін – не лише зменшення масштабів, але й заміни пріоритетів, полярного зміщення позицій, ідеологізації розбіжних точок зору» (Борзенко 2006: 16).

Продукуючи різноманітні форми гостинності як верифікації антропологічної сутності в соціально-рольовій поведінці, численних побутових сценаріях і суспільних діях, українські письменники майже одноставно збігаються в її потужній моделюючій функції. Причому означені нами межі цього комплексу є відносними і радше втілюють різні його аспекти. Справді, немає посутньої різниці між старосвітським ритуалом, антропологічною моделлю і літературною універсалією, позаяк вони постають у відносинах додаткової дистрибуції, семантичного нюансування відтінків цього потужного універсально-знакового комплексу. Художні тексти маркують гостинність й на макро-, й на мікрорівні, від окремих метафор, образів, мотивів до розгорнутих у часі і просторі ритуалів й етикетних церемоніалів. Польський дослідник Адам Пісарек пропонує розрізняти ситуативний, оказіональний та інституціональний, категоріальний виміри гостинності у відповідних контекстах: «Необхідно відокремлювати популярне, але вторинне і метафоричне використання від того, яке пов'язує гостинність з інституцією, в межах якої вона постає однією з основних вартостей і одним із засадничих нормативних індикаторів і водночас виконує суворо визначену функцію і містить увесь набір зразків, шаблонів і дотичних до них стратегій їх утілення. Зразків і стратегій, що можуть бути екстрапольовані на інші дискурсивні і практичні категорії та зазнати інтерналізації» (Pisarek 2016: 103).

Звісно, в чистому вигляді гостинність зустрічається рідко, це радше схема для наповнення якимось суміжним змістом, що постає таким собі суб-

стратом, матеріалом твору. Здебільшого вона сусідить і корелює з похідними від неї або, навпаки, зумовленими нею гастрономічними кодами, тілесними практиками, ритуалами зустрічі з *Іншим* як чужим, інакшим, містерією пізнання *не-своєї* культури на помежів'ї, заглибленням і неквапливим переосмисленням усього незнайомого, утаємниченого, сокровеного. Коливання між прийняттям і відторгненням іншого світу, позицією і контрпозицією надзвичайно широкі, але майже ніколи не долають граничних точок підставової схеми, або ідеологеми: «Лише одна гостинність є гостинною» (Дельоз, Гваттарі 1998). Отже, між ідеєю гостинності та її втіленнями виявляється неабияка розбіжність, асиметрія, яка, втім, виглядає цілком закономірною в контексті співіснування різних практик спілкування, невербальних риторик, типів комунікативної поведінки.

З точки зору теорії дискурсних формацій В. Тюпі українська література тяжіє до ройової та рольової комунікації, що і зумовлює надзвичайно *традиціоналістський* характер гостинності, її відносну унормованість у межах патріархального соціуму, публічного й усамітненого, відкритого і закритого одночасно. В текстах позиціонуються відповідні форми комунікативної поведінки *на людях, у відкритому розімкненому просторі*, котрий іноді уподібнюється до театральних підмостків з чітко розподіленими сценаріями і типами соціально-рольової поведінки.

Тематизація цього комплексу відбувається частіше в координатах *Я – Ми*-спільнота за підтримки авторитетного, директивного *Воно*. Комунікація передбачає особистісно-надособистісний рівень, де індивідуальність розчиняється спочатку у колективній свідомості, що згодом скеровується владою традиції, персоніфікованої в актах і ритуалах повсякденного життя. Зчаста діалог між єдиною нерозчленованою міжлюдською групою (з різними образними аналогами у вигляді промовляючого на всі лади і голоси вулика, сільського сценічного майданчика з лубочним обрамленням завчасно розпланованих і продуманих дій учасників та іншими формами ансамблевої присутності людей на публіці) і представниками іншого світу, ідеології відбувається саме на рівні гостинності як певного ключа, дешифратора системи відносин у суспільстві, комунікативної поведінки, культури і філософії життя загалом. Зауважимо, що зустріч колективу як монолітно зібраного тіла з притаманною йому соборною точкою зору, сакральним мірилом усього суцього з чужим, не-своїм, або своїм-чужим набуває різноманітних форм вираження у літературі – від різкого неприйняття, відторгнення до цілої містерії пізнання, навіть впізнавання і поступової асиміляції.

2. Міметична репрезентація / драматургія ритуалу (Г. Квітка-Основ'яненко)

Під цим оглядом справжня парадигматика гостинності вишикується у «Пані Халявському» Г. Квітки-Основ'яненка. Міметична техніка розгортання матеріалу подібна до прийомів кінопоетики, що передбачають послідовну зміну картин, серійність у відтворенні традиційного ладу, подій у житті старосвітської верхівки. Письменник буквально ліпить образи, жести та рухи персонажів, які презентують окремі сцени і мікросцени твору. Настанова на візуальне схоплення всього, що проходить перед очима, майже фактурна відчутність різноманітних проявів тілесної і соціально-рольової поведінки зумовлені позицією суб'єкта оповіді, його жанровими пріоритетами, взятими з арсеналу усної і писемної словесності імітаційними техніками. Оповідач надягає маску простака, який вдається до стилізованих під усне мовлення мемуарів про миле його серцю старосвітське життя.

Зауважимо, що тактика дивакуватості, наївності, якоїсь інфантильності мала детально розроблені типологічні варіанти в українській наративній традиції, і добре прислужилася Квітці в аспекті застосування до реалій минувшини. Стихія усноповідного слова толерувала діалог між наратором і читачем у відкритих формах, без зайвого екрану, посередника, медіатора. Дистанція між ними скорочувалася, встановлювалися іноді фамільярні відносини, що свідчили про особливу довірливість українського Симпліциссімуса і впевненість у тому, що читач його зрозуміє. Цей контакт здійснюється у формі «гри с адресатом оповіді – через узнавання, вгадування, розшифровку натяків і відображення у подвійних дзеркалах» (Лескінен 2013). Тому представлений світ надзвичайно відчутний і наділяється властивостями зорового, слухового, тактильного сприймання.

Кульмінаційний парад гостей у «Пані Халявському» ретельно структурований і вписаний в основний корпус тексту як цілісний ритуал з увиразненою соціально-антропологічною ідентифікацією. Гостинність виведена назовні, всі її топоси словесно і понятійно номіновані, художньо оформлені, атрибутика є наочною і відповідно узгодженою з драматургією, церемоніалом. На очах читача розгортається містерія прийому гостей із низкою супровідних акцій, щоправда, без зайвої утаємниченості, інтимності. Це містерія з реалізації соціальних дій, що строго корелюють із суб'єктами корпоративної патріархальної свідомості. Однак буде неприпустимим спрощенням зведення гостинності лише до соціального фундаменту, реалізації практичних потреб з обміну матеріальними і нематеріальними цінностями. У «Халявському» це ще й категорія, закорінена у

плоть і кров традиції, національної ментальності, етнічної психології. З методологічної точки зору надзвичайно важко відокремити різні аспекти гостинності як універсально-знакового комплексу.

На думку С. Зенкіна, існує два основних різновиди гостинності: не опосередкований зайвою нормативністю, рольовими відносинами, штучними поняттями ритуал традиційних суспільств і протилежна йому ігрова поведінка з різноманітною метафорикою переосмислення, вигаданими сценаріями, специфічною мовою і загальними місцями. Обидві моделі співвідносяться між собою як прагматична, життєво необхідна і непрагматична, окультурена, усіляко текстуалізована і потрібна для ілюстрації чогось іншого, більш загального, не пов'язаного безпосередньо з фігурами господаря і гостя. Опозиція *антропологічної* і *літературної* моделей гостинності є відносною, часто-густо ці поняття функціонують як синтетична цілість. Загальну схему гостинності можна уявити як взаємодію свого і чужого: «... отримувач-гість присутній на території та / або у спільноті його подавців-господарів як “чужий” і включається в їхнє життя саме як чужий, не асимілюючись» (Зенкін 2012: 181).

Культура кордонів, семантика розрізнення і відмежовування слугує надзвичайно необхідним інструментарієм в аналітиці гостинності. Тому осібно акцентується увага на відмінностях, своєрідності, структурній маркованості персональних сфер учасників акту гостинності, що прочитується як певний текст, закодована знаками тубільного походження система. Так само, як текст містить формальні елементи початку і кінця, архітектоніка гостинності складається з *«ритуалів прийому і проводів*, тобто відмічені моменти протягом часу, коли драматично розігрується і тимчасово нейтралізується основоположна опозиція “своє / чуже”; у ході цих ритуалів гість стає “своїм чужим”, “освоюється” чи “присвоюється” господарями...» (Зенкін 2012: 182). У цій комунікації культурне і не-культурне, прагматичне і літературно-фікційне співіснують, об'єднуючись у ситуації зустрічі *Я з Іншим*, взаємопізнання і толерування міжсуб'єктних, міжнаціональних, міжнародних контактів.

Надзвичайно структурований і прозорий, побудований на опозитивних відношеннях ритуал прийому і проводів гостей уводиться Квіткою не лише як увертюра і фінальна частина розкішного бенкету. У цьому обрамленні відчитується набагато ширша семантика, пов'язана з функціонуванням культурної традиції і кодуванням її у текстових глибинах. Через гостинну ритуальність і атрибутуку проглядають ритми, темпоральність і знакові прикмети етнічної психології козацької верхівки XVIII – першої половини XIX століть. Усе наочно продемонстроване письменником є цілісним текстом, що ретранслює культурний тип, тяглість традиції, генеральні тезаурусні конструкції. За Ю. Лотманом, традиція безпосередньо пов'язана з «механізмом перекодування», тому вона є «системою текстів, що зберігаються у пам'яті даної культури, або субкультури, або особистості. Вона завжди реалізована як *окремий випадок, що розглядається*

ся як прецедент, норма, правило. Тому “традиція” піддається більш широким інтерпретаціям, ніж “сучасність”. Текст, який пропускається крізь код традиції, – це текст, який пропускається крізь якісь інші тексти, що виконують роль інтерпретатора» (Лотман 2000: 210).

Відтворений простакуватим оповідачем світ подвійно кодований, бо на власні суб’єктивні враження та емоції накладається все ж таки сфера денотатів, того, що було реально і що слугувало фундаментом для тієї епохи. Крім того, відновлена у пам’яті Трушка Халявського драматургічна послідовність із симетричним чергуванням актів бенкету, ретельна деталізація, уречевленість, прискіплива увага до самого церемоніалу підготовки, зустрічі і проведення гостей свідчать про орієнтацію на загальні місця літературного застілля цієї доби. Зі свого боку сучасні автору тексти ретранслюють барокову традицію з її тяжінням до гіперболізації, нагромадження, карнавального гротеску. Будь-які повсякденні реалії в естетиці бароко перетворювалися на справжній церемоніал з домішками пихатості і демонстрацією надмірності. Така тернарна структура, що складається з власного, дещо наївного і очищеного від культурно-цивілізаційних туманностей бачення, денотатів з прирощеними до них в уяві наратора конотативними смислами і традиційних схем літературного бароко сприяє створенню місткого образу розкішної учти з обов’язковим дотриманням правил, етикету: «И что это были за банкеты!.. Куда! В нынешнее время и не приснится никому задать такой банкет, и тени подобного не увидишь; а еще говорят, что все вдалься в роскошь! Да какая была во всем чинность и регула!..» (Квітка-Оснoв’яненко 1979. Т. 4.: 13)*.

Банкет постає прецедентом, за яким проглядає щось загальне, культурна парадигма, соціальні практики і т. ін. Звісно, цей статус ритуалу у текстовому корпусі виправдовує його ретельне структурування і послідовне неквапливе розгортання драматургічних актів за аналогією до церемоніалів барокової доби. Справді, бенкет у Халявських – це справжня містерія, в якій за кожною дійовою особою закріплюється своя роль, а дії надзвичайно злагоджені і відповідають головному призначенню – забезпеченню суспільної консолідації і підтриманню соціальної стабільності, безперервності функціонування механізмів і гарантій соціуму. Бажання зберегти усталений патріархальний порядок настільки сильне, що оповідач вдається навіть до грайливої містифікації, якоїсь утаємниченості, що усіляко підсилюють містеріальність змальованого бенкету.

Вона різноманітно вводиться в текст – від окремих проявів тілесної поведінки до інтенсивних, спрямованих на ліплення гіперболічного образу, гастрономічних дій, рухів, жестів учасників ритуалу. Повідомлення про бенкет відразу спричиняло суто тілесну реакцію матінки (« ...тотчас принимаются вздыхать,

* Фрагмент підрозділу про міметичні трансформації національного ритуалу в контексті антропології національної поведінки висвітлено в статті: Малиновський А. Т. Гостинність в українській літературі першої половини ХІХ століття: ритуал – антропологічна модель – культурна універсалія. *Слов’янський збірник*. Одеса, 2019. Вип. 23. С. 176–184.

а то и всплакнут»). Ця печаль зумовлена значними витратами у вигляді продуктів натурального господарства, втратою найкращої свійської птиці і відбірного м'яса тварин. Особливим медіумом передбенкетної процедури був «міський кухар», який запрошується за п'ять днів, три з яких «гуляє», а потім майстерно впроваджує церемоніал приготування наїдків і напоїв. Йому підкоряються інші учасники ритуалу, за кожним з яких емблематично закріплюється індивідуальна тілесна поведінка, емоційна реакція, статусно-рольова характеристика. Сукупність мікрорухів, жестів та інших проявів соціально обумовленої поведінки і створює враження містеріальності усього, що відбувається: «булочница дрожит телом и духом... кухарка в другой кухне с помощницами также управляет с птицею... ключник разливает в кувшины пиво и мед... конюха на конюшенном дворе принимают лучшего овса...» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 15).

Демонстрація розкошів, достатку, надмірності зображується як пріоритет старшого представника генерації Халявських, який нічим не поступиться перед зміцненням власного авторитету, підтриманням патріархальної функції очільника роду, голови сімейства, своєрідного *транслятора* родинності, батька у широкому розумінні слова. Бенкети чотири рази на рік ілюструють не лише індивідуальне волевиявлення, а й потребу у своєрідному випробуванні, перевірці своєї життєвої ролі на відповідність нормі, правилу, припису. Циклічність і регулярність проведення бенкетів ґрунтується на «етосі повинності по відношенню до владних встановлень світопорядку, канонічного зразка, регламентованості людських відносин, легітимності думок і переживань». Тому й комуніканти у такому вкрай ієрархізованому суспільстві «здатні до рольового самовизначення і стурбовані обов'язками свого функціонування у світі» (Тюпа 2007: 45). У контексті комунікативної поведінки гостинність постає *авторизацією* своєї соціальної ролі. «Вживання в роль – волевиявлення індивіда, який обирає для себе той чи інший соціальний образ. Тасуючи альтернативи, він так чи інакше відчуває себе співавтором того рольового припису, якому слідує...» (Смірнов 2004: 225).

Семантика ритуальності посилюється у самому акті «збирання» та запрошення гостей. З метою підкреслення важливості учти, підвищення її ролі за допомогою різноманітних знаків соціальної престижності автор вводить у текст ансамблеву персонажну групу, яка, власне, презентує бенкет. Причому утворення цієї групи, поява на сценічному майданчику також набуває ознак містеріальності. Гості збираються поступово, впродовж усього дня перед бенкетом. Мешкаючи в різних куточках губернії, вони всі з'їжджалися заради поваги і честі пану Мирону Халявському і його найголовнішому гостю. Незважаючи на соціальну і стану розшарованість запрошених, їхні дії і поведінкові жести нагадують злагоджений механізм, в якому частини підпорядковані цілому, молодші підкоряються старшим, дружини – чоловікам, діти – батькам і т. ін.

Урочистість заходу підкреслюється описом святкового вбрання гостей. Оповідач вдається до строкатого модно-галантерейного екскурсу, який також виконує сигналетичну функцію. З окремих деталей, аксесуарів одягу, франтівських дрібничок і прикмет зовнішності складається повне уявлення про так званий *вестиментарний* (термін Р. Барта) код тієї доби. Між модою і місцем її демонстрації встановлюються корелятивні відношення, обумовлені аналогіями функціонально-просторового характеру. Після емоційного вигуку («Да посмотрели бы вы, как все гости разряжены, разубраны!») слідує надзвичайно деталізований перелік модних аксесуарів і деталей принципово небуденного характеру. Бенкет потребував особливого вбрання. Проте умовивід оповідача у цій частині не суперечить загальній тональності, а навпаки, доповнює уявлення про бенкет як акцію міжпоколінневу, трансляційну.

Мода постає втіленням тієї ж таки традиційності, родинної тягlosti між старшими і молодшими. Вона демонструє певний цикл, який проходить суспільство у безперервній боротьбі нового і старого, оригінального і стереотипного, і доводить діалектичну єдність суперечливих начал. Творча конфронтація між чепуристістю, підкресленою знаковістю і традиційністю одягу завершується утвердженням останнього. Як зауважує Ю. Лотман, екстравагантність не спростовується періодичною модою на традиційність, адже традиційність сама постає у цьому разі екстравагантною формою заперечення екстравагантності» (Лотман 2000: 74). Оповідач акцентує увагу на тому, що святкове вбрання не потребувало якихось витрат, воно передавалося у спадок від попередніх поколінь: «Каждая все это получила от матери, а та – от своей матери, и так все выше; теперь носит сама и передаст будущим своим дочерям и внукам». У цій тягlosti відчувається і міцна внутрішня консолідація та співпричетність різних поколінь, що зумовлює єдність тілесної поведінки, однакові жести і рухи, вартісні пріоритети і уявлення про красу: «Теперьешние сборы на банкет не стоили им ничего более, как кружки ключевой воды, чтобы умыться; а оделись во все готовое. Да как же они хороши! Какой здоровый цвет в лицах! Какой яркий румянец в щеках! Какая свежесть в прелестных глазах! Немудрено: они ложатся спать ввечеру и с солнцем встают...» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 17).

Безсумнівно, введений Квіткою вестиментарний код з відчутними фактурними акцентами, підкресленням кольору, форми, складу та якості матерії є допоміжним для розуміння соціально-рольової поведінки під час бенкету. Р. Барт писав, що одяг є найближчою до тіла субстанцією, «функціонує як його заміна й одночасно маска, а тому безперечно слугує об'єктом надто сильних психічних інвестицій» (Барт 2003: 270). Традиційність, спадковість одягу зумовлює автоматизм поведінки і надзвичайну ритуалізованість її окремих невербальних проявів. Немов вишикувані в шеренгу гості зустрічають його ясновельможність пана полковника. У цій сцені найвідчутніше проявляється принцип ансамблевості. Вона втілюється у відповідній архітектоніці, у ліпленні єдиної нероз-

членованої скульптурної групи, майстерно виписаної й уміщеної в звиклий стафаж старосвітщини. Присутні на бенкеті уособлюють модель суспільства, а відповідна геометрія розсаджування гостей за принципом соціально-гендерної ієрархії виявляє систему їхніх взаємовідносин. Тілесні рухи бенкетуючих надто ритуалізовані і передають радше психічний автоматизм поведінки, лялькову механістичність, готові емоційні реакції і завчасно сплановані дії. Безсумнівно, оповідач відтворює аналог суспільної ієрархії і вдається до символізації, переносить на побутову сферу знаки соціальної структури, важелі та механізми регулювання і розподілення статусів, іміджів, влади.

Для представників старосвітської верхівки «соціально ефективними були підтримувані традицією форми родинної і станової взаємовиручки, збереження станового статусу. Відповідність людини своїй ролі є більш важливою, ніж можливості його особистої або станової реалізації. Розіграваний в традиційних суспільствах “театр патерналізму” передбачав неодмінну демонстративну розкіш, показну щедрість, обов’язкову гостинність і допомога тим, хто терпить нужду» (Лескінен 2011: 186). Віртуозно виписана містерія гостинності вміщує численні кодифікації життєвих норм, зовнішньої атрибутики, крізь які відчитується тезаурус старосвітської культури, її місце у мінливому циклічному русі від закритого суспільства до відкритого і, навпаки. «До таких неписаних кодифікацій норм життя і поведінки можна віднести намагання маркувати через зовнішній облік, жести, вербальні і візуальні коди своє походження і стану приналежність» (Лескінен 2011: 186). Відбувається не просто символізація, а радше сакралізація влади, патріархального авторитету в принципово несакралізованих формах. Адже треба пам’ятати, що інстанція оповідача дорівнює невибагливій життєвій компетенції простака, який подає відомості про велич минувшини в контексті сімейної хроніки, родової генеалогії, імітованої фіксації найбільш ласих шматків милої серцю старосвітщини.

Стилізація під простака постає глибоко продуманим художнім завданням, покликаним розкодувати складну жанрову структуру і виявити в ній потужний пласт карнавальності, прийомів подвійного висвітлення, віддзеркалення профанного і сакрального. Оповідна інстанція Трушка Халявського окреслюється трансляцією «знижених взірців “високочолої” писемної культури» (Біблер 1990: 90). Зауважимо, що цей простака виконує неабияку структурно-моделюючу функцію в загальноєвропейській культурній традиції. Він увиразнює механізми народного світосприймання, сполучаючи свідомість і невідрефлексоване буття у формах наочного представлення. Простака має свою візію минувшини, без зайвих духовно-інтелектуальних обтяжень, тому відтворювана ним дійсність принципово не цілісна, не впорядкована, а є серією картин, уламків, вибіркового фрагментів. Використання такої тактики побудоване на «переплетінні, взаємовідображенні, дивній оптичній рефлексії одвічних відблисків минулої ... архаїчної цілісності...» (Біблер 1990: 93).

Виведення назовні закарбованих у хронікальній жанровій пам'яті готових образів дійсності виглядає як така собі імітація профанної оповіді анекдотичного гатунку. Тому й оповідач нагадує дурня, ідіота, що має наповнену уформованими образами і асоціаціями скриньку, з якої почергово, а іноді й хаотично, вилучає смисли та дедуктивні умовиводи і презентує їх як товар, таку собі дороговизну. При цьому він наївно, з точки зору простодушної людини похваляється перед читачем, та й загалом перед публікою. Марковані його чистою, без домішків інтелекту, емоційністю, образи постають надзвичайно живими, свіжими, незатьмареними.

Роль наратора в «Пані Халявському» не можна переоцінити. Адже він є тим необхідним стрижнем, композиційним ланцюжком, який сполучає зовнішній і внутрішній плани, переводить оповідь у площину пародійного слова, переосмислення і віднайдення метафоричних, вторинних смислів у суб'єктній компетенції автора. Наратор – це медіум, посередник між культурами, минувиною і сучасністю, патріархальністю і модерністю. Саме таке його функціонування у творі уможлиблює діалог, «передкультуру “високочолих”, “підгрунтя” цієї культури». Одвічна колізія «високочолого і простака, високовченого схоласта і безграмотного “ідіота”» втілюється у такій специфічній функції наратора, завдяки якій «ми, сучасні читачі не лише здатні почути живий голос простака, увійти в його свідомість, розрізнити у свідомості “ідіотів” відблиск уявлюваної “міфологічної культури”, а й застосувати особливу техніку *сепарації*, тобто експериментального розмежування голосів, фіксації «зустрічного руху двох свідомостей... точніше, двоголосся, багатозначності однієї свідомості» (Біблер 1990: 94). На цій зустрічі суб'єктних точок зору тримається сатирична складова твору, яка оприявнюється у прихованій критиці забобонів і численних буфонадних сценах. Іноді деякі фрагменти набувають підкреслено гротескової забарвленості і навмисне вводяться у твір як своєрідні дешифратори змісту, семіотичні вікна, крізь які відчитується весь культурний тезаурус епохи.

Структурною відміченістю вирізняється заключна частина бенкету, яка вписується в загальну драматургію гостинності як ритуал в ритуалі. Причому уводиться вона у твір як сегмент з підвищеною семіотичністю, що відтворює дещо механістичну рухливість життя і зміну декорацій у принципово незмінному укладі. Та попри зовнішню часопросторову валентність, навіть позірну театральність, оповідь усе ж таки вибудовується як ахронна, безподієва. Її компоненти розташовуються у відносній незалежності один від одного і співвідносяться між собою в об'ємній площині. Епізод провадження гостей усіяко демонструє цю двоїстість, рух на місці, зміни незмінного, отже, є невід'ємним від загальної циклічності життя. Це субцикл у циклі, метафора життя, яке обертається за колом.

В читацькій пам'яті прощання з гостями тимчасове, лише проміжна ланка для наступної зустрічі. Адже Халявський влаштовував бенкети чотири рази

на рік. Очевидно, лише про необхідність нагадувати про себе утвердженням власного авторитету, а й про зв'язок із циклічним життям природи, органічну єдність соціального і природного. Особливий ініціаційний статус ритуалу заактуалізовано саме на пограниччі, в перманентній ситуації переходу від надмірного частування до умовного фізіологічного змертвіння як передумови майбутнього воскресіння в образах соціального життя. Проводжаючи його ясновельможність пана полковника, Халевський раз по раз пригощає його особливим медом, від якого виникає відчуття надмірного насичення і який є гіперболізованим уособленням наїдків і питва у творі. Сама церемонія частування усіяко ритуалізується і набуває ознак структурності. Перший кубок випивається за повну чашу в домі, другий захищає від ворогів, третій сприяє процвітанню господарства, четвертий – на щасливу дорогу, п'ятий функціонально дублює четвертий... Однак на цьому ритуал не закінчується, він триває у церемонії прощання з другорядними гостями. Причому порядок і послідовність дій зберігається та сама, одна церемонія накладається на іншу, створюючи подовжений у часі і просторі ритуал.

Його пародійне висвітлення дається взнаки, особливо в тій частині, де виявляється невідповідність соціально вмотивованої функції та результату бенкетування. Прагнення розпорядника учти забезпечити стабільність власного становища на ієрархічних східцях і навіть отримати внаслідок виявленої щедрості високу нагороду у вигляді сотницького чина обертається майже карнавальним зниженням, профануванням. Замість престижного звання сотника Халевський отримує підпрапорного, набагато нижчий від очікуваного статус з усіма прикметами підпорядкування. Підкреслено знижений характер самої процедури нагородження відчутний у стилістиці глузування, зумисне знущальницькому тоні оповіді, суміщенні серйозного і смішного. Поєднання в одному епізоді поведінки ображеної маленької людини з гострим відчуттям свого принижливого становища і водночас показного хизування дарованим чином якнайкраще вияскравлює бурлескно-травестійну поетику роману. «Как же получили батенька этот универсал: господи! Что тут было! И рассказать страшно!.. Ногами затопали, начали кричать гневно, как будто в глаза пану полковнику, и даже запенились...» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 29). Така неофіційна поведінка зумовлена вивільненням емоцій із-під влади соціальної ієрархії і вдаванням до ексцентричностей як засобу розкриття у «конкретно-чуттєвій формі прихованих сторін людської натури», втілення «символічних конкретно-чуттєвих форм – від великих і складних масових дійств до окремих карнавальних жестів» (Бахтин 2002: 138–139).

Письменником моделюється ситуація карнавального штибу, що знаходить відповідне втілення у ритуально-міфологічній схемі увінчання-розвінчання. В цій основі будь-якого карнавалу дається взнаки суцільне профанування загальноприйнятих цінностей, зведення всього серйозного і священного до сфери

несерйозного, грайливого, фамільярного. Ідеєю і пафосом перетворень та змін постає «весела відносність усякого ладу і порядку, всякої влади і всякого становища (ієрархічного)» (Бахтин 2002: 140). В уведеному фрагменті наявні всі прикмети перелицьованого дійства: це і перемішування соціальних верхів і низів, і гра владною символікою та емблематикою, і скорочення дистанції між дозволеним і недозволеним. Справді, отримане звання підпрапорного підкреслює відносність кордонів між знаками соціальної престижності, символами влади, статусами. Саме це поняття розбивається вцент за допомогою пародійного стилю, гри зовнішнім і внутрішнім планами оповіді. Попри видиму повагу до скромного дарунку від пана полковника читач відчуває їдку викривальну сатиру з боку автора, самоприниження персонажа як маркер всепроникаючого пафосу висміювання. Ось хоча б цей пасаж: «... но сотничества, за другими охотниками, умевшими особым манером снискивать милости полковника, батенька никогда не получили и, стыда ради, всегда говорили, что они выше чина ни за что не желают, как подпрапорный, и любили слышать, когда их этим рангом величали, да еще и вельможным, хотя, правду сказать, подпрапорный и в сотне “не много мог”, а для посторонних и того менее» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 29). Сповнена пародійної двоплановості фраза є апофеозом розвінчання, зведенням до нуля і дискредитацією соціально визнаних практик.

Сатиричне підґрунтя роману не виключає трактування цієї соціальності навіть з точки зору бурлескного натуралізму, незавуальованого фізіологізму. Генеалогія роду Халявських ведеться від пращура, що був опалювачем за часів польського короля і забив халявою мишу, внаслідок чого нагороджений панським титулом і підтриманий наданими йому шляхетностями. Безумовно, в цьому іронічно виписаному пасажі міститься неабиякий потенціал карнавальності. Він передбачає видиму гру знаками соціальної престижності, профанування процедури увінчання, статусного підвищення і певну каламбуризацію понять соціальної сфери. Крім того, відчутним є пародіювання і навіть відверте осмішування етіологічного наративу про походження роду. Адже до загального гербовника додали герб із вбитою мишею і халявою, знаряддям її загибелі і доказом відважності пращура. Дається взнаки застосування гри категоріями, які утворюються з «вільного фамільярного контакту», «карнавальних мезальянсів (раб – король), профанації (гри символами вищої влади)» (Бахтин 2002: 138–141).

Наслідком такого вивищення над оточенням у минулому стає хизування манерами і власним становищем оповідача у теперішньому: «Итак, прямая, чистая, благородная кровь обращалась в жилах моих; сам собою был я очень недурен, даже хорош; обороты мои и все ухватки щегольские; кланялся значительно, ходил важно и все-таки хорошо». Подальші розмисли остаточно визначають семіотику чина в контексті розподілення символів влади серед представників козацької верхівки в імперському соціумі. «Что небольшого чина, это ниче-

го: хоть мал чин, но заслуженный. А достаток? Тьфу ты, канальство! Достаток такой, что на, да пади! Сколько душ, земли, домашней богатели!..» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 31). Таке нівелювання незаперечності чина і віддання переваги матеріальним статкам пояснюється й територіальною віддаленістю периферії від центру, колонії від метрополії. На географічному помежів'ї чин не мав такої «електризуючої» дії, як у центрі, в імперській бюрократичній культурі, наскрізь просякнутої відношеннями підпорядкування.

Провінція демонструє радше формальне ставлення до ієрархічної драбини і розподілення чинів, позаяк вони є фікцією, невидимими мареннями, відмінними від суттєвого накопичення матеріально-речових цінностей. Тому між формою і змістом, зовнішньою оболонкою і сутністю можлива пародійна гра, яка виявляється у комічній стихії, у своєрідній етиці загравання з чином, віддзеркалюванні можливостей меншого і старшого статусів. Поетика чина в українській літературі найперше пов'язана з усвідомленням відносності розмежування звань і владних повноважень. Карнавальне перевертання рівнів соціальної ієрархії, тактика перелицьовування, суцільного травестування традиційної суспільної моралі втілюються як отілеснення у слові, жанровій структурі, розщепленні канонічних уявлень про нормативну поведінку персонажів – представників певних класів і верств.

Прикладом тотального розвінчання всюдисущого чина є «Конотопська відьма», в якій послідовно демонструється банкрутство і крах низки особистих кар'єр. Зміщення із сотництва Халявського через зв'язок із нечистою силою символізує остаточне припинення всіх тих крутійських дій, різнояких перетворень, якими переповнений художній світ твору. Текстуальні перегуки між творами 1836 і 1840 рр. навряд чи випадкові, тим паче, що в «Пані Халявському» герой замість сотництва отримує підпрапорного, що не виключає перепрочитання цієї ситуації на рівні метатексту. Вочевидь, Халявський постає таким собі наскрізним образом, семіотичним ключем до розуміння та витлумачення ієрархічних відносин всередині козацької верхівки. Звісно, цей образ в обох творах сатирично забарвлений і усимволізовує негативні якості консервативної спільноти: млявість та усіяке заперечення суспільного поступу, невігластво та різке неприйняття європоцентричної моделі життя. З'єднуючим фінал «Конотопської відьми» і початок «Пана Халявського» ланцюжком постає ідея фатального унеможливлення увінчання на посаді сотника. Намагання поновитися в почесному статусі амбівалентно пов'язане зі зворотнім рухом до розвінчання, тому сама церемонія нагородження представлена в дещо вивороченому вигляді.

Квітка навмисне використовує значущі *архітекстуальні* схеми, вузлові епізоди, які є підставовими для розуміння сатири як головного інструментарію твору. Ідеться про вплив ритуалу увінчання-розвінчання на весь текстуальний корпус. Бахтін писав про «особливий розвінчальний тип побудови художніх образів і цілих творів...». Подібна жанрово-оповідна техніка реалізована в

«Халявському». «Якщо карнавальна образність згасала в образах розвінчання, то вони вироджувалися в чисто заперечувальне викриття морального і соціально-політичного характеру, ставали одноплановими, втрачали свій художній характер, перетворюючись в голу публіцистику» (Бахтін 2002: 142). Справді, розгортання сюжету здійснюється за цією схемою, тобто за принципом нанизування контрпозитивних, або двопланових образів, що унаочнюють Квітчину дидактику, стиль, жанрову структуру. Це опозиції старого й нового, модного і немодного, патріархального і європейського, традиційного і нетрадиційного.

Іронічне деконструювання поетики чина символізує також настання нової епохи, інакшої парадигми міжсуб'єктних відносин. Відтворювання змін, констатація нових реалій здійснюється за принципом темпоральності, що передбачає певну тяглість суспільних і культурних зрушень у свідомості оповідача. Знову ж таки в мемуарах контакт із читачем невимушений, надто живий і пластичний, зображена дійсність була далекою від завершеності, а, навпаки, втілювалася в перехідних неоформлених фрагментах. Тому ця процесуальність цілком узгоджується з естетикою карнавальної мінливості і діалектикою повсякчасних перетворень. Вона тримається на фіксації перманентних змін, безперервній рухливості і текучості життя. Проміжні моменти в послідовній динаміці культурно-цивілізаційних парадигм неодмінно породжують карнавальну естетику криз та оновлень. «Усі образи карнавалу двоєдині, вони поєднують у собі обидва полюси зміни і кризи: народження і смерть, благословення і прокляття... похвалу і лайку, юність і старість, верх і низ, лице і зад, глупоту і мудрість». Звісно, ці опозиції об'єднує сміх, крізь який змальовано «зміну влад і правд, зміну світоустроїв. Сміх охоплює обидва полюси зміни, стосується самого процесу зміни, кризи як такої» (Бахтін 2002: 142–143). Презентоване поетикою карнавалу народження нової суспільної психології, відносність ієрархічних меж, приховане суцільне висміювання пієтету перед авторитетами увиразнює бурлескно-травестійне мислення письменника. Розвінчується і деконструюється не лише чин, конкретні персонажі, події, а загалом епоха з законсервованими в ній ритуалами і церемоніями.

3. Між містерією і дискурсією гостинності (М. Гоголь)

Справжня містерія гостинності розгортається в «Старосвітських поміщиках» М. Гоголя. Цей комплекс вбудований у внутрішню структуру твору, є його матрицею та критерієм інтерпретації. Питома вага гостинності як стилю життя, моделі поведінки, національної ідентичності, характеристики замкненого ідилічного простору вимірюється тими межами і кордонами, які чітко проведені у тексті і які є його поетикальним зрізом. Без перебільшення можна констатувати, що поетика «Старосвітських поміщиків» – це поетика меж і граничних ліній, які є підвалинами розуміння гостинності як антропотехніки. Від поетики тексту до поетики поведінки пролягають так звані проміжні серединні практики, що увиразнюють і роблять ще наочнішим феномен гостинності. Це і найголовніший культ їжі, і господарчі турботи поміщиків, і безліч засобів захисту від вторгнення зовнішнього світу. Усі дії спрямовані на герметизацію власного спокою, розміреного ритму життя та консервацію традиційних ритуалів повсякдення.

Зауважимо, що як такого вододілу між ритуалом, культурно-історичною емблематикою та універсально-знаковим комплексом у тексті Гоголя немає. Всі аспекти втілюються в синтетичній єдності, позаяк автор теж вдається до герметизації свого нарративу у попередніх текстах світового письменства і, таким чином, міфологізує та універсалізує зображене. Більше того, він йде шляхом вторинної міфологізації, чим підвищує легітимність і оповідну авторитетність власного сюжету. Античний міф про Філемона і Бавкіду співвідноситься з історією Товстогубів за посередництва гетівської інтерпретації у п'ятому акті другої частини «Фаусту». Щоправда, у Гоголя усіяке вторгнення в старосвітський лад, цивілізаційні зміни завжди деструктивні, нівелюючі, катастрофічні. Вдаючись до закріплення міфу у тяглоті культурних епох та історико-літературних схем, Гоголь надає повісті історіософського звучання. Аналогічну функцію виконує топос Миргороду. Він не лише структурно об'єднує фрагменти цілого, тобто циклу, а й моделює особливий простір, континуум з притаманними йому історіософськими значеннями. У цій топології відчувається вплив Сковороди, який, вдаючись до народної етимології, ототожнював Град Небесний з Миргородом. На думку філософа, Миргород – це переклад слова Іерусалім, витлумаченого як місто світу. Такі інтертекстуальні відлуння постають необхідним тлом розуміння зображеного світу як законсервованого, дещо штучно вигаданого, вкрай потрібного письменнику для ілюстрації певної ідеї.

У «Старосвітських поміщиках» замкненість усіяко абсолютизується, осмислюється як естетичний принцип, суголосний відтворюваним реаліям усамітнено-

го, ізольованого від усього світу ідилічного існування. Ступінь його віддаленості від цивілізації наполегливо підкреслюється просторовою позицією оповідача: «Я іноді люблю зійти на хвилину в сферу цього надзвичайно самотнього життя, де жодне бажання не перелітає через частокіл, що оточує невеличкий дворик, за тин саду...» (Гоголь 2003). Динаміка точки зору оповідача, повсякчасні протиставлення, опозиції малого і великого світів, центру і периферії сприяють увиразненню межового простору, семантики краю світу, острівного, відрізаного від континентальної географії, локусу.

Він постає частиною гоголівської метамоделі збірного міста, або земного граду, який, співвідносячись з градусом небесним, розширюється до «масштабів земного світу». М. Віролайнен зазначає: «Місто-світ завжди постає у Гоголя своєрідним космосом, облаштованим за певними законами» (Віролайнен 2003: 361). Тому Миргород не випадково асоціюється із сакральним простором, універсумом, космосом. Це периферія, яка у данному контексті перетворилася на центр. І хоча змальовується не сам Миргород, а віддалений хутір, читач увесь час пам'ятає про специфічно гоголівське картографування світу. Адже в творі метонімічно представлена модель закритого суспільства, естетизовано і культивовано літературну замкнену форму, що містить потужний охоронний, збережувальний потенціал. Непорушність і непроникність його меж постає запорукою його цілісності, недоторканості. Тому Гоголь намагається «зберегти в непорушності, в єдиності внутрішній закон світу», «замкнувши його межі, виключивши зовнішні вторгнення». М. Віролайнен зазначає: «Цей закон, поки замкненість не порушена, і постає міцною охороняючою силою» (Віролайнен 2003: 339).

Вбудована в саму текстову тканину і лінійно розгорнута антропотехіка гостинності постає у своїй майже первісній сутності. Вона навіть не потребує додаткових зусиль для свого здійснення, тим паче не передбачає якоїсь надлишкової соціальності у вигляді зайвих церемоніалів чи ритуалів. Тут немає ніякої організації міжлюдського спілкування за певними суспільними стандартами, відсутнє чітке розподілення ролей господаря і гостя. Натомість представлений ройовий тип комунікації, тобто розчинення особистісного, індивідуального в соборній єдності колективу.

Суб'єкт, людське Я немислимі в цьому дистанційованому від цивілізації куточку і пов'язуються лише з рефлексіями оповідача, який, незважаючи на те, що був *своїм* для патріархального подружжя, все ж таки сприймав його поетично, з *іншої* точки зору, як об'єкт замилювання. Відразу ж зауважимо, що дистанція оповідача теж умовна і постає радше способом якнайглибше пізнати цей мікросвіт, зануритися у нього, духовно розчинитися. «Хай там як, але навіть тоді, коли бричка моя під'їжджала до ганку цього будиночка, душа опинялася у дивно приємному і спокійному стані...» (Гоголь 2003). Йому подобаються мешканці старосвітської садиби, які турботливо зустрічали свого гостя і які «такою добротою, такою привітністю, такою щирістю» настільки відрізнялися від фальшивого світу «модних

фраків», що викликали бажання зануритися «усіма почуттями у прозаїчне буколічне життя» (Гоголь 2003).

Нівелювання різниці між господарем і гостем обумовлене настановою на суцільну злагоду, що увиразнюється у відповідній комунікативній поведінці. Незважаючи на жорстку протиставленість зовнішньому світові і роз'єднаність каналів спілкування з ним, затишний камерний простір самоорганізовується налаштуванням справжнього діалогу душ. Ю. Лотман зазначає: «Взятий ізсередины, він позбавлений некомунікабельності. Більше того, персонажі, з яких він складається, *об'єднані*, а не *роз'єднані*. З розкиданих по тексту повісті натяків видно, що роз'єднаність, егоїзм, обрив комунікацій панують саме у зовнішньому світі...» (Лотман 1997: 639). Опанас Іванович Товстогуб немовби передовіряє свою функцію господаря гостеві, позбавляючись зайвої директивності, примусовості, повчальності у спілкуванні. Така позиція цілком природна для нього і зумовлена усвідомленням сакральності гостя, не чужого, не ворога, а партнера, життєво необхідного для підтримання цього консервативного старосвітського ладу і забезпечення його захисної функції. Адже стабільність не може існувати як така, без зовнішнього втручання, вона парадоксально пов'язана з необхідністю перетину кордонів, порушенням герметичної цілісності.

Гість у «Старосвітських поміщиках» виконує саме таку функцію, він начебто зміцнює і легітимізує старосвітчину в діахронії, в тягlostі епох. Тому він старший за самого господаря, заслуговує на теплий прийом, щирість і повагу. «Він завжди слухав з приємною посмішкою гостей, що приїжджали до нього, але більше розпитував. Він не належав до тих старих, які набридають вічними похвалами давнім часам або осудомнових. Він, навпаки, розпитуючи Вас, показував неабияку зацікавленість і співчуття до обставин Вашого власного життя...» (Гоголь 2003). Як бачимо, здебільшого пасивне слухання і незначне, надзвичайно обережне втручання у розмову порушує принципову для класичної гостинності питально-відповідну схему. Це позиція не декодування дійсності, а односпрямованого пізнання, занурення в її тамниці без зайвої рефлексії, аналітизму.

Дії персонажів не структуруються відповідно до законів і регулятивів, а виглядають радше проявами психічного автоматизму, первісної, не зіпсованої цивілізацією, природної поведінки. Недарма звичка постає тут стрижнем життя, ланцюгом, на який нанизуються повторювані щодня поведінкові жести і рухи персонажів. Це несвідоме, що центрує навколо себе життя і зумовлює його *ахронність*, властивість дискретного самодостатнього часопростору з тяжінням до формулювання загальних законів життя. «Внутрішній світ – ахронний. Він замкнений звідусіль, не має напрямку, і в ньому *нічого не відбувається*. Всі дії віднесені не до минулого і не до теперішнього часу, а постають багаторазовим повторенням того самого...» (Лотман 1997: 639).

У цій статичній гостинності немов очищується від прагматики, являючись нам як даність, як закон буття, від самого початку притаманний людині. Крім

того, прояви гостинності сприяють верифікації людської природи, в певному сенсі є тестом на відповідність суб'єкта антропологічній сутності. «Але найцікавішими здавалися мені старі у той час, коли бували у них гості. Тоді все в їхньому будинку набирало іншого вигляду. Ці добрі люди, можна сказати, жили для гостей. Все найліпше виносилося. Вони по черзі намагалися пригостити вас усім, що давало їхнє господарство». Далі акцентується принципова несоціальність їхнього поведіння: «Але найприємнішим для мене було те, що в усій їхній люб'язності не було ніякої солодощавості. Ця привітність і готовність так лагідно виражалися на їхніх обличчях, так пасували їм, що мимоволі погоджувався на їх прохання. Вони були наслідком чистої, ясної доброти їхніх добрих, нехитрих душ» (Гоголь 2003). Природному поведінню з гостем протиставляються симулякри гостинності поза межами цієї ідилії: «Ця привітність зовсім не схожа з тією, з якою пригощає вас чиновник урядової палати, що вийшов у люди вашими стараннями, що називає вас благодійником і повзає у ніг ваших. Гість ні в якому разі не відпускався того ж дня: він повинен був неодмінно переночувати» (Гоголь 2003).

Протиставлена великосвітським умовностям, патріархальна гостинність тяжіє до ройової комунікації з вільною, розкутою невербальною поведінкою. Щоправда, на семантику ритуалу у цьому тексті впливає те, що гість не є представником чужого світу, він мешкає недалеко («зазвичай в трьох або чотирьох верстах від них») і поділяє з ними однакові погляди. Це такий собі гість-сусід, який так само міфологізує зовнішній світ, чим солідаризується з точкою зору Товстогубів. В образній структурі твору цей гість втілює інваріант замкненого існування, щоправда, віддаленого на незначній відстані. «Часто йшлося про політику. Гість, якийтеж дуже рідко виїжджав із свого села, часто з серйозним виглядом і таємничим виразом обличчя виводив свої здогадки і розповідав, що француз таємно погодився з англійцем випустити знову на Росію Бонапарта, або розповідав про майбутню війну...» (Гоголь 2003).

Господар і гість у «Старосвітських поміщиках» не становлять опозиційну пару, вони є взаємодоповнюючими і перебувають у межах однієї цілості. Тому сутність гостинності як неодмінного закону внутрішнього світу не у діалозі як такому, не у зустрічі суб'єктів-представників різних світоглядів, а радше у монологічній спрямованості на саму себе, на подвійно кодовану патріархальну свідомість. Тому частування, усіяке обхожування гостя набуває прикмет безумовного, безвідплатного дару. Саме тому, що учасники містерії у домашньому вогнищі ритуально не роз'єднані, жоден з них не потребує віддаровування, віддячення. Така поведінка походить від біблейської *філоксенії*, християнської любові-доброти до всіх, незалежно від їхнього соціального стану, багатства і т. ін. Ця любов проявляється через гостинність як безкорисливе служіння без очікування винагороди. Аврамова модель щирого частування гостей, які вивляються ангелами, стає загальним для численних літературних сюжетів гостинності. Можна констатувати, що

Гоголь опікувався цією проблематикою у розрізі будівництва свого *града земного* як квазіваріанта *града Божого*.

Спроба богословського витлумачення старосвітського ладу полягає не лише в дещо іронічній ідентифікації Миргорода з центром світу, а й у надзвичайно знаковому окресленні просторових меж церковною огорожею. Це акт завершення, остаточної ізоляції малого світу від цивілізації з метою утримання *апостасійних* руйнівних сил (І. Єсаулов), запобігання деструкції «малоросійського раю» в межах «пасторальної дистопії» (Д. Чик). Замкненість є передумовою збереження, герметизації від самого початку даних антропотехнік, які невід'ємні від загальнолюдських цінностей і зумовлені не так законами суспільства, як універсальною логікою буття. Слушно висловилося з цього приводу М. Віролайнен, яка вважає, що в кожній з повістей миргородського циклу «зображено світ, нездатний до обміну» (Виділення наше – А. М.; Віролайнен 2003: 364).

Інваріант старосвітчини з увиразненою соціальною складовою представлений у написаній декількома роками раніше повісті Гоголя «Іван Федорович Шпонька та його тітонька» (1832). У центрі твору угода, побудована якраз на обміні і ретельно убрана у шати гостинності. Причому наділена вона потужною дієгетичною функцією з ілюстрацією ймовірного досягнення мети. Ця динаміка зумовлена потребою ліквідації нестачі у світі з наявними порожнечами і лакунами. Зображено принципово безплідних персонажів, між якими існують родинні зв'язки і водночас відсутнє порозуміння, узгодження поглядів на життя. Незаміжня тітонька мріє про шлюб племінника, який жахається від самих уявлень про подружнє життя. Від самого початку неузгоджені дії і наміри двох родичів виглядають нічим іншим, як рухом на місці, ковзанням на *не своїй* території. Це фіктивний світ з віртуальними угодами і домовленостями, які в уяві Шпоньки мають остаточне роз'язання в перспективі дурної безкінечності, породженої в мареннях моторошної полігамії.

Змодельовано тип розсіяної комунікації з неузгодженими соціальними діями. Тому текст виглядає як поле з неперехресними автономними акціями, замкненими і відмежованими семантичними кордонами. Топографія повісті відтворює цю авторську стратегію. Замість внутрішніх композиційних відносин переважає архітектонічна структура, динаміка нівелюється статикою. Структурування тексту на невеличкі розділи передає поетику розірваності побутового простору цієї незвичної у корпусі «Вечорів...» повісті. Умовні топографічні позначення відокремлених побутових мікросфер («Обід»), дійових осіб («Іван Федорович Шпонька», «Тітонька») і просторових площин («Дорога») якраз свідчать про принципову безподієвість життя у цій ідилії з соціальним присмаком. Прочитання тексту на рівні жанрових кодів як *антибіографії* узгоджується з логікою художнього розгортання шляху героя в бік регресії, стагнації. Асиметрія між каналами спілкування, роз'єднаність представників патріархального соціуму завчасно сигналізують про неможливість конструктивного діалогу. Як слушно зазначає Ю. Лотман, «мозаїчний розпад простору унеможливорює комунікацію» (Лотман 1997: 644).

На відміну від ройового розчинення суб'єкта в Ми-спільноті з притаманною їй «хоровою одноголосністю» (В. Тюпа), повість про Шпоньку презентує інший тип комунікації. Вона здійснюється в межах патріархального ладу, але не дорефлексивної, а рефлексивної стадії. Звісно, постає проблема ідентифікації зі світом або найближчим оточенням через «рефлексію рольових меж свого входження в світоустрій» (Тюпа 2007: 46). Каналом взаємодії зі світом стає гостинність як ритуал і водночас антропологічна модель. Текст втілює ініціативну схему, яка є матрицею, передзаданим конструктором будь-якого акту гостинності. Візит героя до сусіда поміщика Сторченка є не просто даниною старосвітському етикету і тим паче це не крок до безкорисливого налагодження контактів між камерними соціальними групами. Спілкування між ними також не сприяє утворенню сімейно-родових гнізд або статусних парних ланок, міжсадибної комунікації. Обід у сусіда, а потім приїзд вдруге з тіткою ілюструють зовсім інші цілі, передовсім прагматичного характеру. Вони пов'язані зі зміною статусу героя, його рухом до ліквідації нестачі, заповнення порожнечі і компенсації досі не реалізованих завдань. Ці епізоди побудовані на ідеї обміну, яка, щоправда, не здійснюється з причин своєї первісної фіктивності, хибності.

Безподієвість і відсутність внутрішньої динаміки пояснюються специфікою побутового простору, уособленого в універсалії Дому, що складається з численних захисних кордонів і так званої «кільцеподібної топографії» (Ю. Лотман). Тут немає ніяких ексцесів і аномалій, натомість лише явища повторювані, неодноразово трансльовані традицією і транзитивно передовірені попередніми поколіннями. Дім постає епіцентром переформатування традицій і їх подальшого функціонування в культурній тягlostі. Домашнє вогнище Товстогубів і маєток Шпоньки структурно подібні і мають усі ознаки незмінності, непорушності, замкненості. Вони настільки звідусіль герметизовані, що будь-які зміни «можливі лише як катастрофа руйнування цього простору» (Лотман 1997: 638). Утім, між ними існує посутня різниця, закорінена у самих підвалинах патріархального ладу.

«Старосвітські поміщики» – це текст про дім, що промовляє сам за себе, незалежно від його господаря. Цей дім є метафорою буття, яке не можна ідентифікувати з подією як такою, а радше з істиною, що розкривається у мові, у внутрішній формі слова, прихованій мовленнєвій комунікації, у феномені вслуховування. Значеннєва сфера дому уособлює передусім ментальний простір. Таке тлумачення перегукується з вченням М. Гайдеггера. «Мова – порожній дім буття. Дім, в якому обстановка, речі, повітря, звуки, запахи, усе промовляє про господаря, але сам господар кудись відлучився» (Орлов 1999: 7). Ситуація уважного, зацікавленого слухання гостя, навмисного приниження, нівелювання своєї ролі господаря і готовність надати йому пріоритет у «Старосвітських поміщиках» відтворюють комунікацію не особистісного, а хорового промовляння, колективної солідарності. Розчинення у *своєї* групі, поглинання Я ройовим соціумом нагадує метафорич-

но виписану О. Розенштоком-Хюсі екзистенцію, коли «ми почуваємося у світі як вдома» (Виділення наше. – А. М.; Розеншток-Хюсі 1994: 56).

Зустріч в акті мовлення героя і оповідача постає вербальною формою гостинності, яка є гарантом збереження і захисту старосвіччини, традиційного ладу. У ретельно злагодженій ройовій комунікації мовлення і співання подібні, утворюють речитативні конструкції та безліч невербальних проявів згоди, гармонії, життєвого симфонізму. «Якщо мова завжди передбачає наявність якогось внутрішнього простору, де вона може поставати як священнодійство, об'єднуючи співбесідників, співання проникає, так би мовити, у саму серцевину цього процесу. Будь-яке мовлення своїми витокami сягає єдності. Ніхто не зміг би говорити без віри у цю єдність, а єдність не існує в зовнішньому світі» (Розеншток-Хюсі 1994: 56). Тому відвідини старого подружжя, побутові та історіософські діалоги з ними теж сприяють трансляції гостинності та одночасному її закріпленню у межах Дому, унеможливають той шкідливий і небезпечний обмін, який несе цивілізація.

Повість про Івана Федоровича Шпоньку не має такої оноματοпоетики, тобто мовчазного промовляння, тотального атмосфери невербального порозуміння. Натомість тут є дискурсія, аналітичне розкладення ритуалу, яке корелює не з безкорисливим дарообміном, розчиненням у ройовій комунікації, стиранні статусних відмінностей, а радше із соціальною диференціацією, прагматикою поведінки, дискретністю і штучною розірваністю топографічних об'єктів. Замість хорového одноголосся, філоксенії, особливої містеріальності остання «диканська» повість відтворює позадомовість, втрату патріархального раю, що перетворюється в суцільну дистопію, навіть більше, в гетеротопію. Гостинність слугує лише ритуальною матрицею, ініціаційною схемою, в межах якої показане розкладання цілого, його перетворення на симулякр, фантасмагорію як маркери випадання з буття, неможливості культурного обміну у вивернутій топології хуторянського існування.

4. Мінус-прийом як поетика скасованого ритуалу (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь)

Подібна аналітика гостинності застосовується в оповіданні «Званий вечір». Фабульна схема побудована на розвінчанні неіснуючого авторитету, соціальної ілюзії, уявлень щодо власної значущості. Зовнішня канва вистеляється як намагання головного персонажа всіляко підтримати становище в суспільстві, зберегти видимість успішного життя, благополуччя. Снобізм Фанічкіна і справді коштує недешево: як наближена особа губернатора він відвідує великосвітські заходи, екіпаж у нього найчепурніший, будинок найкращий, усі йому заздять і віддають шану. Але ж за цією блискучою оболонкою приховується справжня матеріальна скрута. Фанічкін живе в кредит, і ситуація погіршується необхідністю влаштувати бенкет у край несприятливих з фінансової точки зору умовах.

Інтрига закручується в клубок суперечностей, який герой вимушений розплутувати аж до самого званого вечора. Суцільні борги і потреба значних витрат створюють сюжетну напругу, колезький радник вагається і сумнівається, пам'ятаючи все ж таки про наближення відповідального моменту – візит почесних гостей («Званий вечер, званий вечер!.. Денег нет, а время близится...»). Вдаючись до крутійських дій і обдурюючи сусіда і приятеля, Фанічкін влаштовує розкішний бенкет.

Проте напруга не спадає, а радше набирає нових обертів, сюжетна дія переходить в нову фазу розвитку. Відтепер її художня функція полягає не в розплутуванні суперечностей, а в збереженні інтриги, тобто в суцільному обдурюванні і замилюванні очей. У цей фарс вписується кульмінаційна сцена бенкету, яка відтворює модель відносин у закритій привілейованій групі з відповідною соціальною емблематикою і маркерами престижності. Увесь пафос розповіді спрямований на викривання лукавості і фальші, зняття масок добромисності з потворних облич, неприховане висміювання великосвітського кодексу поведінки. До того ж уведення цієї сцени здійснюється згідно з законами театрального мистецтва. Отже, художній експеримент проводиться в межах сценічного майданчика, де всі виконують якусь роль і відступають від власного ества.

Реалізація соціальності в такий спосіб призводить до карнавалізації як своєрідного *мінус-прийому*, що сприяє найглибшому усвідомленню системи міжлюдських взаємин. Замість класичної ситуації карнавалу як колективного дійства із змішуванням верхів і низів маємо лише його оболонку, архітектонічну рамку для зображення чогось зовсім іншого, принципово *не-карнавального*. Горизонт сподівань читача розмикається в напрямку до несподіваного, неочікуваного. Квіт-

ка вдається до «естетичної дистанції» (Г. Яусс), яка передбачає зіткнення читача з незнайомим досвідом, новим трактуванням у межах існуючих схем. Карнавал підміняється простором гри, в яку зятягнуті без винятку всі персонажі. Причому деякі ролі не закріплюються за одним персонажем, а розгалужуються на зовнішні і внутрішні, формальні і змістові. Так, у тексті можна виокремити двох розпорядників бенкету, Фанічкіна і Пузілкіна, які насправді утворюють комічну персонажну пару з дистрибутивними функціями. Їхня поведінка, ігрове амплуа не узгоджуються із соціальною ідентифікацією і виглядають комічно. Вони вимушено долають призначену їм життєву роль і виходять за межі своїх можливостей. Колезький радник претендує на щось значно вище і престижніше, а поміщик намагається поводитися згідно з етикетом світської еліти. («Ермолай Пантелеич, как хозяин пира, вошел очень свободно, развязно и начал со всею ловкостью кланяться во все стороны»).

Розподібнення між собою і оточенням, обличчям і маскою створює ґрунт для гри і віддзеркалення невідповідностей. Нагнітається атмосфера суцільного фальшування і спотворення всього свого, істинного, справжнього. Губернська еліта навіть висловлюються надто риторично, використовуючи готові фрази з французьких романів. Послугування чужою мовою і відверто зневажливе ставлення до своєї, рідної набуває підвищеного семіотичного статусу, є ключем до розуміння штучності і нещирості взаємин між людьми. Крім того, це своєрідна преамбула до витлумачення сцени бенкету. На думку Т. В. Цив'ян, помітно маркованим є «образ француза і “французькості”, де красномовність, почуття стилю транспонуються в балакучість, любов до тріскучої декламації і доповнюється самовпевненістю, марнославством і т. п.» (Цив'ян 2001: 16). Саркастична іронія виплескується на адресу всіх учасників бенкету, які позбавлені власної думки і нагадують автоматів, а не людей. Це безсловесні істоти, для яких незнання рідної мови перешкоджає також вербалізації думок французькою. Адже мислять вони категоріями *своєї* національної культури. Отже, виникає розрив між зовнішнім і внутрішнім, своїм і чужим, і цей «мовознавчий» екскурс у систему міжсуб'єктних відносин увиразнює більш глобальну проблематику культурної та соціальної комунікації. «Жаль! – сколько отличных, удивительных мыслей навеки пропало и будет пропадать, пока мы не научимся мыслить по-французски!» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 460).

Питання мовної комунікації проливає світло й на сам акт гостинності, локалізований саме в хронотопі званого вечора. Іноземна мова як культурний маркер є класичним прикладом зустрічі свідомостей, діалогу свого і чужого, отже, вона відкриває канали комунікації, приймає у своє лоно інакшого, відмінного, стороннього. «Мова гостинна. Вона не рахується з нашим походженням. Вона може бути лише тим, що нам вдається з неї вилучити, а тому вона є тим, що ми очікуємо від самих себе» (Зенкін 2018: 190). Судячи з мовної поведінки персонажів Квітчиного оповідання, повноцінної відкритої комунікації між ними і

чужим мовленням не відбувається. Навпаки, словесні шаблони, готові фрази і внутрішній світ «мовців» утворюють асиметричну неузгодженість. Отже, йдеться не про класичну схему гостинності, а радше перекручену, значною мірою перверсійну, впроваджену з принуки.

Доцільно вбачати в «Званому вечорі» модель *антигостинності*, яка парадоксально втілюється в нормативній поведінці. Нівелювання індивідуальності і піклування лише про якнайповнішу відповідність своїй ролі, місцю і призначенню в соціальній структурі відрізняють цей тип комунікації. Причому на відміну від аналогічної ситуації відповідності/невідповідності себе нормам і регулятивам патріархального суспільства, тут дещо інша тактика верифікації, – перевірка своєї «автоматичності», навіть механістичності, узгодженості з емблематичного вищого класу. Тому карнавальність, колективність цілком замінені категоріями порядку, суворой регламентованості нехай і хибних взаємин. Як зазначає І. П. Смірнов, «рольова революція здійснюється у ході заміни фамільярно-натуралізованої соціальності на *ordo artificiels* в процесі вторгнення текстів у суспільну практику» (Смірнов 2004: 225).

Ця демаркаційна лінія між двома типами світоустрою якраз ілюструє відмінність між «Паном Халявським» і «Званим вечором». Структурно подібні типи гостинності відрізняються внутрішнім наповненням, смисловим ядром. Присутній в обох творах символічний обмін дарами має різну подієву *консеквентність*, тобто наслідки і результати в подальшому житті героїв. Однак розвінчання об'єднує ці сюжети в русі до спустошення і беззмістовності життя, заперечення висхідної ситуації, її відміни. Акт гостинності виявляється нульовим, не призводить до жаданих наслідків, а, навпаки, знецінює і розтрощує вщент наявне, стабільне, те, що існує тут і тепер. Негативний результат такої подієвості емоційно виражається вигуком «тьфу» як неприйняттям усього нового та одночасним усвідомленням його невідворотності («Пан Халявський») і сюжетно оформлюється різкою зміною декорацій («Званий вечір»). Проте досягаються ці прикінцеві ефекти різними засобами, адже в останньому випадку «статус подієвості визначається не сакральною регламентацією, а суєтною людською нормативністю, виворітною по відношенню до християнських імперативів» (Тюпа 2010: 31).

Покликаний соціально й етично консолідувати, об'єднати, ритуал гостинності втілює всі риси антиповедінки. Зведення норми до абсолюту виявляється її протилежністю, що сусидить з тактикою перелицьовування, перетворення людей на ляльок із закладеними в них готовими, «зробленими» чужими фразами, емоційними реакціями, фізичними жестами і рухами. Замість патріархальної цілісності тут панує суцільна дискретність, яка розкладає людину, її мову, почуття на окремі, ізольовані прояви зовсім не людської природи. Тому повноцінний діалог поступається місцем хибним мовленнєвим актам, як-от плітки і чутки. Це жанри недостовірної усної комунікації, які ілюструють процес витіс-

нення та усілякого пригнічення індивідуальності, підміни її псевдолюдськими істотами, симулякрами. М. Фуко зазначає: «Висловлювання – подія, яка не повторюється; вона наділена ситуативною і часовою своєрідністю, яку не можна знехтувати» (Фуко 2003: 162).

Натомість у «Званому вечорі» маємо розкладання цілісного висловлювання на квазікомунікативні одиниці. Змальовано вихор розповсюдження пліток, що нагадує закручену спіраль з декількома кільцями. Кожне з них ілюструє ступінь віддаленості від щирих людських стосунків і водночас наближення до лукавої, сфальшованої світської тактики поведінки. «Дамы и девицы... пересмежали, критиковали сначала хозяйку, ее наряд, убранство комнат, чванство ее и желание подражать им, находили в ней недостатки, по коим она не должна быть бы в их кругу, если бы... не особые обстоятельства, связи и т. под. втокнули ее с мужем в их круг... Итак, одна группа дам или девиц осмеивала другую группу дам или девиц, потом принимались за сидящих в разных положениях старушек; сидящие в различных положениях старушки осмеивали ходящих дам и девиц, наконец, опять принимались за хозяев и, перебрав их, смеялись над сидящими вокруг себя. Выходило на поверку, или всеобщий результат званых вечеров, балов и всех собраний высшего губернского круга был тот, что все над всеми смеялись и сами были все смешны» (Квітка-Основ'яненко 1979: 460).

З цього пасажу видно, що гостинність постає в контексті суцільного осмішування, несерйозного, відверто непієтетного ставлення до свого ж оточення. Проте цей сміх принципово некарнавальний, він сусідить з їдким сарказмом, і в своєму глузуванні над людиною доходить до крайнього ступіню заперечення. Створюється образ сміху над сміхом, який врешті-решт нівелює комізм як такий і перетворюється на нещадне викривання пороків і вад суспільства. Навіть якщо під час бенкету спостерігається видимість пієтету, він не долає рамки світського етикету і лише увиразнює примусовість гостинності. Висловлюючи шану до губернатора і вдаючись до лестощів, розпорядники вечора по-різному виявляють схильність до самокомпрометації. Наївний і простакуватий Пузілкін, прагнучи зиску, відкрито заявляє про свій солідний грошовий внесок у вечірку для губернатора. Фанічкін заперечує достовірність слів приятеля і знову вдається до брехні, на якій тримається вся інтрига. Проте вузол розв'язується, губернатор обриває цю комедію, всі інші услід за ним покидають бал.

Автор застосовує прийом пуанти як потужного структурного навантаження твору, наближаючи зображене до реальності і всіляко позбавляючи його від зайвих художніх подробиць. Оголення тексту, надання йому особливої сюжетної гостроти і динаміки споріднює це оповідання з анекдотом. Водночас наявні в ньому елементи ретардації як уповільнення розвитку інтриги суто епічної природи, розташовуються в тексті за екстенсивним принципом і ознайомлюють читача з середовищем, соціальною структурою, механізмом суспільних відносин. Відомо, що «Званий вечір» першопочатково планувався

в складі циклу «Губернські сцени» зі стрижневою жанровою настановою подати «фізіологію» української провінції. Проте ця епічність не стоїть на заваді стрімкому добіганню кінця, остаточному розв'язанню колізії. В епічну структуру вмонтовуються елементи драматургічного дійства у вигляді ремарок і діалогів дійових осіб. Таке розбавлення текстової цілісності сприяє пришвидшенню дії та її концентрації в пуанті.

Анекдот як частина реальності та епічна деталізація з окремими драматургічними вставками не суперечать одне одному, а демонструють спільну модель репрезентації дійсності: «незвичайно, несподівано, неймовірно, але правда». Крім того, анекдот за природою не виключає «фізіологізму», він зчаста адсорбує його, зумовлюючи особливий «естетичний статус, знімаючи численні перегородки між текстом і реальністю», втілюючись на міжжанровому рівні як «перетин непоєднаних контекстів» (Курганов 1997: 29). Пуантованість увиразнює містерію зривання масок і оголення лицемірства, особлива структурність та гранична роль анекдотичної розв'язки повертає все до вихідного стану. Розвінчання колезького радника Фанічкіна скеровує читацьке сприйняття до першопочатку твору, а саме до оповідачевого екскурсу, ким є насправді цей персонаж.

Отже, початок і кінець оповідання зіштовхуються, зводячи нанівець сам акт гостинності і нівелюючи її жадані результати. Іронічне витлумачення цієї світської події як «фонтанного вечора», який завершився «несчастным факультетом», тобто невдалим результатом з нульовим ступенем консеквентності лише підкреслює анекдотичність фабули. Виявляється, увесь авторитет цього напівфарсового персонажа тримається на брехні і замилюванні очей, і «фонтанність» прикінцевої події розставляє все на свої місця, відновлює істинну сутність речей. Інакше кажучи, символічний обмін дарами не відбувся, а гостинність призвела до повного банкрутства.

Типологічно споріднена проблематика розвінчання оманливої соціальності вирішується Гоголем у повісті «Коляска». Своєю структурою і засобами розв'язання колізії між людиною і соціумом цей твір відчутно перегукується з попереднім, навіть на рівні окремих мікрообразів і художніх дрібниць впадають в око збіги та паралелі. Зовнішній і внутрішній плани повісті побудовані на грі емблематикою престижності, позірного багатства, надмірності і порожнечі, абсолютної відсутності змісту, зведення всього видимого до нульового індексу повсякденності. Ядерні глибини твору заґрунтовані на архітекстуальній схемі увінчання-розвінчання, тобто «руйнуванні епічної і трагічної дистанції та переведенню всього зображеного в зону фамільярного контакту», «логіці мезальянсів і профануючих знижень» (Бахтін 2002: 140).

Прикметним є той факт, що обидві частини карнавального дійства пов'язуються з ритуалом гостинності. Спочатку увінчується генерал, влаштовуючи розкішний обід для військових і деяких поміщиків. Читацькі очікування сповнюються в раблезіанському описі приготувань та масштабів званого

обіду. Оповідач констатує: «заготовление к нему было сделано огромное: стук поваренных ножей на генеральской кухне был слышен еще близ городской заставы. Весь рынок был забран совершенно для обеда... Небольшой дворик генеральской квартиры был весь уставлен дрожками и колясками» (Гоголь 2003: 179). Перелічувальна інтонація підсилює ефект надмірності і створює уявлення про автономне функціонування предметів і речей замість людей. У гіпертрофованій деталізації та ущільненні світу реалізується природа гоголівської тілесності. «Обед был чрезвычайный: осетрина, белуга, стерляди, дрофы, спаржа, перепелки, куропатки, грибы доказывали, что повар еще со вчерашнего дня не брал в рот горячего, и четыре солдата с ножами в руках работали на помощь ему всю ночь фрикасеи и желеи. Бездна бутылок, длинных с лафитом, короткошейных с мадерою, прекрасный летний день, окна, открытые напролет, тарекли со льдом нас столе, отстегнутая последняя пуговица у господ офицеров, растрепанная манишка у владельцев укладистого фрака, перекрестный разговор...» (Гоголь 2003: 180–181). Та за цією видимістю приховується порожнеча.

Провінційне містечко Б. уособлює змертвілий простір з високим коефіцієнтом дискретності, яка свідчить про пустотливість та мізерність людського існування. Дещо хаотична заповненість розрідженими рядами речей і всіляким дріб'язком підсилює деструктивність та відсутність духовності в знеособленій провінції. Тому зовсім не дивує череда абсурдних ситуацій, які нанизуються одна на одну і створюють підкреслено «фізіологічний» образ міста з елементами «натуралістичного гротеску» (М. Вайскопф). Люди тут немов витіснені тваринами або, принаймні, утворюють з ними тотожність. На вулицях замість бурхливої людської діяльності видно лише півня та свиней. Крім того, засилля матеріального, маркованого емблематикою снобізму повітового ґатунку та водночас відповідним місцем у суспільній ієрархії, настільки сильне, що подається в далеких від реалізму поняттях. Межа між людським і тваринницьким, видимим і уявним знівельована, тому кінь генерала йменується «південною красунею» Аграфеною Іванівною, а всі розмови точаться довкола світу уречевленості.

Архітектоніка гостинності теж вибудовується згідно із законами абсурдистської поетики, суміщенні несумісного і художній деталізації порожнечі, ілюзії, ввижання. Цей ефект створюється на підґрунті суперечливого співіснування речової повноти, скупчення деталей, предметної відчутності і розрідженої пустоти, невидимості. В. Топоров зазначає: «Спустошення простору, зникнення його звичних деталей поселяє в людині тривогу, як і протилежна операція переповнення простору, нагромадження його надлишковими об'єктами» (Топоров 1983: 251). На тлі соковито змальованого обіду діалоги і репліки його учасників виглядають як цілковитий абсурд, тотальне непорозуміння і комунікація з нульовим ступенем прагматики. Це розмови заради розмов, їхня функція в демонстрації станових переваг і жорсткої суспільної ієрархії.

Комунікація здійснюється в межах своєрідного сценічного майданчика, де брехня і лицемірство становлять об'єкт художнього дослідження, є підставовим денотатом в антропологічному експерименті. Один шар відчуженої комунікативної поведінки охоплюється іншим, створюючи складний образ нещирості, суцільної підміни понять. Тому в конструкцію цієї авансцени вбудовується щось на кшталт фрейму, рамки як передумови розвінчання фальші, холостого проговорювання слів без внутрішнього смислу, риторики готових фраз і затверджених емоційних реакцій. Подвоєння обману і самовихваляння, приведення в дію механізму лестощів відбувається за умов взаємонакладання словесно-міметичного і реального, фізичного.

У контексті лінгвістичної поетики, або психопетики взаємодія між «літературним, висловленим у тексті словом та поза- і дотекстовою реальністю автора», його «намірами, почуттями, образами, діями» є вельми продуктивною для витлумачення соціальної поведінки персонажа. Розгортається симетрична ситуація, коли «вербальне і невербальне не конкуренти, а партнери» (Еткінд 2005: 13). Життєве кредо Чертокуцького – пускання пилу в очі – цілком узгоджується з атмосферою «туманності» на званому обіді. Присутні на чолі з генералом палять трубки і випускають дим, ситуація спілкування відбувається в якомусь чадінні, розрідженому повітрі, висловлювання членуються на окремі фрагменти і розбиваються за допомогою квазісловесних одиниць, вигуків і алогічних мисленневих конструкцій. Усіх гостей генерала об'єднує марковане семантикою «туманності» слівце «нуф», відкритий діалог поступається місцем його імітації, уривкам і уламкам цілісного мовленнєвого потоку. «Тут генерал потянул из трубки и выпустил дым... Лошадь, пуф, пуф, очень порядочная!». Абсурдність ситуації дедалі більше нагнітається, виявляючи надзвичайну риторичність, нещирість спілкування. Виправляючи тактичну помилку щодо своєї обізнаності в конярстві, герой починає розхвалювати переваги віденської коляски, як пір'їнка легкої та мовби намальованої. Та ця фантазмагорія заходить так далеко, що Чертокуцький вдається до самообману і плутанини, захоплюється вигаданим образом і, врешті-решт, долає межу між реальністю та ілюзією.

Наратив про віденську коляску постає квінтесенцією нісенітниць і невідповідностей, покликаних утримати неіснуючий авторитет в очах поважних осіб. На думку Є. Курганова, Гоголь у своєму творі підключається до наслідування «поетики брехливих історій», заґрунтованих на етиці самовикриття, посоромлення, остаточного розвінчання брехуна. Ця тактика розгортається поступово, від однієї частини історії до іншої, бо ж оповідь про коляску представляє собою «міні-цикл справжніх анекдотів-небилиць». Очевидно, складна багатоступенева структура наративу пояснюється переосмисленням його жанру, функцій дійових осіб, подвоєнням їх в одному персонажі. Практично відпадає потреба в антагоністі, який би викривав вади і недоліки протагоніс-

та, брехня розвінчується в ході нашарування нарративних кілець, її згущення та концентрації в пуанті.

Використання «гротескної вербальності» (Є. Еткінд) у розповіді про коляску досягає апогею в третьому мікронаративі як «справжній пуанті іроїкомічному гімну диво-колясці» (Курганов 2015: 215). Ідеться про ототожнення цієї коляски з образом життя, комфортом, вона навіть репрезентує модель світобудови, просторовий аналог Дому в широкому розумінні. Крім того, що в ній можна було гойдатися, як у колиці, вона вмщала в себе купу речей, «в кармани можна було целого быка поместить». Дещо карнавалізований образ надає розповіді особливої пікантності і гостроти та корелює з алогізмами і «пуантним псевдопоясненням» (Курганов) походження коляски. Теза про придбання коляски за чотири тисячі відразу ж абсурдно заперечується антитезою про те, що вона була виграна в карти. Відбувається рух від розщеплення анекдотичних агентів-функцій до їх синтезу в «подвійному брехуні» Піфагорі Піфагоровичі, який сам себе виставляє на посміховисько, зриває з себе маску серйозності і замість неї вибирається в шати комічного двійника з напівфарсового дійства.

Одначе під час першого акту гостинності, на обіді у генерала, інтрига лише набирає обертів, є акумулятивним нарощуванням низки епізодів задля подальшого розкручування анекдотичної пружини в зворотньому напрямку. Оповідач немов навмисно згущує ауру гостинності, використовуючи мотиву обморочення, затуманення свідомості, якогось стихійного надприродного впливу. Фіксується пограничний стан переміщень героя в просторі, непідвладність власній волі і діям. «Он взял уже было шляпу в руки, но как-то странно случилось, что он остался еще на несколько времени» (Гоголь 2003: 184). Далі нагнітаються переривчасті, дискретні фізичні рухи, які сковують героя в своїх діях та перешкоджають в обранні ініціативної моделі поведінки. Він вимушений слідувати приписам колективної поведінки, несвідомо підпадає під вплив психології натовпу, цілком відповідає правилам і нормам світської гостинності. Сумніваючись щодо необхідності грати в карти, він усе ж таки погоджується на запрошення офіцерів («... ему показалось очень несогласно с правилами общежития отказаться»). Він випиває пунш, грає у віст, потім знову випиває другий стакан і продовжує гру. Усі ці дії виконуються автоматично, неусвідомлено, немов під чарами, в якомусь забутті. Герой опиняється на певному відрізку часу вилученим із ланцюжка причинно-наслідкових зв'язків, із царини логіки та об'єктивної реальності. Це простір пустоти, що потенційно містить енергію розвитку, продуктивності, «структури всіх тіл, які належить створити». Тому «пустота богоподібна», її креаційна сила в проектуванні «майбутніх творінь і доль», а конкретно в цьому випадку – у віднайденні істинної сутності людини. (Лотман 1996: 743)

Опиняючись під владою чар уявної гостинності, персонаж водночас віддаляється від неї, його дії гальмуються миттєвим бажанням стати своїм серед чужих,

підтянутися до їхнього рівня. Проте власне увінчання в соціумі за допомогою фантазійних образів подається карикатурно, з відчутними бутафорськими вкрапленнями. Самохвальство перетворюється на об'єкт прискіпливого дослідження і розкриває психологію хлестаковщини як стратегії поведінки, прикметного антропологічного типу в цьогочасній літературі. Піфагор Чертокуцький вихваляється тим, що купує лише коштовні речі, впроваджує прогресивні методи господарювання і т. ін. Задоволений запрошенням офіцерів до себе на обід, він починає продукувати фікційну реальність, яку складають престижні речі і підкреслено аристократична поведінка. Він почувається вже майже своїм, помічає подвоєння уваги до себе у вигляді незначних тілесних рухів і напівуклонів. Ця злагодженість надає йому самовпевненості, голос стає розв'язнішим, він веселішає, втручається в хід світських бесід, як повноправний член товариства залишається вечеряти.

Атмосфера суцільної облуди перешкоджає власній авторизації Чертокуцького в ролі господаря, обнуляє його ритуал гостинності і навіть провокує нульову консеквентність, або мінус-прийом як структурне втілення тієї ж таки пустоти і одночасне заперечення щирості, відкритості попереднього обіду у генерала. Порожнеча всіяко підкреслюється знеособленням людини, девальвацією її персональності, редукованої до профанного зниження на рівні квазімовних одиниць, смішних пустотливих прізвиськ «пульпутик», «моньмуня», «душенька». Повна негація змістовності буття в двічі повтореній в імені та по батькові номінації «Піфагор» і умовних травестованих назвах посилює враження цієї ілюзії, фікційності.

Починається зворотня щодо увінчання містерія розвінчання, повної дискредитації соціального авторитету, виявлення невідповідності *етосу повинності*, правилу та нормі. Ця еволюція відчутна в русі наративних форм, зокрема, в такому різновиді пуанту, як *tellability*^{*}, що означає неспівпадіння між низьким ступенем подієвості та потенційної можливості здійснення очікуваної події. В. Шмід зазначає: «Якщо подія не відбувається, то *tellability* твору постає в тому, щоби показати, яким чином ця подія не здійснилася та які були причини, що призвели до змін і стали перешкодою для її здійснення» (Шмід 2010: 22). Невідомо як потрапивши додому, герой засинає, забувши про своїх гостей і продовжуючи перебувати вже в іншій іпостасі порожнечі, в оніричному просторі. Причому сон ототожнюється з дійсністю, переносячи свої закони на конкретні ситуації і висвітлюючи абсурдність існування. Чертокуцький «спав мертвецьки», а його дружина, хоч і прокинулась зранку, та перебуває в стані якоїсь споглядальності, забуття і мороку. Навкруги теж суцільний сон, сплять і природа («рассеянно глядела на безлюдную пустынную» «большой дороги»), і люди («... послеобеденное храпенье двух кучеров и одного форейтора...»). Цей сон уві сні навіть

* Термін уведений американським наратологом Вільямом Лабов на позначення динаміки оповідних форм у художньому тексті.

переривається в незвичайний спосіб черговою «туманністю тексту» (В. Каляга), узгодженою як з абсурдною поетикою, так і з абсурдною поведінкою персонажа. Знову виникає образ пилу, за яким проглядається ціла шеренга колясок і редукованих з нею екіпажів: «двуместная легонькая колясочка», «четвероместная», «полковые дрожки», «четвероместный бонвоаяж». Усі вони прямують у гості до віденської коляски, одні речі і предмети їдуть до інших, готується змагання між знаками соціальної престижності.

Проте акт гостинності так і не відбувся, господар ховається від запрошених у власній колясці. Після доволі бутафорського, меніпейного опису коляски слідує її розвінчання як «звичайнісінької», «незугарної». Емблематика престижності знижується до рівня прози, повсякдення, позбавляється всякої екзотики і, насамкінець, уречевлюється в зрощеному з живою людиною гротескному образі. Схема розвінчання доволі прозора, навіть з незауалььованими домішками гоголівського дидактизму, демонструє майже меніпейно-фізіологічне перетворення з фактурними тілесними акцентами. Замість статного військового («носил фрак с високою талией на манер военного мундира, на сапогах шпory и под носом усы...») він нагадує подобу людини, що в домашньому халаті, зігнувшись і закрившись фартухом і шкірою, сховалася в колясці. Цей образ викривленого деформованого простору є аналогом соціального універсуму, протиставленого докорінним основам буття в позатекстовій реальності. У наративній площині повісті фінальна метаморфоза сприймається як цілком закономірна, не викликає навіть особливої емоційної експресії, лише легке здивування. «"А, вы здесь!.." – сказал изумившийся генерал. Сказавши это, генерал тут же захлопнул дверцы, закрыл опять Чертокуцкого фартухом и уехал вместе с господами офицерами» (Гоголь 2003: 1890. Та у світі читача відбувається певне зміщення. Попри слабку, майже непримітну подієвість, у підвалинах твору мерехтять нові смисли, створюється потужний підтекст з прихованим у ньому образом іншого життя.

Завуалььована подієвість «Коляски» подається крізь призму доволі розгорнутого багатшарового обряду гостинності. Його семантика корелює з темою морока, порожнечі, безмістовності існування, якоюсь вимушеністю комунікації. Різноманітні моделі гостювання на тлі суцільної змертвілості дії, гальмування сюжетної динаміки створюють ефект руху на місці, в статично замкненому просторі. Ані гостювання кавалерійського полку в містечку Б., ані обід у генерала, ані типово гоголівська заключна сцена втечі героя від самого себе не можуть наповнити текст подіями в звичайному сенсі. Створюється радше протилежний ефект анігіляції, тобто відміни зумовлених попередньою нарацією обставин і фактів, у фіналі відбувається послідовна компрометація причинно-наслідкових зв'язків, утвердження парадоксу як ідеологічного центру повісті.

У цій розімкненій, «інфінітній» структурі «герої Гоголя втікають не лише від дії, яка призводить до смерті текста, але й взагалі втікають з тексту як з

корабля, що тоне. Рятуючи себе, вони певним чином рятують і сам текст, який наче завмирає, застигає в смисловій недовомовленості... Дивна поведінка героїв переосмислюється, а самі фінали набувають нової осмисленості» (Карасев 2001: 32). Письменник культивує гротескове поєднання статичності і динаміки, ущільненості і повноти, цілісності і роздробленості. За допомогою таких аналітичних операцій досягається ефект незавершеності руху, в якому не видно кінця, проте виблискують нові генеративні смисли і перспективи на рівні читацької рецепції.

Синтактика гостинності у творах з чітко визначеною нормативно-рольовою дискурсією вибудовується як сукупність знаків і ситуацій, що виконують функцію переносу, трансляції загальників життя, суспільного ладу etc. Вони є метафорами світоустрою, умовними конструкціями на позначення внутрішніх зв'язків і зчеплень у міжлюдському діалозі. Звісно, зіставлення і порівняння типологічно близьких ритуальних схем і обрядових дійств вимагає *tertium comparationis*, «спільної площини», критерію витлумачення, пошуку «спільного генотипу в зібраннях творів, визначення притаманного їм структурного зразка або, незважаючи на видиму подібність, істотну різницю тощо» (Касперський 2009: 130). У просторі цих порівнянь окреслюється культурогенна складова окремих художніх схем, що ретранслюються, повторюються, видозмінюються, набуваючи статусу універсалій.

З-поміж інших функцій компаративістика, як слушно зазначає Е. Касперський, «охоче ототожнює культуру й літературу з тим, що повторюване, репродуковане й спадкове. Вона зараховує до неї те, що матеріалізує в ній тривання, спільний доробок, цінності, зразки й норми. Шукає в ній сталі – у міру можливостей, далі неподільні – складники і за їхньою допомогою пояснює всю складність культури й літератури... Культура в такому розумінні є продовженням, вічним поверненням, прихованою за строкатістю зовнішніх реквізитів» (Касперський 2009: 138). Ритуал гостинності постає зручним знаряддям та інструментарієм для зіставлення, його аналітика дорівнює *tertium comparationis* і спроможна охопити різні варіанти і прояви комунікації *Я з Іншим*, або *господаря і гостя*.

Справді, антропологічна і компаративістська проблематика тут стикаються, перетинаються в площині реалізації людського досвіду. Можливості цієї взаємодії закладені якраз у протейчних властивостях гостинності, що об'єднує різних агентів, протилежні культури, досвіди, дискурси. Окрім власне антропологічних практик, здійснюється метонімічне перенесення на інші види соціальних дій, віддзеркалення діалектики «відносин між постійним суб'єктом і змінним предикатом». Безсумнівно, ця фігура перенесення передбачає «перемовини зі світом відповідно до встановлених правил. Ці правила – не одиничний, а колективний досвід...» (Марковський 2008: 494). Отже, потреба в обміні, спілкуванні, інсценуванні ролей приймаючої сторони і права на відвідування переважається

діями прагматичного характеру з високою результативністю, або консеквентністю в нарративній площині.

Сполучення ритуалу гостинності з іншими видами соціальних практик є теж компаративним, адже суміщає і порівнює різні типи дискурсу: майновий ценз, ідеологічні симпатії, статусно-посадову ідентифікацію, різноманітні локуси престижності і т. под. Постаючи універсалією, гостинність демонструє гнучкі варіанти синтезу літературних і принципово нехудожніх, позамистецьких дискурсів. У межах універсалії виробляються критерії зіставлення і формуються різні площини порівнянь «відмінних семіотично дискурсів і форм культури» з пророщеною в них «значущою матерією, її можливостями експресії та комунікативним вживанням» (Касперський 2009: 140).

Завдяки такому *tertium comparationis* літературний компаратив стає надто креативною моделюючою ланкою для з'єднання в ціле чужорідних по відношенню до художньої нарації елементів, розпросторюється до граничних точок культури та універсальних схем буття. Тому емпірика літературних порівнянь і зіставлень усіяко глобалізується, узагальнюється, набуваючи культурогенного статусу. Від нього простягаються можливості антропологічного аналізу, віднайдення за межами банального порівняння складної аналогії. До універсалії як до сталої структури приєднуються метонімічно зіставлявані з нею відповідники, паралелі та асоціації у вигляді вічних, повторюваних цінностей, повсякденних практик, людських устремлінь і духовних констант.

Досліджуючи формотворчий потенціал порівнянь та аналогій, О. Махов звертає увагу на суміжне перенесення категорій поетики та естетики на прояви людської емоційності, чутливості, і зазначає: «Цей тип порівнянь – найбільш протейчний, невизначений – можна назвати антропологічним або ментальним... поетика в самих своїх порівняннях залишається в межах людського...» (Махов 2013: 28). Багатоскладова структура аналогії дозволяє встановити навіть на значній часопросторовій відстані аперцепційні ряди, паралелі між художнім універсумом і відкритою невпорядкованою дійсністю. Зв'язки намацуються за перехресним принципом, текстові і позатекстові елементи утворюють цілісність, на кордонах якої мерехтять ще не сформовані смисли і відбувається підключення до вже існуючих історико-літературних схем.

Tertium comparationis, або середня ланка, в якій зустрічаються поетика і дійсність, художня матерія і нашарування наслідуваних з глибини віків досвіду, психології, мислення, набуває особливої структурності у Квітки-Основ'яненка і Гоголя. Їх об'єднують спільні моменти виразності, які безпосередньо пов'язані з т. зв. *поетикою відмовних конструкцій*. Уведені в текстову тканину ритуали гостинності ідейно заперечуються і сюжетно анігілюються протилежними моделями. Перетворення гостинності на *антигостинність* здійснюється на різних поетикальних рівнях. Однак переважає демонстрація креативних можливостей мінус-прийому з варіативними втіленнями у вигляді контрасту, зворотнього

руху, або несподіваного суміщення початку і кінця тексту, вихідної і заключної стадії розвитку події.

Такі конструкції мають за мету призупинити звиклий хід подій і розірвати логіку причинно-наслідкових зв'язків. На текстовому рівні відбувається втручання в традиційну і зрозумілу для тогочасного читача синтактику розташування фабульних елементів, навмисне порушення незворотності, гальмування й остаточна дискредитація темпоральності. У «Халевському» нарративні принципи сімейної хроніки повсякчасно «перебиваються» пародійними вкрапленнями, численними вставками карнавального характеру, ланцюжком зіставлень із сучасністю, у «Званому вечорі» і «Колясці» застосовується «примусова» конструкція раптового і несподіваного розв'язання життєвої плутанини.

Ці структури випливають із органіки тексту, завчасно підготовлені його попередніми потенціями, які обумовлюють т. зв. *відношення контрасту* в творі. Вони виникають за умов «відповідного розташування контрастуючих елементів у лінійній організації тексту», що уможливорює ефект «психологічного “віражу”», відчуття зміни внутрішнього і зовнішнього станів, «тотожність об'єкту, з яким відбувається переміна, близькість у тексті між двома контрастними станами або їх рівноправне й однаково виділене місце в макроструктурі тексту» (Жолковський 1996: 58–59). Закручення пружини, «суміщення в причинно-наслідковій парі» (Жолковський 1996: 63) наприкінці творів проблематизує дійсність, усіляко сторониться однозначного розставлення акцентів, ідеологічно повертає фінал до початку і, нарешті, демонструє додаткову семантику гостинності.

До групи текстів з ускладненим, далеким від первинного, розумінням гостинності належить майже весь петербурзький масив Гоголя. В ньому наявною є допоміжна функція гостювання як необхідного ритуалу для здійснення певних «негодій», тобто йдеться про нашарування, адсорбцію потужних культурно-життєвих смислів, прагматики в традиційній схемі зустрічі господаря і гостя. Звісно, вся сакральна аура, містеріальність цього ритуалу профанується, постаючи в надзвичайно зниженій прозаїчній дійсності. Діалог приймаючої і відвідуючої сторони ускладнюється тим, що первинна антропологічна потреба в спілкуванні душ, обміну емоціями приховується в надрах тексту, стає його матрицею, на яку нанизуються інші смисли літературного характеру з багатьма умовностями і прив'язкою до культурних універсалій.

Доцільно розглядати трансферну, тобто посередницьку, медіумну функцію гостювання. Безперечно, герменевтична аналітика якнайкраще прислужиться для встановлення перехресних зв'язків і стосунків, реінтерпретації та підлаштування ритуалу до не пов'язаних із ним безпосередньо ідей і категорій. Застосування соціологічного методу дозволяє простежити, як через «посередників» здійснюється контакт зі світом, з різними ідеологіями і видноколами, інакше кажучи, як відбуваються зовнішні і внутрішні міграції, переміщення і перетинання об'єктами та ідеями географічних і ментальних кордонів. М. Еспань у

своїй теорії культурного трансферу наголошує на «первинному значенні рухливості простору в історії» (Еспань 2018: 687).

Побутування ідей і концепцій, обмін думками, дії прагматичного характеру не можуть тісно прив'язуватися до якоїсь конкретної епохи, або бути локалізованими межами певного середовища і цілком відповідати змістові і формі, в які вони вбираються. В цій конкретиці, буквральності і наочності діє закон переносу, який дозволяє зіставляти у рамках одного компаративу зчаста речі несумісні, взяті з різних життєвих практик і дискурсів. Тому гостинність є трансгресивною, тобто долає межі окремих герметично оформлених світів і утворює простір детериторіалізації, маргіналії, де взаємодіють у відносно реальній площині людські амбіції, культурно-історичні образи, психологічні інтенції, різноякі обмінні дії з увиразненою соціально статусною складовою etc. Закладена у матрицю гостинності *конкуренція парадигм* не знає завершеності, не фіксується в статиці, а навпаки, розпросторюється в темпоральності, охоплює та акумулює сусідні сегменти тексту.

Трансферна роль ритуалу сприяє з'єднанню на нейтральній території різних життєвих сфер, призводить до утворення потужних типологічних рядів і може бути уподібнена новій історії порівняльної літератури, що долає межі власної іманентності і відособленості від усезагальної культури. Цілком слушним є риторичне питання Еспаня: «Навіщо продовжувати писати історії національних літератур за лекалами ХІХ століття, адже відомо, що розвиток форм і генеза творів визначаються багато в чому транснаціональними взаємодіями?» (Еспань 2018: 687). Проведена нами паралель між мікроструктурою ритуалу і таким макроутворенням, як національна література, не випадкова. Тут поетика й антропологія якраз постають у нерозривній єдності, адже ритуал перебирає на себе функції метанаративу. Саме він є субстанцією для утворення *глобальної історії літератури*, побудованої на «пошуках і відкриттях нової транскультурної і транснаціональної культурної ідентичності» із «системою артефактів і практикою якоїсь конкретної спільноти людей» (Лімборський 2011: 15–17). У цьому значенні метанаратив є прикладом формозмістової єдності твору, демонструючи наповнення порожнистої структури матеріалом дійсності, майже відчутними на дотик неупередженими ситуаціями людського спілкування. Контамінація і переформатування різнояких дискурсів у площині гостинності кожного разу індивідуальні та залежать від контексту і прагматики діалогу.

На думку американського літературознавця Ф. Джеймсона, метанаратив використовується як «епістемологічна категорія» для пізнання світу, впорядкування неформленого, хаотично розкиданого «сирого» матеріалу. Вона подібна до кантівських категорій часу і простору і потрактовується не емпірично, а як певна абстракція, «порожня» координата, «беззмістовна форма» (Джеймсон 1999: 220). У площині зіставлення текстів ця сповнена структурності порожнеча теж близька до *tertium comparationis* як необхідної рамки зіставлення, порів-

няльної аналітики. Безперечним є той факт, що з таких метанаративів утворюються типологічні ряди, в межах яких унаочнюються міжвидові співвідношення, асоціації, паралелі. Тому віднайдення впливів та коренів того чи іншого явища поступається місцем встановленню синхронних зв'язків і відповідностей як між окремими творами письменників однієї національної літератури, так і на рівні міжкультурної комунікації, міжлітературної взаємодії. Звісно, інтенції впливу нікуди не зникають, але стають другорядними, підпорядковуючись зовсім іншим завданням, передусім порівняльно-типологічного характеру.

На цьому рівні усілякі компаративні операції набувають інтегративно-го значення, та й сам компаратив, тобто предмет зіставлювальної аналітики постає таким собі складником, площиною для осмислення накопиченого цивілізацією емпіричного знання і узагальнення практик повсякденності з точки зору їхньої дотичності до культурних універсалій. Без перебільшення компаративістика виконує функції метанауки, котра займається «інтерпретацією і реінтерпретацією нагромаджених знань про літературу й культуру» (Kasper-ski 1998: 35). У цьому і полягає трансферне значення переносу, встановлення метонімічних зв'язків і моделювання території зустрічі різних соціальних практик в єдиному метанаративі.

Поетика відмовних конструкцій у Квітки й Гоголя надзвичайно антропологічна, мерехтить неабиякою пластикою з'єднання різних проявів людського досвіду, продукує принципово непоетологічні моделі соціального універсуму, міжвидового синтезу духовних констант і позамистецьких компонентів. Анігіляція гостинності, зведення нанівець її основоположних класичних схем за допомогою мінус-прийому створює міцне підґрунтя для фрагментації і подальшого об'єднання в ціле уламків дійсності, окремих елементів соціальних практик, побутового дискурсу, етнопсихології. У такому поданні художнього матеріалу відбувається його антропологізація, внаслідок якої гостинність як універсалія нагадує «будинок з численними кімнатами, у кожній з яких з вікна відкривається широкий вид на довколишні простори. Входи-виходи до цих кімнат сходяться у великому центральному салоні, де й ведеться спільне обговорення найрізноманітнішої проблематики» (Галета 2014: 55).

5. Внутрішній простір ритуалу / поетика уречевлення (гастрономічні коди прози Г. Квітки-Основ'яненка)*

Їжа є однією з літературних універсалій, які відкривають можливість глибинного розуміння та витлумачення художнього тексту, встановлення зв'язків із попередніми культурно-історичними епохами та вивчення його відлунь і відгомонів у подальшому русі красного письменства. Інакше кажучи, їжа постає своєрідним ключем, шифром до прочитання тексту поза межами наявного, буквального, видимого плану на калейдоскопічній і мінливій мапі авторського світу. Заґрунтований на цій універсалії твір виводить читача у широкий простір великої культури, що складається з міфів, архетипів, давніх уявлень про Всесвіт, фольклорних стереотипів. Тому дешифрувальна функція їжі та їстівних образів у пізнанні епохи, побутової культури, структур повсякдення, національного ґрунту аж ніяк не перебільшена. Їжа постає спеціальним мікротекстом, через який пізнається світ та в якому відчитується безліч не первинних, а вторинних смислів, що пройшли шлях семантичної обробки і вписалися у певну систему, цілісність. Вона затягує у свою орбіту всю периферійну сферу твору: деталі, подробиці, розлогі описові пасажі та принагідні авторські спостереження, уламки та шматочки минувшини, в яких містяться семантичні ресурси та згустки тексту. Слушною є думка Є. Фаріно про предметно-уречевлений світ художнього твору, елементи якого є «носіями тих чи інших смислів, тих чи інших якостей і властивостей, тобто маніфестацією певних моделюючих категорій» (Фаріно 2004: 279).

Через кодифікацію їжею прочитується і сфера національного світовідчуття, облаштування світоустрою, виокремлюються ментально-етнічні комплекси та стереотипи побутової поведінки. Порівнюючи їжу з мовою, французький антрополог та етнолог К. Леві-Стросс зазначає: «Так само як не існує суспільства без мови, не існує і суспільства, яке так чи інакше не виготовляє хоча б частину своєї їжі» (Леві-Стросс 2001: 167). Щодо смакових якостей учений пропонує розрізняти національні варіанти виготовлення і споживання їжі: французьку, англійську, німецьку etc. Дешифрування базових складників національного мікрокосму через харчовий код підтверджує багаторівневу структуру літературного твору, в якому «більшість предметів та явищ мають не один смисл або властивість, а декілька чи багато водночас». Тому сенс згаданих у тексті предметів, явищ та речей опрозрачується лише у «зіставленні з низкою інших явищ або предметів, які містять той самий смисл чи властивість або прямо протилежний» (Фаріно 2004: 279). Цілком

* Підрозділ повторює матеріал нашої публікації: Малиновський А. Т. Гастрономічний код національної ідентичності в романі Г. Ф. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський». *Ukraine und ukrainische Identität in Europa: Beiträge zur Standortbestimmung aus/durch Sprache, Literatur, Kultur.* – München: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2017/2018. С. 553–566.

зрозуміло, що наявний у творі предметно-уречевлений план корелює з іншими, підпорядковуючись загальнішому утворенню, парадигмі або системі.

Наскільки вагомою для Г. Ф. Квітки-Основ'яненка була гастрономічна сфера як лакмусовий папірець національної культури, або як критерій адекватного опису дворянсько-поміщицького побуту другої половини ХVІІІ – першої половини ХІХ ст., свідчать його власні зізнання у листуванні з приводу «Халявського». Письменник тяжіє саме до парадигматики, тобто багаторівневого представлення світу їжі з огляду не лише на перелік найуживаніших у той час страв, але й на певну ритуальність їх споживання, яке нагадувало церемоніал: «казалось необходимым выразить в подробностях, что ели, когда и как» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 237). Питома вага гастрономічно-харчового коду дорівнює домінантам поетики та жанру твору: «Повторение кушаньев в «Халявском», может быть, необходимо, – писал автор роману в листі до П. Плетньова. – Это желание описать прежний быт, а форма – чтобы избежать сухости. Все проведение времени было в еде, в коей изошрялись до разнобразия. Время для горячих, молочных, холодных мяс. На все было свое время» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 237). Технології, способи та рецепти виготовлення їжі також слугують необхідним тлом для всебічного конструювання картини тотальної гастрономії з численними харчовими і густативними пріоритетами.

З огляду на те, що у «Пані Халявському» панує справжній культ їжі, видається доречним знайти його семантичні відповідники у діахронії, простежити аналогії та типологічні збіги у синхронії, щоб дійти до розуміння підґрунтя такої прискіпливої авторської уваги до всього їстівного. Відразу відзначимо, що тодішня українська проза вже виробила доволі сталий мотивно-тематичний спектр, який окреслювався побутовою, локальною сферою. У перші десятиліття ХІХ ст. створюються авторські світи на основі «уявного регіонально-родинного простору, де артикуються спільні теми та формується картина локального, “свого”, домашнього світу» поряд із «наголошуванням на побутово-етнографічній самобутності провінції» (Борзенко 2006: 288). Спорідненість із цим простором їжі дається взнаки, ба більше, вона є зредукованим образом і метонімічним заміщенням культури повсякдення як такої.

Значущість для української літератури гастрономічних переліків, харчових кодів та образів з багатьма густативними нюансами, кулінарних тонкощів та національно маркованих рецептів пояснюється історично і ментально перевагою «архетипу домінування уречевленого над процесуальним» (Донченко О., Романенко Ю. 2001: 263). З іншого боку – притаманна українцям відкритість, постійна готовність до діалогу зі світом та контактів з іншими етнічними спільнотами надає особливої вартості їжі, яка є своєрідною семіотичною межею, демаркаційною лінією між внутрішнім та зовнішнім світом. Бо ж поглинання їжі постає актом взаємодії зі світом. Сусідство уречевленості та національної зорієнтованості на комунікацію зумовлює специфічний текстовий образ їжі, який спричинив «яскраву відчутність, фактурність, тілесність» (Галкіна 2008: 295) усієї української літератури.

Об'єктне, матеріалізоване слово з потужним навантаженням конкретикою побутових реалій пасує саме нашій словесності, яка вже на порозі XIX ст. починає виробляти відповідні національно марковані канони. Організація словесних мас якоюсь мірою нагадує ліплення скульптурної групи з послідовним розташуванням її об'єктів. Тілесність та предметно-уречевлена конкретика українського літературного слова пояснюються невід'ємністю вербального і невербального, слова і життєвої реальності, поетичного і прозаїчного. Звісно, питома вага у навантаженні слова семантикою життєвої повсякденності належить їжі. Слушними є міркування Соломії Павличко про «Енеїду» І. Котляревського, в якій «їжа і пиття займає не менший обсяг тексту, ніж війни, подорожі й еротика», що створює особливий простір ідентифікації з «кліше “національної народної людини”, чи не визначальна риса якої – напиться і наїстися» (Павличко 2002: 505).

Квітка чи не найвперше в українській літературі робить їжу предметом системного художнього дослідження у більшості своїх творів. З-поміж інших «Пан Халявський» вирізняється полісемантичним гастрономічно-харчовим кодом, який містить історичні і національно-культурні потенції та духовно-фізіологічні характеристики панівної в Україні козацької старшини. Через страви, рецепти, сервірування розкривається панівний антропологічний типаж*. Звісно, образи їжі подаються не у статичі, а у дзеркалі міжпоколінневої зміни моди, смаків, соціально-станової психології на прикладі історії роду Халявських. Достовірність та реалістично виписана соковитість цих образів значною мірою кріпиться на дещо наївній, інфантильно-прекраснодушній свідомості оповідача, одного з представників роду – Трушка.

Першою реакцією на негативні зміни у сучасному йому світі, з якої, власне, починаються мемуари сімдесятилітнього автора, є відраза і різке неприйняття. Незавуальована антипатія до всього нового гіпертрофується аж до фізіологічного потрактування. «Тьфу ты, пропасть, как я посмотрю! Не наудивляешься, право, как свет изменяется!.. Да и во всем: и в просвещении, и в обхождении, и во вкусе, и в политике, так что не успеешь приглядеться к чему-нибудь, смотри – уже опять новое» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 7). Відверто опозиційне, неприйнятне для патріархально узвичаєного устрою має особливу сигналету одночасно у слові і жесті. Пов'язане з фізіологічною потребою плювання, воно виражає зверхньо-презирливий погляд на регресивні з точки зору оповідача суспільні зміни. І водночас плювання на культуру, на прогресивні тенденції та європеїзацію узвичаєних життєвих правил та канонів. Для Трушка Халявського воно є своєрідним актом волевиявлення, дещо спровокованою формою протесту проти девальвації традиційних етикетно-церемоніальних норм, системи виховання й освіти, моди, густативних якостей їжі. Жест оповідача як

* Діагностичну функцію гастрономічних кодів, їх, так би мовити, культурно-історичний та політичний зріз афористично визначив Д. Донцов: «Панство козацьке поволі розгубило всі духовні прикмети правлячої верстви, сказати б новочасним жаргоном, здемократизувалося, схлопіло. Воно втратило зацікавлення до вищих національних справ (*його інтересувала не справа, а страва*), присвятившись приваті, втратило войовничий дух і віддалося заняттям, не властивим провідній верстві» (Виділення наше – А. М.) (Донцов Д. Дух нашої давнини. Дрогобич. 1991. С. 30–31).

семантична опозиція щодо культурно-цивілізаційних заборон і табу настільки вагомий, що він проходить рефреном упродовж твору і завершує, обрамляє мемуари. «И с наших ли дней свет начал изменяться? Куда!.. Семьдесят лет живу на свете, и сколько я видел перемен! Батюшки мои!..» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 10). Кінцева фраза дослівно повторює першопочаток: «Тьфу ты, пропасть, как я посмотрю! Не наудивляешься, право, как свет изменяется!..».

З емоційної реакції оповідача починається вивільнення тілесного, фізіологічного. Відомо, що колись плювання було чимось природним і органічним у просторі міжлюдської комунікації. У ході культурно-цивілізаційного поступу воно стало сприйматися як щось непристойне й огидне, витісняючись у сферу приватного, особистого. Пріоритети соціальної поведінки, рольові сценарії та штучні етикетні норми згодом знівельовали та знецінили усі прояви тілесного. Між тим «живе тіло», на думку В. Подороги, «існує до того моменту, доки у дію не вступає об'єктивуючий дискурс, тобто набір необхідних висловлювань, що встановлюють правила обмеженого існування тіла» (Подорога 1995: 21). Вигукуючи «тьфу» як на початку, так і в кінці роману, мемуарист немов компенсує цю втрачену тілесність, усіляко абсолютизує її та привертає до неї увагу читача. Не буде перебільшенням уважати семіотично навантажене слово введенням у гастрономічну тему, своєрідною інтродукцією до бенкетної, карнавальної стихії.

Хай там як, але автор мемуарів своїм жестом демонструє фізіологічне відчуження усіх тих реалій, якими він, умовно кажучи, наївся, спостерігаючи за етикетом, вихованням та освітою своїх дітей та онуків. На противагу цьому поглинання їжі символізує цілісний контакт зі світом, суцільну гармонію та радість буття. Оскільки поглинання і відтинання – це два акти однієї «тілесної драми» (М. Бахтін), пов'язаної з їжею та напоями, цілком закономірними та природними виглядають гастрономічні розмисли консерватора і приборника старосвітської кухні Трушка Халявського вже на перших сторінках твору.

Їх значущість полягає у карнавалізації акту їжі через акцентування амбівалентності рота, в якому «долаються межі двох тіл та межа тіла і світу, здійснюється їх взаємообмін та взаємоорієнтування» (Бахтін 1990: 343). Рот – це верх і низ, позитивне і негативне, він сусідить і з «карнавально позитивним, як і вся верхня частина людського тіла», так і вивертається «навиворіт» як «зона відторгнення», отримуючи при цьому негативні конотації [8; 83-84]. Це не лише фізіологічний отвір, через який людина поглинає і плюється, а ще й адекватний тілесний критерій для оцінювання і порівняння смаків. Для прикладу візьмемо хоч би такий пасаж: «Вкус также потерян. Где прежние водки – красная мастихинная, кардамонная с золотом, имбирная коричневая, зеленая? Еще только внесут этот судок ... так по комнатам пойдет аромат – истинно аромат, как теперь обоняю. А когда станешь пить, то, право слово – наслаждение! Одной выпьешь, уже на другую позывает. Да выпивши, уст не разведешь: так и слипнутся. А теперь? ... да все уже не тот, не прежний вкус, которым вы наслаждались, пивши наши наливки! Нет,

именно изменился вкус!» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4: 8). Як бачимо, вже в першій конспективно розгорнутій гастрономічно-густативній темі виявлено тактильно-дотикові нюанси, які виконують функцію розрізнення та розпізнавання смаків, запахів та інгредієнтів харчів. Саме ці чинники стають визначальними в оцінці Трушком-мемуаристом старосвітської та новомодної кухні.

Поступове уведення у текст подробиць, деталей та гастрономічних мікрообразів становить потужне периферійне поле, на семантичних кордонах якого постає монументальний гіпертрофований образ їжі. Це підґрунтя, матеріал, «евклідова геометрія», на якій збудована уся система виховання українських дворян. Її послідовне зображення здійснюється за допомогою кумулятивного нарощування і водночас панорамного розгортання соковитих їстівних образів. Як слушно зауважує І. Маслій, у жодному творі першої половини XIX ст. не знайдемо таких розлогих описів їжі, як у «Пані Халявському». «Трушко та їжа – невід'ємні компоненти одного цілого» (Маслій 2012: 122).

У центрі розмислів оповідача про минуле – ідилія фізіологічного існування. Її головною прикметою було щоденне вигодовування маленьких дворянських домощадців, бо, за уявленням маменьки, «воспитанный, значит, хорошо упитанный»: «Нас воспитывали со всем старанием и заботливостью и, правду сказать, не щадили ничего» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 8). Порядок годування був незмінним і нагадував певною мірою ритуал, який передбачав закріплення за конкретним часом певного переліку страв. На сніданок давали молочну кашу, локшину, яєчню, в обід – пшоняну кашу, м'ясо, проте головним героєм тут був усе ж таки борщ, якому присвячений окремих пасаж: «Борщ с кормленою птицею, чудеснейший, салом свиным заправленный и сметаною забеленный – прелесть! Таких борщей я уже не нахожу нигде ... Где ты, святая старина!» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 8). Потім насолоджувалися десертами, полуднували, а під час заходу сонця вечеряли – галушками, м'ясом, ковбасою, варениками.

Відразу відзначимо, що споживання їжі семіотизується відповідно до різновидів страв, що мають різні значеннєві смисли, з яких складається цілісне уявлення про гастрономічну картину світу. Вона базується передусім на антропологічних складниках. «Насправді: якщо м'ясо, вода, хліб – це субстанції, сутності, категорії, ідеї, то щі, котлета з картоплею – це вже поєднання кількох понять, суб'єкта з предикатом і означеннями з обставинами (гарнір, підлива, соус – вставні слова, які виражають модальність тощо) – усе це створює ціле речення, висловлювання про буття. Лише необхідно зуміти його прочитати... Таким чином через куштування навіювання кардинальних ідей коїться» (Гачев 1995: 29).

У переліку страв, якими ласували Халявські, є як цілісні, монолітні харчі, так і збірні, багатокомпонентні. Очевидною є закладена в їхній фактурі ідея двоїстості світу, який, до того ж, долає граничні точки свого існування, виходить за свої береги у вигляді їстівного надлишку, матеріального достатку. Дітей старосвітських поміщиків нагодовували через край, кількісного обмеження та нормуван-

ня порцій майже не існувало. Інтервали між прийомами страв були відносними і плавно перетікали один в одній, демонструючи безкінечне споживання, тілесне насичення доскоchu. Під час сніданку з'їдали все, але няньки тумачами примушували їсти ще. «И мы, напужась, и собравшись с силами, еще ели до самого нельзя». Щирою гостинністю відрізнялась матінка, яка вже у своїй кімнаті пригощала млинцями, пирогами, пампушками та наказувала «чтобы тут же при них съедать все, а не носиться с пищею, как собаки-де». З-поміж інших дітей Фекла Зиновіївна виділяла свого «пестунчика» і «душка» Трушка, для якого діставала «из шкафика особую, приготовленную отлично, порцию блинов или пирогов с избытием масла, сметаны и т. под. славностей». Увесь час підкреслюється цей гастрономічний надлишок: то за допомогою рясного переліку страв, то великих розмірів їжі (як-от «нога большого жирнейшего гуся или индюка»), то кількістю спожитого («Посмей же не съестъ всего, что положено тебе на тарелку, то маменька кроме того, что станут бранить, а под сердитый час и ложкою шлепнут по лбу»).

Подібне смакування усього їстівного, обожнювання їжі пов'язане з особливим пієтетом до тіла, його пестуванням, прагненням до повноти, яка асоціюється зі здоров'ям. Трушко-оповідач змальовує свій тілесний ідеал, вдаючись до метонімічної образності: «Мы были воспитаны прекрасно: были такие брюханчики, пузанчики, что любо-весело на нас глядеть – настоящие бочоночки!» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 29). У цьому самовдоволенні проглядає орієнтація на карнавальну культуру та народні уявлення про людське тіло як своєрідний ландшафт. Ідеться передусім про гротескне тіло як центральний перехресний символ масштабного всезагального народного свята, карнавалу, «бенкету на увесь світ». Уведене М. Бахтіним у науковий обіг це поняття дозволяє зрозуміти не лише тілесний канон, а й загалом усю доіндивідуальну культуру великого колективу, спільноти, народу як такого. Знаковою прикметою гротескного тіла є його незавершеність, унаслідок якої воно «переростає себе, виходить за власні межі, зачинає нове тіло». У цьому органічному становленні тіла домінуючу роль відіграє живіт, який «піддається переважно позитивному перебільшенню – гіперболізації», бо може «відокремлюватися від тіла, вести самостійне життя», затуляти «собою решту тіла як щось другорядне» (Бахтін 1990: 352). Живіт, черево, пузо – це те, що порушує замкнену цілісність одного тіла і з'єднує його з іншим або зі світом. У таких яскравих, промовляючих значенневих відтінках тілесності Квітчиних персонажів очевидна орієнтація на відвертий натуралізм карнавальної культури.

Проте апофеозом тілесності, втіленої у суцільному потоці гастрономічних образів та маркерів, є опис бенкету у родині Халявських. Це своєрідна кульмінація містерії їжі, її приготування та поглинання. Виписана у всіх ритуальних, густативних, соціально-історичних моментах картина бенкету постає умовною текстовою вставкою, самостійним цілим зі своєю драматургією та системою дійових осіб.

Бенкет у «Пані Халявському» змальований у площині гротеску, або точніше, гротескного реалізму. Побутові реалії та увесь антураж старосвітського життя

подаються на дистанційній відстані від повсякдення й усіляко гіперболізуються, співвідносяться з життєвими універсалиями, протоформами. «Побутовість набуває гротескних розмірів, отже, письменник успадкував (звісно, в нових історико-літературних реаліях) естетичну концепцію буття народної сміхової культури...», – зазначає Д. Чик. Їжа та усі пов'язані з нею акти та дії у цій сцені наближаються до «прототипу», що лежить в основі універсалії. А. Вежбицька формулює інваріант бенкету з огляду на його первинну прототипову форму: «Бог хоче робити добрі речі для усіх людей (як господар бенкету – для свого гостя), усі люди можуть жити з Богом (так само як гості можуть брати участь у бенкеті разом з господарем), Бог бажає цього і задля цього багато робить (як господар, який декілька разів посилає своїх слуг привести гостей до нього на бенкет)...» (Вежбицька 2011: 529).

Підтекстова сутність цієї схеми у творі не викликає сумнівів. Подальші культурно-історичні та фольклорні нашарування, хоч і змінили її вигляд, проте продовжували слугувати опертям для універсалізації. Привертає увагу масштабність тієї урочистої акції, яку влаштовував у своєму маєтку Мирон Йосипович Халявський. Демонстрація матеріалу та технологій приготування за допомогою кількісно-обчислювального критерію, справді, сягає гротескової позначки, вражаючи своїми обсягами. Фекла Зиновіївна тільки зітхала і плакала при цьому, адже «для одного банкету требовалось курей 50, уток 20, гусей столько же, поросят 10. Кабана непременно должно было убить, несколько баранов зарезать и убить целую яловицу».

Однак, кількісність не може впоратися із завданнями художньо всебічного висвітлення теми і є лише підґрунтям для соковитих гастрономічних подробиць. М. Бахтін писав, що гротескний світ, збудований лише на кількісному збільшенні, нарощуванні, – бідний та однобокий. У ньому немає нічого спільного з «веселим та багатющим світом Рабле» (Бахтін 1990: 342). Світ карнавалу, бенкету не обходиться без ознак якості. Тому роман Г. Квітки насичений найретельнішою деталізацією бенкетних інгредієнтів та господарчих дій навколо них. «Все же это откормленное, упитанное зерном отборным. Ах, какие маменька были мастерицы выкармливать птицу или в особенности кабанов!.. Поверьте моему слову, что, когда, было, убьют кабана, так у него, каналы, сала на целую ладонь, кроме что все мясо поросло салом! А птица! Пальцем можно было разделять, а жир с нее во рту не помещается, так и течет!» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 14).

Гастрономічні пріоритети віддаються жирній їжі, яка наділяється тут найбільшими вартісними якостями. Недарма вибір кухарем найжирнішого з птахів для приготування страв викликає у матінки сльози. Утім, запаси живності відразу поповнюються, адже господиня «любили, чтоб всего было много в запасе и чтобы все было лучше». Витрачання і відновлення запасів у домашньому господарстві – це вагомий аспект гастрономічного ритуалу, що генетично пов'язаний з такими бенкетними конотаціями, як ріг достатку, надмірність, гротескна ненажерливість. Текстові паралелі до мотиву збирання та накопичення різного ґатунку продуктів харчування знаходимо у Ф. Рабле, М. Гоголя, І. Гончарова та ін. На відміну від епічних завдань, змальова-

них з широким розмахом та дещо опоетизованих картин у цих письменників, Квітка постійно тримає у своєму видноколі сатиричну складову. У «Пані Халявському» вона є домінуючою. Тому витрачання усього заготовленого викликає обурення передусім з економічних міркувань: «Какую пропасть требует масла! рыжу! родзынков? Видимо-невидимо! Шутка ли? четыре раза в год! Не припасешься ни с чем; того и смотри, что разоримся вовсе» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 16). Проте такі емоційні випадки матінки не заважали влаштовувати розкішні бенкети.

Символіка цього заходу у побуті українських старосвітських поміщиків ґрунтується на двох невід'ємних, взаємопов'язаних зустрічних лініях – карнавально-бенкетній, урочистій, матеріально-тілесній і соціально обумовленій, продиктованій певною суспільною необхідністю підтримання свого авторитету та статусу. Окрім того, що бенкет сприяв «реалізації патріархальної функції господаря», він ще й впливав на «зміцнення соціальних зв'язків та внутрішньостанової солідарності», що зумовлено закладеними в їжі смислами «семіотики влади» (Леві-Стросс 2001: 186). Цілком зрозуміло, що «феноменологія святкового застілля може розкриватися як інститут архетипічної організації влади та перерозподілу соціальних відносин». Зв'язок між достатком, надмірністю та владою наявний у семантиці бенкету, де має місце «не просто святкова урочистість з надмірним та розкішним частуванням, але демонстрація субстанціонального статусу влади як джерела достатку і життєвих сил, виражених з відвертою безпосередністю» (Мауль 2011: 207).

Опікування хорольського розпорядника бенкету соціальною корисністю та підтримання ним дворянської родової тяглості, солідарності зі спорідненою спільнотою увесь час акцентується у тексті. Мирон Йосипович запрошує до себе якнайбільше гостей. «А кого только батенька не звали на банкет к себе? Верст за пятьдесят посылали, никого не пропустили, да все же и собрались. Неприлично же было такую персону, как был в то время его ясновельможность пан полковник, угощать при двадцати только человеках; следовало и звать, чести ради гостя, хоть сотню; следовало же всем и приехать из уважения к такому лицу, и сделать честь батеньке, не маленькому пану по достатку и знатности древнего рода. Кто не имел на чем приехать, тот пешком пришел с семейством...» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 16).

Як бачимо, кількісний фактор задля показу масштабів бенкету спрацьовує і тут, проте знову потребує уточнення в якісних параметрах. З усієї цієї збірної групи гостей більш-менш скульптурну форму отримує головна персона «ясновельможного пана полковника», заради якого Халявський і жертвує багатьма істивними запасами і домашніми речами. Докладно і послідовно простежено поведінку центрального персонажа впродовж бенкету, як і уся його світська «політика», на яку рівняються інші.

Соціальна роль з відповідною поведінкою породжує адекватну модель міжособистісної комунікації, збудовану на суворому дотриманні принципу ієрархічності. Усе другорядне у цьому середовищі підпорядковане головному: дії більшості бенкетуючих гостей чітко узгоджені з майже сакральними рухами та жестами пана полковника. Дещо театралізована поведінка персонажів зумовлена прагненням відпо-

відати своїй ролі, становому та майновому цензу, доходячи навіть до мавпування. Зустріч його «ясновельможності» поміщиками Халявськими до смішного абсурдна, бо ілюструє приниження нижчої соціальної касты перед вищою у гротескно ритуалізованих формах: улесливих поцілунках та поклонах, непотрібних розшаркуваннях та шаблонних словесно-етикетних формулах. Церемонія потрійного поглинання горілки полковником та догідливо і покірно приниженими зверненнями до нього гостей теж нагадує беззаперечне дублювання та сухий автоматизм дій неживих істот. За жорстко регламентованими приписами та звичаєвими правилами навіть розсаджують гостей. Звісно, почесне місце відводилося за столом пану полковнику, за яким розміщалися жінки відповідно до чинів своїх чоловіків, дівчата – до батьківських регалій; мужчини, залежно від рангу, – навпроти жінок. Ця архітектоніка бенкету є зовнішнім вираженням моделі комунікації певної культурно-історичної епохи, це «каркас, на якому кріпляться різні формати міжособистісних, гендерних, суспільних взаємин...» (Ніколенко 2016: 76). Отже, такі урочисті зібрання мали на меті передусім самоствердження. «Представники еліти, які здебільшого були зайняті престижними видами діяльності, потребували виразних ідентитетів, щоб наголосити на власному панівному становищі» (Ніколенко 2016: 77).

Принцип ієрархічного ставлення до приїжджаючих гостей повністю реалізовано у сцені приготувань до бенкету. Їстівні запаси розподіляються також у зв'язку з ранговою та становою приналежністю. Тому образи їжі та напоїв представлені тут у градаційно-видовій нарації: «кухарка в другій кухні с поміщицями також управляється с птицею, выданною ей, но уже не кормленою, а из числа гуляющих на свободе, и приготовляет в больших горшках обед особо для конюхов гостиных, для казаков, препровождающих пана полковника и прочих панов; особо и повкуснее для мелкой шляхты, которые приедут за панами: им не дозволено находиться за общим столом с важными особами» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 15). Напої також специфічно розподіляються: одні бочки з пивом та медом призначалися для панів, інші – для шляхты та слуг. Прикладів такого сегментного підходу до «класифікації» харчів та організації урочистої учти можна навести ще багато, проте вони нас цікавлять лише з погляду основного культу їжі, який перетворюється у гіперболізовані по-раблезіанськи картини поглинання та ненажерливості.

Застілля в українських Гаргантюа-Пантагрюелів-Халявських має свою чітко окреслену драматургію, яка складається з чотирьох основних актів, тривалого антракту та факультативної п'ятої дії на кшталт «театрального роз'їзду». Усі структурні елементи цієї «тілесної драми» об'єднані дифірамбічним прославленням різноманітних страв і напоїв «блаженной старины». Демонстрація достатку досягає своєї максимальної точки за допомогою перелічувальної інтонації у синтаксичних періодах. Відкривався бенкет традиційним українським борщем. Оповідач вибудовує справжню борщову парадигму, вдаючись до невеличкого історичного екскурсу і простежуючи типологію та різновиди цієї страви. «По окончании одного борща подавали другого сорта. И скольких сортов бывали борщи – так на удивление! Борщ с говядиною –

или, по-тогдашнему, с яловичиною; борщ с гусем, прежирно выкормленным; борщ со свищиною: борщ Собиеского (бывшего в Польше королем); борщ Скоропадского (гетмана малороссийского). Опять должен сделать ученое замечание: по истории нашей известно, что эти особы сами составили особого рода борщи, и благодарное потомство придало этим блюдам имена изобретателей. Рыбный борщ печерский, бикус, борщ с кормленою уткою... да уже и не вспомню всех названий борщей, какие, было, подают!» (Квітка-Оснoв'яненко 1979. Т. 4.: 22). Борщ у вступній частині бенкетної церемонії не випадковий: він постає певним маркером національної ідентичності, візитівкою єднання і соборності. Це і збірне, і цілісне водночас. «Для нас борщ не просто страва, а справжній символ народу, такий собі маркер, який вирізняє нас серед інших і об'єднує в одне ціле» (Бурдейна 2014: 43).

Переліки страв чергуються з влучними прискіпливими зауваженнями щодо різноманітних проявів тілесної поведінки бенкетуючих. Вони знімають пояси, потіють, пихкають, кречуть, тяжко дихають, щоки у них рум'яняться, а губи нагріваються. Зв'язок цих фізіологічних моментів з кількістю з'їденого і випитого фіксується у словесних формулах та свідчить про особливий тип організації мовлення. Їжа виконує функції наративні, стає будівельним матеріалом та одиницею тексту, візуалізує словесну оболонку. Обсяги їстівного справді нагадують раблезіанські, ілюструючи ідею «бенкетної обжерливості», яка є «гротеском щодо типового “харчового коду”» (Мауль 2011: 208). Гості стараються з усіх сил їсти, щоб не образити господаря, вони п'ють великими порціями з «кубків» та «стоп». Харчі «горами навалені були на блюда и поставлены на стол», а розпорядник учти впрошував «побольше кушать и пить», «добирать все и оставить посуду в чистоте».

У гротескному змалюванні бенкету наявна не лише «закладена у народно-бенкетному образі тенденція достатку» (Бахтін 1990: 322), але й національно маркована семантика надмірності з «ніщинських віршів-ораций, різдвяних та великодніх віршів XVIII ст., в яких спостерігається культ плотських розваг, утіх і насолод» (Лімборський 2007: 79). В українській культурній традиції надмірність та достаток органічно впливають з характерологічних ознак людини та національної кухні з її різноманітними стравами, напоями, закусками. Поетизація та возвеличення їжі безпосередньо пов'язані з вартісністю матеріально-тілесного у певну епоху та заґрунтовану на ній «профанну» сферу об'їдання» (Павличко 2002: 505).

За допомогою їжі як універсалії, вдаючись до дискурсу гастрономічного, Квітка-Оснoв'яненко створює потужний образ української старосвіччини. Його культурно-історичні інтенції обертаються навколо центральної у творі бенкетної теми, яка має розгалужену парадигматику. Автора цікавлять технології, структура та семантика бенкету та окремих гастрономічно-харчових образів. Зібрані в одному текстовому вузлі та розсіяні по всій оповідній тканині, вони ілюструють на предметно-уречевленому рівні своєрідний національний канон харчування, традиції щирої гостинності та й загалом особливості міжсуб'єктної комунікації у середовищі старосвітських людей.

6. Ярмарок – торг – обмін як фрейм у знаково-символічній структурі текстів (міжнаціональні паралелі).

Непересічне значення ярмарку в культурі та літературі пояснюється його видовищністю, картинністю, яскравістю проходження. Це справді ігровий феномен, в якому акумулюються прикмети культури, соціального життя, традиційного укладу, економічного стану суспільства etc. Ярмарок у широкому трактуванні постає колективною соціальною дією, репрезентованою за допомогою поведінкових моделей, суспільних церемоніалів, ділового ринкового етикету, строкатої мовленнєвої комунікації. Зображення ярмарку в красному письменстві, механізми його «перенесення» в твір, засоби текстуалізації сприяють розумінню того, яким чином текст може бути носієм соціального досвіду. Адже це основна категорія антропології, яка унаочнює повсякденні діяльнісні практики, міжлюдську комунікацію, переживання світу в тяглоті традиційних культурних форм. Досвід занурює в живе життя, сприяє розумінню його рухливості, мінливості в органіці існування. Змертвілі форми та схеми або відкидаються, або підлягають переінтерпретації з точки зору творчої діяльності людини. Цікавою є думка американського філософа Вільяма Джеймса про те, що «в потік свіжого досвіду ми занурюємось із багажем переконань наших предків» (James 2000: 73).

Ярмарок – вдала демонстраційна форма трансляції соціального досвіду, традиції, звичаєвих норм у вигляді колективного дійства. Це всезагальна публічна акція з репрезентацією знаково-символічного ряду культури, епохи, соціуму. Вона постає у «відкриванні особливого аспекту світу як цілого» (Бахтин 1990: 533). Його творять сфера тілесності, соціально-рольові сценарії, побутова поведінка, система правил гри за відповідними принципами. Саме у цій площині людина немовби вступає в перемовини зі світом, її діяльність є «входженням у плідні відносини з дійсністю» (James 2000: 73). Діалог уможливорюється на ґрунті досвіду, що постає як неупереджене спілкування, інтерпретація, розкодування та конструювання об'єктивної дійсності. Безсумнівно, людина опиняється в полоні прагматики, тобто потреби реалізації та достеменного проникнення в гущину культурної і соціальної практики. З точки зору М. Марковського, «антропологічна перспектива» окреслюється в царині саме «прагматичного», або «гуманістичного суб'єкта досвіду». Досвід «описує людину, занурену в життя, яка намагається про це життя розповісти щось іншим для того, щоб інші могли її зрозуміти» (Марковський 2008: 501).

Питома вага ярмаркових топосів у літературі певної доби є не випадковою. Неабияке значення мають частотність використання ярмаркової образності

та введення в текстові структури різноманітних моделей торгу. В різні епохи їх семантичне навантаження розподіляється відносно загальнокультурного тезаурусу, тобто системи уявлень, концептів, національних пріоритетів, орієнтирів та перспектив розвитку. В першій половині XIX ст. статистика літературних описів ярмарку значно перевищує інші періоди з якісно відмінними акцентами цієї теми.

Ярмарок набуває певної знаковості, заґрунтованої на його *серединній*, масовій ролі в житті спільноти. Він дотичний до численних сфер функціонування соціуму: гастрономічної, предметно-уречевленої, соціально ігрової, торговельної тощо. Безсумнівно, це квінтесенція масової культури в першій половині XIX ст., пропущеної крізь знаково-символічну структуру художнього тексту. Зображення зустрічі людини зі світом на публіці, у відкритому просторі комунікації має своїми наслідками фіксації у тексті надлишкової знаковості, рясних емблематичних рядів, закріплених на помежів'ї суб'єктивної та об'єктивної реальності. Найважливішим тут є сам момент взаємодії, діалогу між ними, а зрештою перетворення дійсності в антропоцентричній площині, надання їй рис незаангажованості, «неготовості», якоїсь експериментальності. Ця дійсність перебуває в постійному безперервному пізнанні, трансформаціях під владою суб'єкта. «Світ, який людину обходить, не дозволяє їй стати *суб'єктом пізнання* в у вузькому значенні, тобто виробником і водночас гарантом адекватних і детальних представлень світу, а творить із неї *суб'єкт досвіду*» (Марковський 2008: 495).

Структура художнього тексту містить певний антропоцентр, через який твориться все довкола. Тому відносини зі світом, або перемовини з ним постають як його інтерпретація, при цьому не лише об'єктивної дійсності, а й утілення її в тексті. Це своєрідний обмін між суб'єктом і об'єктом, що призводить до плідної творчої співпраці. Систему їхніх взаємин можна уявити у вигляді дихотомії: «"я" впливає на світ (тексти), а світ (тексти) впливає на "я"». Обмінна дія, процедура взаємного торгу, дарування – це ті акції, які визначають систему відносин суб'єкта зі світом у межах ярмаркового дійства.

Звісно, воно постає найхарактернішим різновидом соціально-рольової поведінки з притаманними йому кліше, сценічними ампула, натуралістичністю філігранно виписаних картин та й жанровістю загалом. Саме на ярмарку торг як ритуал здійснюється в повному обсязі, він є наочною репрезентацією, або метафорою цього дійства. При цьому торг корелює з найпрямішими своїми відповідниками – ринком, базаром, – як місцями зустрічі продавця і покупця, творця ідеї та її реципієнта, суб'єкта у вигляді художника, господаря, поміщика, купця з об'єктивною сферою матеріального світу: численними товарами, речами, предметами. У такому діалозі людини зі світом відбувається наочне пізнання та водночас творення нового культурного образу, тезаурусу епохи. Т. Гундорова зазначає: «Ринок загалом не є лише економічною структурою, але також культурною інституцією, яка передбачає цілий ряд ритуалів, жестів та виробляє свою особливу мову, яку легко розуміють і продавець, і покупець» (Гундорова 2013: 316).

З огляду на почесне місце ярмарку у творах М. Гоголя, М. Погодіна, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та ін. виявляється доцільним акцентування модерності його природи, докорінної зміни відносин між суб'єктом та об'єктом, або між суб'єктом та предикатом, тобто висловлюванням про цей суб'єкт, його семантичним означенням. Інакше кажучи, денотати поступаються місцем більш віртуальним, фікційним відносинам між учасниками (суб'єктами) ярмарку та його об'єктами. Письменників першої половини ХІХ століття значно більше цікавить те, що виходить за рамки товарно-грошового обміну як такого. В полі зору опиняється радше те, що репрезентує ярмарку, є системою її знаків, емблематикою, культурно маркованою символікою. Численні вивіски, реклама, динамічна зміна картин створюють образ-імідж ярмарку, в якому купівля-продаж є лише передумовою для реалізації соціально-рольової поведінки, перевірки свого статусу та інсценізації й програвання власних життєвих амплуа в широкому комунікативному середовищі.

Традиційна патріархальна модель ярмарку з потужним тягарем різноманітної барокової семантики немовби поступається місцем модерному торгу образами, враженнями, судженнями, емоціями etc. Утім, зв'язок із традицією цілком не втрачається, зберігаючись у тягlostі культурних епох, у спорідненості глибинних структур віддалених у часі естетик. Ідеться про функціонування в культурі та літературі концепту, «того згустку українського часопростору, де його вже загальновідома бароковість настільки концентрується й набирає барв, що всі, хто брався ярмарок описувати, збивалися на програмово-бароковий, мало не карпентьєрівський стиль – і сентименталіст Квітка, і романтик Гоголь, і експресіоністичний сатирик Остап Вишня. У них усіх ярмаркові описи сповнені довгих переліків та експресивних вигуків, залиті сумішшю барв та звуків, високого та низького, панських родзинок і кав'яру та “для нашого брата свинини”» (Гриценко 1998: 41–55).

Поєднання бароковості та модерності у відтворенні ярмарку має свої інваріанти. Звісно, всі вони є віддзеркаленням становлення нового антропологічного типу в українській та російській літературі вищезазначеного періоду. Людина на межі ХVІІІ-ХІХ ст. дивиться вперед і водночас озирається назад, несучи тягар риторичної культури з притаманними їй канонами, санкціонованими традицією численними приписами та заборонами. Ця двоїстість усіяко позначається в поезії, жанровій палітрі та семіотиці художніх творів.

Відкриває галерею ярмарків як утілення двовекторно орієнтованої культури М. Гоголь. Своім «Сорочинським ярмарком» (1831) він начебто запрограмував подальшу рецепцію цього образу, і його першість, авторитет усіма визнавалися. Створюючи мальовничий епізод густинського ярмарку, Є. Гребінка апелює до попередника: «О, рудий Панько! Дай мне твоего волшебного пера начертать хоть слабую картину летней малороссийской ярмарки... Прочитайте лучше “Сорочинскую ярмарку” нашего Панька, и вы будете иметь ясное понятие о том, что делалось в Густыне 15-го августа некоторого года» (Гребінка 1980. Т. 1.: 241).

Справді, Гоголь творить ярмарок передовсім не в площині нарації, а як поле для експерименту, простір різноманітних комунікативних дискурсів прагматичного спрямування. Тому літературне, словесно-міметичне слугує тут міцним знаряддям для конструювання видовищного драматургічного дійства з багатьма актами, сценами і мікросценами, жанровими картинками та анекдотичними вставками. Ефект сугестивного навіювання, буквально ліплення соковитих образів сприяє зустрічі наживо людини зі світом через досвід, спілкування, пізнання та відкриття незнайомих сфер. У присутності всього світу герої переживають самоідентифікацію та перезавантаження, дивляться по-новому на старе, призвичаєне, загальновизнане. Тому ярмарок цілком справляється з метою «виконувати роль культурного інструменту, виводити людей і життя з автоматизму та задавати ігрові варіанти поведінки й критики, з допомогою яких можна відвоювати певну автономність і свободу та передомовитися про встановлені й укорінені межі (станів, класів, рас, статей, мов)» (Гундорова 2013: 297).

Набуття людиною нового досвіду внаслідок повсякчасних перемовин із соціумом, світом як таким віддзеркалюється у вельми цікавій та оригінальній для того часу поетиці твору. Автор вдається до спеціальних прийомів та мистецьких технік, що демонструють перетворення тексту «Сорочинського ярмарку» на суцільний перформанс. Драматургічні картини послідовно змінюють одна одну, динаміка та рухи персонажів цілком узгоджені з загальною стилістикою тієї чи іншої частини дійства. Усі розділи повісті об'єднані мотивом торгу, який супроводжується різноманітними розважальними акціями та інтерпретується не як ритуал купівлі-продажу, а радше як угода, певна домовленість сторін з приводу якоїсь умовної ситуації або події. Поєднання торгу з грою постає проявом «вільно-веселої святкової атмосфери» (Бахтін), тобто карнавалізації, тотальному змішуванню усього з усім: високого і низького, смішного і серйозного, живого і мертвого, людей і речей etc.

Такій стратегії слугує розчленування тексту на окремі акти, що нагадують старовинні інтермедії. Їхня функція у гоголівському тексті об'єднана, сполучальна і водночас розрізнявальна, відмежовувальна. Крім того, вони виконують особливу роль у трансляції пластів традиційної народної культури в нові часи, в іншу естетику. Т. Гундорова пише: «Гоголь ніби переводить інтермедіальну серединну культуру з XVIII ст. у XIX, а потім – у XX» (Гундорова 2013: 333).

Інтермедії уможливають співіснування різного в межах одного структурного цілого. Профанне і сакральне, торг і гра, фантастичне і реальне, старовинне і новітнє постають у дифузійних відносинах.

Ця свідомо орієнтація на принципи барокової естетики, використання структури і образності інтермедій цілком відповідає настановам Гоголя на тотальне змішування, представлення світу як органічної цілості. Ярмарок для нього – це тіло, в якому живе нація і яке має різні виміри: фізіологічний, національно-культурний, космологічний. Представлений в категоріях тілесного він демонструє тотальні перетворення, трансформації, які притаманні карнавальній культурі. Звісно, зобра-

жуване подається у гротесковій стилістиці. У своєрідній інтродукції до інтермедій читаємо: «в вихре сельской ярмарки... народ срastaется в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит... Шум, брань, бляение, рев – все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами» (Гоголь 1983: 26).

Збірний, нерозчленований, амбівалентний тілесний образ ярмарку цілком узгоджений з антропосферою Гоголя, в якій випробування досвідом, пізнання світу умовно проходить через додуховну і рефлексивну стадії. На думку В. Подороги, світ письменника складається з низки концептів-першофеноменів, серед яких неабияка роль належить *купі*. Це втілення хаосу, всього неоформленого, аморфного, невизначеного, що має у творах Гоголя широкий спектр значень. Асоціація ярмарку з купою виникає за принципом суміжності: «те, чого занадто багато, те, що наділене надлишком, переливається через край; іноді це величне, чудове, величезне і надмірне, але іноді нечисте, брудне, те, що відноситься до тілесного низу...». Строката картина додуховного тілесного існування постає «фрагментом, вирізом хаосу, який ми можемо охопити поглядом і навіть нав'язати йому визначену, точно обчислювану форму... Купа для Гоголя – це початковий стан буття (Природи), що набуває на мить одну форму, щоби відразу ж її втратити (Історія)» (Подорога 2006: 46–59).

Карнавалізоване бачення ярмарку як *купи, гротескного тіла* доповнюється інтермедіальною архітектонікою з яскравими, на кшталт рекламного навіювання, епіграфами-вивісками. Вони слугують своєрідними делімітаторами, які структурують текст між сценами-інтермедіями та задають алгоритм дій персонажів. Соціальні дії, програвання вже відомих ролей, маніпуляції з різними масками, перевдягання та перевтілення в інші статуси відбуваються в межах цього простору. Це справжній контент зі своїми зображеннями, звуками, запропонованими моделями поведінки і т. под. Причому соціальна гра у Гоголя передбачає інкорпорований тип міжлюдської взаємодії. Представники різних класів та суспільних верств постають як єдиний соборний колектив, навіть живий організм, *усенародне тіло*, зафіксоване в момент «переходу від ментальної структури, сформованої соціалізацією, до соціальних практик...» (Луков Вал., Луков Вл. 2008: 38).

Карнавальні пари персонажів у тексті – це «диспозиції агентів» (П. Бурд'є), зумовлені не лише гендерною відмінністю, але й життєвими пріоритетами. Солопій Черевик та Хівря втілюють варіацію мандрівного сюжету про недоумкуватого, простакуватого чоловіка і хитру дружину. Їхня поведінка вписана в готові інтерпретаційні схеми, які використовуються Гоголем як рамка, як текст-код для подальшої переінтерпретації. Безумовно, типажі П. Гулака-Артемівського прислужилися якнайкраще у сенсі трансплантації дидактичного сюжету байки «Солопій та Хівря, або Горох при дорозі» на карнавальний ґрунт тексту Гоголя. Не менш відчутним був вплив побутових комедій батька письменника, Василя Гоголя, передовсім це «Простак, або Хитрість жінки, яку перехитрив солдат».

Попри тяжіння до попередників (І. Котляревський, П. Гулак), численних мотивів «малоросійських комедій», фольклорної стихії, у тексті також виявляються «міжнародні», інтернаціональні смисли тих самих сюжетів. У цьому відношенні творові Гоголя властива багатоярусність. Цілком анекдотична ситуація чоловіка під черевиком дружини усіляко нарощує смисли і на очах читача перетворюється у шванк про хитру дружину, недолугого чоловіка та спритного священнослужителя. До карнавальної пари Черевик – Хівря приєднується ще й третій персонаж – Опанас Іванович, що не лише ускладнює їхні шлюбні стосунки, а й виводить гру на новий рівень. Це вже міжрольова взаємодія, яка передбачає повсякчасне перебирання масок і зміну стратегій поведінки.

Утім, оцінюючи ситуацію з точки зору загальноприйнятної патріархальної моралі, персонажі змінюють свої «диспозиції» на «позицію», і така поведінка є успішним утіленням соціальності, перевіркою на відповідність суспільним стандартам. Незважаючи на привабливість поведінки «навиворіт», персонажі усе ж таки вибудовують свій світ «під структурним впливом». П. Бурд'є, аналізуючи діалектику індивідуального та універсального в соціології людських взаємодій, зазначає: «засвоєний світ мусить сприйматися як щось належне, що йде само собою. Якщо соціальний світ сприймається як очевидний... диспозиції агентів, їхній габітус, тобто ментальні структури, через які агенти сприймають соціальний світ, є продуктами інтеріоризації структур соціального світу» (Бурд'є 1994: 96)*.

Саме через жорстко регламентовану соціальність дивляться на світ герої оповідання Г.Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет» (1833). Атрибутована у підзаголовку «*Латинська побрехенька, по-нашому розказана*» приналежність до світу своїх та чужих спрямовує читацьку увагу в бік віртуозно зробленого соціального розтину дійсності. Щоправда, весь твір одягнений у жанрові шати анекдоту. Цей своєрідний авторський камуфляж зумовлений потужними моделюючими можливостями давнього жанру, його неабиякою пластикою та гнучкістю. Проте у Квітки формотворчі функції анекдоту перетинаються з його змістом, постаючи вдалою спробою соціального експерименту, методом перевірки та верифікації ідеї. Інакше кажучи, анекдот – це рамка, обрамлення, всередину якого за принципом панорамної нарації введений розлогий опис ярмарку в Липцях.

Інтерпретація цієї події не обмежується її карнавальністю, всенародністю, а передбачає тверезий аналітичний погляд збоку суб'єкта оповіді. У порівнянні з Гоголем тут з опису ярмарку знято міфопоетичний флер, надмірну ірраціональну образність, численні гротескно-фізіологічні перетворення. Звісно, уся патетика, зачарованість видовищем зберігаються. Проте його подано передовсім як соціальну структуру з відносно усталеною драматургією та чітким розподіленням ролей. У Квітки він настільки структурований і композиційно сегментований, що

* Фрагмент про ярмарок у контексті карнавальної моделі світу М. Гоголя висвітлено в нашій статті: Малиновський А. Т. Ярмарок у літературно-антропологічному вимірі: Микола Гоголь. *Рідний край. Альманах Полтавського державного педагогічного університету*, 2020. № 2 (37). С. 66–70.

нагадує таку собі соціологічну схему, або постає карнавальним аналогом, зрізом життя суспільства як такого.

На анекдотичну ситуацію з портретом накладається панорама тогочасного українського життя, щоправда, схоплена в мініатюрі. Адже Кузьма Трохимович, маючи хист до достеменного портретування усього навкрузи, спостерігає та аналізує вчинки, ситуації, емоційні реакції з особливої дистанції. Він знаходиться в ятці, типово ярмарковому топосі, який дозволяв подивитися на все зсередини і водночас збоку. Підглядання в саму гущу життя, що вирує і поліфонічно виголошує себе на всі голоси, і є передумовою для його об'єктивної оцінки, для винесення резюме. Це особлива оптика, погляд крізь своєрідну камеру, візуальний ракурс. Застосування подібної оповідної техніки призводить до цілковитого картографування світу, його фрагментації на окремі сфери, подальшого роздрібнення і помноження. Використовуючи термінологію М. Фуко, можемо звести ярмарок до *гетеротопії* як сукупності інших просторів, що демонструють соціальне розширення, безперервне множення та розростання мікросвітів. У такому просторі «діє принцип суміщення несумісного, реалізації того, що не може бути реалізоване» (Відугіріте 2015: 13). Додамо від себе, що не сумісне з повсякденним життям, але цілком органічне у ярмарку, який все ж таки долає рамки буденності і наближається до культурного помежів'я, сакрального-профанного дійства.

Техніка картографування багатоярусна і впорядкована. У фокусі уваги Кузьми Трохимовича опиняється різноманітний строкатий товар, візитна картка будь-якого ярмарку. В Липцях «усякого товару, якого тільки подумаєш, – усе є»: груші купами, «москва з лаптями та з ликами», «суздальці з богами та з книжками завалящими», «лавки з красним товаром для панів», «бублики, буханці, горохв'яники, гречаники», «дівчачий товар». Описуючи цей святковий надлишок, оповідач зізнається, що «немає того на світі, чого не було на тому ярмарку...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 14). Наступним сегментом опису є самі учасники ярмарку. Вдаючись до гіперболізованої стилістики, оповідач перебуває в стані якоїсь здивованості, карнавального сп'яніння. «А промеж такої пропасті товару, що то народу було! Крий мати божа! Ще трохи чи не більш, ніж на воскресеніє у вутрені, як Христа дочитуються, або на Йордані; так що й протовпитись не можна» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 14).

Типово карнавальний образ побудований на кількісному критерію, ілюстрації зростання колективу людей в арифметичній прогресії. Звісно, ця ідея помноження, нарощування спільноти, великої групи корелює з перебільшенням у карнавалі, яке «завжди намагається перейти усілякі межі». Воно долучається до творення єдиного неподільного *гротескного тіла*, образу *матеріального світу*. Проте «"сп'яніння" гіперболізацією забуває іноді про справжню мету перебільшення, втрачає з поля зору гротеск». Це прийняття світу у всій його строкатості принципово нерефлексійне й оптимістично карнавальне. «Голою сатиричною спрямованістю неможна навіть пояснити позитивний пафос кількісного перебільшення, не кажучи вже про пафос якісного багатства» (Бахтін 1990: 341–342).

Відтворенню бурхливості і справжнього поліфонізму ярмарки сприяє концентрація дієслівних форм, що передають динаміку рухів, ритм торгівлі та щільний зв'язок між актами дійства і рольовою поведінкою: «Той купує, той торгує, той божиться, той приціняється, той спорить, той товариство склика; жіноцтво щебе-че, усі разом розказують і ні одна не слуха, старці співають Лазаря, кобили ржуть, колеса скриплять; той возом їде та кричить: “По глину, по глину!”, а назустріч йому викрикує: “По горшки, по горшки!”. Діти, погубивши матерів, пищать; там скавучить собака, там придушили поросля: вищить на весь базар, а свиня, хрюкаючи, пробирається промеж народом... Та-та-та-та, та й не розбереш, що вони там і кричать, бо усюди гомонять, стукотять, кричать... точнісінько, як у млині, як на всі меле і товче» (Квітка-Оснoв'яненко 1981. Т. 3.: 14).

Квітка вдається до кумулятивного нанизування подробиць і деталей, які виконують у тексті з'єднувальну функцію: це і демонстрація всього достатку та речового надлишку, це і градація механічних дій та рухів присутніх на ярмарку, це і особливий тип зв'язку між світом людським та тваринним, ущільнення між сферами живого та об'єктами матеріального світу. Таке суто карнавальне витлумачення єдності та органічної пов'язаності всього з усім вимагало від автора використання відповідних технік письма, які, до речі, історично закріпилися і виконували функцію художнього структурування, впорядкування світу. Творча експлуатація прийомів літературного переліку в «Салдацькому патреті» дається взнаки. Причому за цим рухом словесних мас, створенням соковитих образів з монтажу дріб'язкових та третьорядних деталей проглядає антропологічна функція. Вона налаштовує читача на певні реєстри сприймання матеріалу. Такий тип письма, на думку В. Подороги, «рухається в межах двох чуттєвих синхронізацій: з одного боку, режим пластично-зорового, з іншого, звуко-артикуляційного міму... Там, де переписування переходить у режим суто звукового наслідування, відкривається сцена для тілесного, авторського втілення того, що не піддається пластично-зоровій репрезентації, і навпаки» (Подорога 2006: 86).

Справді, і рясний перелік товарів, і строката картина з описом різних учасників ярмарку, і характеристика поведінки окремих персонажів зумовлені художнім завданням та естетикою письменника. Відомо, що оповідання було своєрідною декларацією можливостей українського слова, легітимізацією національної прози нового типу. Тому акцентування об'єктності, матеріальності і тілесності світу було водночас перенесенням цих властивостей на саме слово, на сам словесний конструкт, словесну оболонку. Чуттєвість, предметність, конкретність – невід'ємні прикмети української літератури періоду становлення, про яку Гоголь писав: «Дьогтю тут навіть більше, аніж власне поезії... Нам з Вами, малоросам, воно то, може, і приємно, але ж не в усіх такі носи, як у нас...» (Ушкалов 2006: 11). Ця далека від негативної характеристика вловлює сутнісну природу слова в першій половині XIX ст., його просякнення матеріальною сферою, образами низової дійсності, карнавальним присмаком котляревщини. З точки зору культурної

антропології, «основним предикатом тілесності є живий рух, що поєднує в собі психологічний зміст і матеріальну форму» (Подорога 1995: 12).

Отже, втілення, буквально вмонтування в слово дій і рухів персонажів, речей і предметів, поєднання різних сфер життя в одному фрагменті пояснює тяжіння Квітки до *каталогізації*, до складання переліків і списків як своєрідних «коробів», «шухляд» змісту. Присутність у текстовому корпусі подібних елементів пояснюється не лише потужною етнографічною складовою мислення Квітки, а й впливом традиції, передовсім барокової. Каталоги були формою словесної організації та структурування заплутаних лабіринтів існування, жанровим аналогом єдності світу в його розмаїтті. Д. Чижевський пише про «каталоги бароко – хаотичні, у безладді (який, звісно, є відомим типом порядку, але саме порядку, характерного для поетичного мислення бароко) слідує ряди слів, що позначають різноманітні об'єкти, такі строкаті каталоги типові... і їхня строкатість має на меті наочно передати читачеві картину світу-лабіринту як мурашника, як скупчення комах, що рухаються туди й сюди...» (Чижевський 2003: 409).

Утім, не лише такі каталоги ілюструють ярмарок як соціально-культурну інституцію. Механізми карнавалізації застосовані і щодо проявів тілесної поведінки *агентів* цього дійства. Динаміка тут має дещо інший характер, пов'язаний з пафосом зниження, профанування, представлення «світу навиворіт». У демонстрації поведінки на публіці, на площі нівелюються всі соціальні зв'язки, регламентовані етикетні норми, руйнується система жорсткого ієрархічного підпорядкування, девальвується саме поняття авторитетів. Ярмарок немовби відривається від повсякденності та створює «вільний колектив фамільярного спілкування», якому притаманна «неофіційність самої точки зору на світ» (Бахтін 1990: 207).

В оповіданні розгортається типова для такої розкутої комунікації містерія тілесної поведінки з усією необхідною атрибутикою і, мовляв, «гротескною грою зниженнями»: пияцтвом, прокльонами, нестримною лайкою, поштуванням. Це загальні місця будь-якого карнавалу, що ілюструють перевертання світу знизу вгору і навпаки. Уособленням цієї антиповедінки є Матвій Шпонь, він «гуля», танцює в калюжі, п'є горілку, розбиває пляшки. Вельми знаковим є також епізод вимазування в бочці з дьогтем («Та й стане хлюпаться у дьогтеві, як мала дитина у калюжі»). В такому поведінковому жесті персонажа відчитується архаїчна семантика, пов'язана з ідеєю перетворення, переродження, зміни статусу. Т. Бовсунівська, аналізуючи форми та стереотипи поведінки в українській літературі, зазначає: «Відповідно до законів сміхового світосприйняття обсіпання і вимазування дозволяється з метою якогось переродження об'єкта, при цьому він має позбутись негативних якостей... У системі бурлескного світосприйняття такі події правомірно вліталися в загальну атмосферу алогічних дій вируючого натовпу» (Бовсунівська 2001: 101).

З точки зору зміни системи цінностей та рольового перерозподілу ієрархічних зв'язків на ярмарковій площі вельми цікавими є маніпуляції циган. Вони є нео-

дмінним атрибутом усіляких торгових і обмінних акцій та картографують, семіотизують ярмарок як місце з нечинними, розірваними соціальними зв'язками. Замість цього тут діє «циганське навожденіє», задля своєї вигоди вони теж клянуться, божаться, проклинають і т. д. Їхнє кепкування, глум, сміх («замість дяки, у вічі насміялись») постають апофеозом антиповедінки натовпу на площі. У круговерть обману втягуються і представники інших соціальних класів і національностей: і шинкар, і москаль, і дівчата, і бублейниця Явдоха. На думку Т. Гундорової, Квітка «показує ярмарок як *поле перетину* і зустрічі різних смаків, інтересів, цінностей, загалом – соціокультурне поле, що репрезентує різні ідентичності» (Гундорова 2013: 323).

З'єднуючим ланцюжком різних сегментів та просторових сфер твору, звісно, постає «патрет» маляра Кузьми Трохимовича, який збирає, центрує, та впорядковує людські реакції, враження, емоції, судження. Це своєрідне комунікативне поле з усіма ознаками мовленнєвої події, інтерференції голосів, поєднання різних риторичних практик. Причому сам витвір маляра є лише приводом для верифікації персонажних позицій та інтерпретації нового – модерного – ярмарку. Ба більше, ярмарок – лише умовна форма для оцінки картини, для зібрання суджень про неї у своєрідній «шухляді», «ятці» змісту. Еквівалентом купівлі-продажу тут є різні висловлювання про «патрет», тобто матеріальне, предметне і духовно-інтелектуальне утворює тотожність. «Фактично він [Кузьма Трохимович] сподівається купити враження глядачів як своєрідну додаткову вартість, щоб, приєднавши уяву (рецепцію, оцінку) до портрета, вигідно продати намальований ним “виріб” (картину) своєму замовникові» (Гундорова 2013: 322).

За конфліктом суджень у творі приховується зіткнення типів культури і свідомостей. З одного боку, традиційно патріархальної, станової, з іншого, – професійної, вузько спеціалізованої, ремісничої. Обидві за своєю природою тяжіють до тривалої епохи канону, тобто суворої відповідності змісту і форми, планів вираження і зображення, фікційного і референтного. І маляр, і швець думають майже однаково, тому що знаходяться в площині рефлексійного традиціоналізму, тобто слідування зразку, копіювання денотата, відтворення натуральності об'єкта.

Естетичний спір між ними насправді не антагоністичний, він відбувається в межах однієї системи ціннісних координат. Різниця лише в більш індивідуалізованій (але все таки в контексті цехової, корпоративної свідомості) оцінці Терешком малярської техніки опонента. Між малярем і шевцем радше не конфлікт, а творчий діалог у вигляді градації поглядів на художній об'єкт: обидва сповідують міметизм, проте з різними конотаціями. Т. Адорно в «Естетичній теорії» вдало висловився з приводу механізмів мімесису, який «визначається щільністю технічного процесу, іманентна раціональність якого зовнішньо виглядає як протидіюча вираженню. Вплив від цілісного твору еквівалентний його красномовності, вмінню того “оратора”, вустами якого він звертається до світу...» (Адорно 2002: 168). Для маляра деталізація неважлива, він прихильник враження, цілісного сприй-

мання об'єкта («я тільки й старавсь, щоб йому твар... щоб так було неначе живе, а об чоботах і байдуже»), швець же керується цеховими критеріями, акцентує увагу на технічних вадах намальованого. Проте Кузьма Трохимович відстоює свій підхід, не дозволяє Терешкові переступати станову межу, втручатися в чужу галузь, різко відрізаючи йому: «швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся!».

Це естетичне протистояння завершується карнавальним осмішуванням штучного, технічно-ремісничого погляду на мистецтво. Проте сміх тут не їдкий, не викривальний, а відкритий, оптимістичний. «Як нарегочеться увесь базар, слухаючи сюю кумедію і що Кузьма Трохимович так і відрізав Терешку-шевцю! Як підняли Терешка на сміх! Реготались з нього, реготались, та так же то, далєбі, що не то що, що аж за річкою чути було» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 20). Незважаючи на осмішування, видиме заперечення нової філософії ярмарку фінальна сцена свідчить усе ж таки про пошуки діалогу, возз'єднання традиційного і модерного, корпоративного й індивідуального. За всенародним колективним сміхом і торуються шляхи конвергенції культур, якими буде опікуватися подальша українська література.

Спричинений суто зовнішніми обставинами конфлікт розгортається в гостру естетичну дискусію, за якою стоять серйозні питання національної ідентичності та постання нової української літератури. Ярмарок у творі постає умовним сценічним майданчиком, таким собі просторовим конструктом, у межах якого верифікуються різні моделі соціально-рольової поведінки, пропонуються різні пропозиційні співвідношення карнавального, неофіційного, несерйозного з офіційним, ієрархічним, легітимізованим у структурах повсякдення.

Конструювання сценічного майданчику в текстах з ярмарковим хронотопом дозволяло змодельовати світ у категоріях, які не завжди є аналогами реального природного простору. Створюється відносно умовний, доволі герметичний континуум, в якому діє власна логіка і події розгортаються відповідно до авторської дидактики, «фізіологічної» деконструкції соціуму, зняття флеру благопристойності та нещадного перетворення лица в маску, дзеркальних викривлень людського Я в системі соціально-рольових відносин. У структурі численних творів знаходимо ці так звані місця для антропологічного експерименту, трансформацій та розщеплення цілісності людини на окремі складові у вигляді суспільних ампула, вірності своєму статусові, сумлінного слідування традиції*.

Ці текстові надбудови можуть бути чітко відмежованими від основного корпусу твору, а можуть органічно сполучатися, майстерно вмонтовуватися в оповідь, становити елемент її композиції, або змістовий сегмент зображеного світу. Функція їх від цього не змінюється. Своєрідні сцени з ефектом присутності у Гоголя («Театральний роз'їзд», «Невський проспект», «Мертві душі»), Лермонтова («Маскарад», світські повісті), В. Соллогуба («Великий світ», «Тарантас»),

* Цей фрагмент опубліковано в нашій розвідці: Малиновський А. Т. Ярмарок – торг – обмін як фрейм просторового пограниччя (М. Гоголь – Г. Квітка-Основ'яненко). *Bibliotekarz Podlaski*. 2021. Т. 51. № 2. С. 35–62.

Г. Квітки-Основ'яненка («Салдацький патрет», «Ярмарок»), Є. Гребінки («Телепень»), Шевченка («Музикант»), Павлова («Іменини») і т. д. побудовані за принципом винесення, або переміщення в центр твору просторової сфери, що нагадує *коробочку*. Це умовний локальний образ на позначення відмежованості, структурного відокремлення сценічної дії від решти тексту. Незвідний до простого копіювання, відтворення об'єктів реальної дійсності, сценічний майданчик «ізоморфний сцені» як такої і постає результатом *вторинного моделювання*. За Ю. Лотманом, «сприймаючись як замкнена в собі художня структура, він здається нам співвіднесеним не з частиною об'єкту, а з декотрим універсальним об'єктом, постає *моделлю світу*» (Лотман 1997: 625).

«Ярмарок» Квітки-Основ'яненка, повість з потужною жанровою складовою «фізіологій», є варіантом такої моделі. Порівняно з попередніми текстами тут немає апологетичної патетики та естетизації ярмарку як усенародного, всезагального тіла, соборного неподільного колективу. Попри зовнішню структурну подібність описів карнавальних дійств, у «фізіології» 1840 року залишаються лише ритуальні схеми і жорсткий ярмарковий етикет, у межах якого «перевіряється» на відповідність в інших обставинах ієрархія соціально-рольових взаємин. Тому карнавальність ярмарку усіяко елімінована, тобто звільнена від зайвої видовищності і зведена до чистої оголеної конструкції з нанизаними на неї акціями прагматичного характеру. Зображені в повісті події постають продовженням повсякденного життя, щільно зрощені зі звичним побутом. Цим і відрізняється «фізіологічне» висвітлення ярмарку від класичних форм карнавалу.

З місцем проведення ярмарку в повісті метонімічно ототожнюється містерія торгу, в яку втягнуті майже всі персонажі. Торг у різних варіаціях присутній від початку до кінця твору і виконує цементуючу, з'єднувальну функцію. Розмірковування поміщика Захара Дем'яновича про вигідні обладнання з продажу вовни, його повсякчасні господарчі записи в облікові книги, поради прикажчика тощо відразу занурюють читача в світ ділової комунікації і готують ґрунт для сприйняття основного дійства. Семантика торгу пронизує навіть ті реалії, які не мають до неї безпосереднього відношення. Любов батьків до своїх дочок проявляється й у тому, що вони готові віддати за них велике придане. Предметне і духовне тут утворюють єдність, одне оцінюється через інше. Вельми цікавим з точки зору організації ритуалів повсякденного життя є епізод приготування до ярмарку як до значущої світської події. Це своєрідна увертюра до складної багатоярусної сценічної дії.

Стиль оповіді повсякчас передає нагнітання предметно-речового ряду, підібне до наповнення, ущільнення світу стихією матеріальності. У цьому відношенні подібність увертюри і самого дійства дається взнаки. Динаміка словесних мас, показана через рух заповнених до краю каталогів і переліків уречевленого світу, цілком узгоджується з авторською настановою на відтворення штучного, неживого, скульптурного в поведінці персонажів. «И вот уложили сундуки, сундучки, ящики, коробки... и чего только там не уложили! Навьючили коляску, бричку и

еще простую повозку...» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 379). У цьому майже гоголівському розщепленні світу на окремі великі і малі сегменти відчувається особлива потреба й у сенсі художньої антропології письменника. Між заповненими речами скринями, шухлядами і натовпом на ярмарковому майдані утворюється тотожність. Вона посилюється і стає наочнішою в картографуванні ярмаркових топосів згідно з моделями людської поведінки. Крамниці з різноманітним товаром, театр, світське зібрання, губернаторський бал об'єднані ідеєю суцільного торгу з невід'ємними від нього актами обміну, підміни, обману, навмисного плутанини понять, обличчя і маски, істини і брехні. Незалежно від місця і форми репрезентації торгу, способу досягнення мети тут діє класичний постулат А. Сміта – *«дай мені те, що мені потрібно, і ти отримаєш те, що необхідно тобі»*. Це наскрізна для прочитання твору ідеологема, крізь яку інтерпретується система міжлюдських взаємин, міжрольової взаємодії, численних статусних амплуа.

Розбивка простору на страти стосується не лише різних за своїм функціональним призначенням об'єктів, але й внутрішнього подрібнення кожного з них до найменших деталізованих величин. Цей класифікаційний підхід уповні відповідає жанровим параметрам «фізіології» і вибудовується від загального до окремого, від дедукції до індукції. І навіть спроби представити ярмарок як щось цілісне, нероздільне так чи інакше перебиваються цим тяжінням до структурування, зведення соціальних бар'єрів: *«Стечение приезжих было необыкновенное. Вся галерея перед лавками была наполнена публикою всех трех родов: вышнюю, среднюю и мелкую, а все же публика; как иначе назвать? Различить их можно было только по убранству, высокому, смешанному, низкому...»* (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 388).

За ретельним описом «публіки» слідує відтворення кодексу світської поведінки, яку передовсім демонструє жіноцтво. Автор повісті вдається до цілої низки засобів невербальної поведінки, створюючи майже сугестивний образ жіночих рухів, ходи, ритуальних кодифікованих фраз, міміки, жестів як видимої мови душі. *«Так велит ярмарочный етикет: пока ремонтеры и прочне военные на конной, бариням следует только ходить и будто совещаться с чем... Но вот время сближается к вечеру: конная разъезжается... И тут барыни наши разделяются и занимают лавки, сходные с планами своими. Матушки уселись выбирать, торговать, а дочкам их что делать? Им скучно заниматься этим, и они, сцепясь в несколько рядов, прохаживаются по галерее»* (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 390). У цю зовнішню, суто ритуальну канву вписується так звана прихована комунікація, найпотаємніші і найінтимніші прояви дівочої поведінки в камерному просторі. Відтворюється не ізольований від решти середовища локальний ландшафт, а радше уявний, пов'язаний зі сферою чутливості, так званих неофіційних, приватних жестів.

Проте така *внутрішня* поведінка наділяється потужними соціокомунікативними смислами, сповнена життєвої прагматики. Вона є одним із кілець того багатоярусного торгу, який йде на ярмарку. *«Все у них тихо, скромно, едва-едва услышите словцо... “конечно”, “жеспер”, “не знаю”. Все полувопросы, полуответы;*

глазки опущены, ушки завешены, хоть пари держать, они не видят и не слышат ничего из окружающего» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 390). За цією утаємниченою жестовою поведінкою приховуються прагматичні бажання, які призводять до розмикання камерного спілкування в живому діалозі з військовими: «разговор, сперва общий, завязывается потом весь фронт разделяется на неприметно на маленькие партии, и по мере того общий разговор развязывается, а составляются особые, отдельные, частные “разговорчики” вполголоса; идут объяснения, открытия, признания, условия... и одна партия другой не мешает, не слышит, не старается слышать, все заняты своими планами, суждениями, предположениями» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 391).

Безсумнівно, цей тип прихованої комунікації втілюється в особливих умовах інтерсуб'єктивної гри, зорових, слухових і дотикових нюансах, вільній, розкутій поведінці. В корпус повісті вписано щось на кшталт фривольного тексту, який теж виконує функцію умовного майданчика для здійснення антропологічного експерименту. Ігрові форми репрезентації гендерної поведінки вже були апробовані літературою, і могли потрапити в лектуру письменника і датися взнаки як наслідок навіювання певної групи текстів, і як творче експлуатування загальних місць культури, прикмет приватного, неофіційного життя представників окремих субкультур.

Паралелі з нарисом І. Гончарова «Пепін'єрка» на рівні типології дівочої поведінки, сфери чутливості, емоційності доволі відчутні. Збігаються також за своїми функціями сценічні майданчики, театральні помости, на яких відбувається дія. П'ятниця для інституток те ж саме, що ярмарок для панянок та їхніх матерів: це своєрідний ритуальний час, який вибивається з загального темпорального потоку повсякдення. Жадані побачення з «блаженними» та загравання з військовими – це проміжні життєві ритуали, що набувають ініціаційного змісту і приводять до зміни статусу. Схожі напівтони, напівжести, ледве помітна мімічна гра, шепотіння є проявами прихованої комунікації, або неофіційної, неявної поведінки, спрямованої на досягнення суто прагматичної мети. Тому не дивно, що семантика торгу є провокаційною щодо нашого сприйняття описів усіх дівочих мрій і невисловлених бажань. Гончаров створює модель торгу, обміну, ідентичну ярмарку, і майже з аналогічними акцентами спілкування. «Пепін'єрська кімната – вільне місто, порто-франко, куди безмитно звозять найважливіші таємниці, навіть міські, і де ними вільно підтримується обмінний торг» (Гончаров 1997: 516).

Поведінка інституток лише один із різновидів кодифікації світських правил життя, норм та приписів. І Квітка, і Гончаров не вдаються до абстрактних схем, довільного тлумачення ігрової поведінки, а відтворюють готові, усталені і закріплені в соціальній практиці моделі. Крім того, матеріал для художньої репрезентації камерного, доволі замкненого світу інститутської субкультури давало саме життя. Квітка був засновником Харківського інституту шляхетних панн із складеним власноруч статутом і запровадженими просвітницько-гуманітарною системою виховання. До того ж дружина письменника А. Г. Вульф сама себе іменує

«пепін'еркою», відправленою до Харкова з петербурзького жіночого інституту. Гончаров теж був пов'язаний із салонним життям як постійний учасник літературних заходів у будинку Майкових і М. Язикова. Відвідування щоп'ятниці Катерининського інституту спричинило до ліплення з урахуванням усіх можливих тілесних рухів скульптурних образів пепін'ерок не лише в однойменному нарисі, а й у «філософсько-естетичному етюді» «Добре або погано жити на світі?» (1841–1842). Жіноче царство – це «зачарований замок», «замок фей», занурених у сферу ідеального, далеких від прагматики життя. Звісно, фривольність, різні прояви тілесної поведінки, ігрова атмосфера цієї спільноти були пересажені Квіткою на дещо інший ґрунт і переосмислені в світлі соціокомунікативних завдань, передбачених ярмарком.

Семантика торгу привезеними на ярмарок нареченими посилюється театральною поведінкою їхніх матерів, які навмисно перебільшують свої матеріальні статки, розповідаючи вигадані історії про солідні спадки дочок («... и все это закидывают удочки для военных, тут же увивающихся молодцов»). Так зображено суцільний торг людьми, душами, соціальними статусами, майном. Калейдоскопічно змінюються в динамічній послідовності картини ярмаркової суєти, змагань майнових цензів, людського марнославства. Причому кожна постає самостійним мікросюжетом, сценою, за межами якої читач домислює, домальовує позатекстову закулісну дійсність. Саме читацька компетенція дозволяє інтерпретувати цей твір як розгортання сюжетної підміни, суцільні перетворення обличчя на маски, принципової життєвої позиції на зредуковані тимчасові ролі, ампуа. У вирі дзеркальних спотворень людської природи опиняються і дворянки, і міщанки, і військові, і купці, і поміщики... Всі вони занурені в простір торгу та підміни цінностей. Через ці категорії персонажі верифікуються на відповідність стандартизованих поведінці та загальноприйнятим моделям буття.

Тому ярмарок у повісті Квітки – це далекий від карнавальних веселощів та відвертих посягань на усталений порядок умовний простір, сценічна конструкція, збудована для зовсім інших цілей. Він є своєрідним експериментальним майданчиком *закритого* суспільства. Розмірковуючи про торг як комунікацію між різними суб'єктами, С. Зенкін зауважує: «Вони можуть належати до ієрархічного, вертикально структурованого суспільства, і тоді їхня “розмова” від самого початку буде обтяжена відносинами влади, підпорядкованості, вірності переказу» (Зенкін 2012: 499). Опосередкований структурою соціальних відносин і типом суспільства торг у повісті-«фізіології» протиставлений карнальному базарові з помірно розімкненою організацією простору і різноманітними проявами тілесної поведінки в ключі народної сміхової культури. У «Сорочинському ярмарку» і «Салдацькому патреті» учасники ярмарку, або агенти комунікації спілкуються віч-на-віч, безпосередньо, їхня залежність від соціуму другорядна або ж обігрується, пародіюється, знижується. Тому вони «зустрічаються немовби на пустому місці, поза усякою обов'язковою традицією (за винятком спільної для обох мови,

на якій вони спілкуються)... на началах повної рівності, не апелюють до “авторитету вищої, трансцендентної інстанції”, пред’являють один одному образи самих себе, обмінюються викликами і відповідями на виклик» (Зенкін 2012: 499).

Перенесення структур повсякденності, вкраплення норм і правил побутової поведінки в цей торговий дискурс створює особливу ігрову атмосферу. Весь текст своєю архітектонікою нагадує театральну постановку, початок і кінець повісті імітують відсутність демаркації кордонів між зображеними подіями і поза-текстовою дійсністю. Квітка вдається до застосування так званого «проміжного» «хронотопу лялькового театру» (Бахтін), все відбувається немов на очах читача, або глядача, подієвий план і читацьке сприйняття усіяло синхронізуються, а слово набуває прикмет соціальної дії. Проте відсутність делімитаторів між текстом і не-текстом теж промовиста і наділяється неабияким структурним значенням. За Лотманом, подібний тип організації твору передбачає «інші функції, пов’язані з відсутністю межі тексту або структурним зниженням її ролі. Обов’язковими стають задані відношення (синтагматика) між епізодами: порядок читання епізодів, їхня просторова величина щодо одне одного... Обов’язковою умовою стає легка відокремлюваність епізодів, що досягається повторним зображенням одного й того ж персонажа, який включається в різні ситуації» (Лотман 1997: 623–624). Справді, продаж вовни, ярмарок наречених, купівля різноманітних товарів і дрібничок, постійні перемовини на тему грошей у тексті є наскрізними. Поетика ахронності, нанизування і механічної зв’язаності мікросцен і завершених фабульних ситуацій узгоджується зі здійсненим автором експериментом: моделювання світу в його строкатості, перевірка ідеї, або випробування світського ритуалу в різних обставинах і ситуаціях.

Попри нівелювання жорстких кордонів між текстом і не-текстом, рамкові конструкції все ж таки відіграють свою формальну відокремлювальну роль. Вони є допоміжними у зображенні цього ярмарку суєти, марнославства і суцільного ототожнення людей з речами засобами театральної умовності. За кожною такою рамкою знаходиться «той, хто підглядає і підслуховує», «лицедій життя», режисер дійства, який бачить «спід і брехню кожного життєвого становища» (Бахтін 1975: 273–274). Він немов перегортає ці рамки, вдивляючись і вмонтовуючи кожному жанрову сценку, епізод у наскрізну лейтмотивну сітку підмінних дій, учинків, думок. Усе опиняється в єдиному, монтажно з’єднаному коловороті, кільцях та поясах розгортання містерії підміни та обману. Губернський театр теж стає місцем, де обговорюють ярмаркові угоди, де можлива епатажна поведінка з підкресленою орієнтацією на великий світ столиці, де навмисне знижене, побутове, уречевлене підміняє високе і духовне (каламбурна плутанина з назвою п’єси «Индик з бадиллям» замість «Едіп в Афінах»). Меркантильна «філософія» князя Бистрицького, який обирає наречених залежно від приданого, а згодом сам опиняється у пастці майнових і шлюбних махінацій, масова купівля цілком не модного одягу в модному салоні полячки, регламентований соціальною ієрархією прийом гостей на балу в

губернського предводителя, рольова поведінка офіцерів з «чудовими вусиками», що дарували завчасно написані «цидулочки» «Пашенькам, Ашенькам, Лізам, Сашенькам» – усе це кола, або сюжетні повороти наскрізного мотиву торгу та підміни.

Два плани зображення – зовнішній і внутрішній – рухають сюжет, призводять до розуміння метатекстового статусу торгу, його антропологічної значеннєвої сфери. Назовні торгують усілякими товарами, об'єктами матеріального неживого світу, а насправді губернський ярмарок – місце підміни речами і предметами живих людей, угод з майновими та соціальними статусами. «Так были ведены речи о вообразимом и невообразимом. Но и среди таких разговоров составилось несколько партий, вечных союзов... некоторые маменьки недаром привозили на ярмарку товар – дочек своих» (Виділення наше. – А.М.; Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 403). Наявна і персональна конкретизація: «Матрена Семеновна знала все правила, кои на ярмарке должна исполнять каждая маменька, имеющая взрослых дочерей, и потому она вывезла своих...» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 415).

Ці правила та норми поведіння кодифіковано світським ритуально-етикетним комплексом, що постає набором ігрових ролей, варіантів і стратегій гри з можливістю обрання індивідуальної, унікальної схеми дії. Інакше кажучи, світський кодекс можна інтерпретувати через поняття *габітусу*, що є «системою схем виробництва практик і система схем сприйняття та оцінювання практик... лише тими агентами, які володіють кодом, схемами класифікації, необхідними для розуміння їхнього соціального смислу» (Бурдьє 1994: 193–194). Отже, габітус – передовсім соціальна категорія, яка систематизує, впорядковує, пропонує готові схеми і варіанти дій. Він передбачає наявність кордонів між соціальними класами і статусами і відповідно до цього соціалізує гру, узгоджує її з компетенціями певної спільноти, інкорпорує в усталені правила і норми. «Габітус як соціальне, вписане в тіло, в біологічного індивіда, дозволяє виробляти безкінечність актів гри, які вписані в гру як можливість і об'єктивна необхідність» (Бурдьє 1994: 99–100).

Персонажі «Ярмарку» демонструють передовсім корпоративну поведінку, всі їхні дії – це дії «доброго гравця», що знаходиться в тому місці, куди впаде м'яч, неначе м'яч ним керує, але натомість він управляє м'ячем» (Бурдьє 1994: 99–100). Поетика твору якраз демонструє цю регламентовану гру, яка згодом перетворюється на трагіфарсове, водевільне розвінчання та зняття масок. Квітка вдається до прийому карнавальних пар, функції яких виконують дублетні персонажі, або так звані двійники-антагоністи. Дві сестри Фесінька і Мінічка зі своїми нареченими уособлюють ідею підміни, в яку втягнуті майже всі персонажі. Досягнуті на ярмарку шлюбні домовленості обертаються фікцією і лукавством, вигода як необхідний атрибут будь-якого торгу «переходить» від старших до молодших, від батьків до хитрих і підступних дітей. Корпоративна мораль руйнується під тиском життєвого прагматизму іншого типу.

Звісно, це нове коло нескінченного торгу, побудованого на обмані та шахрайській змові, ілюструє його антропологічні властивості. Романічна поведінка

наречених з підкресленим удаванням до сфери ідеального, чутливого виявилася замаскованою спробою приборати до рук батьківське майно. Театральне амплу перетворилося на життєву функцію і роль. Фесінька зі Степаном Федоровичем досягли своєї мети, і «хвалили друг друга за умно выдуманную и прекрасно разыгранную штучку, увенчавшую любовь их и обеспечившую их на будущее время в жизни и приобретении выгод» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 424). Інший тип підміни здійснюється в дублеті Мінічки і Павла Григоровича, який переплутав пристрасть з коханням, невдовзі розчарувався, і скориставшись незначним приводом, розірвав шлюбну угоду.

Незважаючи на таке карнавальне перевертання світу і неоднозначні зсуви між бінарними опозиціями, гра інтерпретується як неодмінний елемент повсякдення, соціальної поведінки. Антиповедінка представників молодшого покоління лише на короткий час вибиває з колії їхніх батьків. Згодом антинорма стає нормою, плутні і хитрощі набувають статусу ритуальних дійств, що є запорукою матеріального і соціального успіху. Звісно, виграш на боці тих, хто послідовно дотримується правил гри і в суспільній ієрархії може орієнтуватися ситуативно, обираючи правильні варіанти своїх дій. У цій системі взаємин невдача, помилка не є фатальними, вони лише корегують подальший рух до завоювання соціального простору, до успіху. Торг із нескінченними операціями обману, підміни, обміну продовжується в позатекстовій дійсності: «... еще будет ярмарка, повезут шерсть на продажу, повезут и дочь. Шерсть продадут и жениха сыщут». Прикінцевий діалог демонструє наміри й надалі діяти за готовими схемами і канонами, виробленими традицією, практиками повсякдення, міщансько-поміщицького побуту. «Будьте только поосторожнее, Матрена Семеновна! – Считайте и вы поаккуратнее! – отвечает она Захару Демьяновичу» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 428).

Торг як кодифікований світською поведінкою ритуал із майже тими самими прикметами обміну і конкуренцією майнових цenzів втілюється в повісті М. Погодіна «Наречена на ярмарку» (1832). Увесь текст центрується на змаганні знаків соціальної престижності, що представлені не самими персонажами, а їхніми зв'язками в суспільній ієрархії, існуючим лише в уяві матеріальним благополуччям, підмінними поняттями про вроду та верховенство титулу. Справді, людське тут замінене штучним, хибним, дотичним до успішної соціалізації, але далеким від злагоди і гармонії суб'єктів. Паралелі з Квіткою очевидні саме в площині цієї метонімічної заміни внутрішнього зовнішнім, видимим, знаками та речами. Тексти рясніють заміниками, що позначають частину замість цілого: вуса військових, чарівний для дівочого серця звук шаблі, конкретні суми грошей, звання і титули.

За наявності майже прямих збігів між текстами у Погодіна відсутнє екстенсивне розгортання оповіді, натомість події драматизуються і центруються навколо доль головних персонажів. Ярмарок постає радше подієвим тлом, загальним місцем у відтворенні зовсім інших реалій, спрямованих на здійснення своєї соці-

альної функції шляхом з'єднання доль, шлюбу, досягнення гармонії на засадах поновлення первісного порядку. Саме цією сюжетною схемою зумовлюється рух подій та вчинки персонажів у повісті.

Порівняно з Квіткою опис Нижньогородського ярмарку не має обставинного значення і не є полем з чітко визначеними агентами соціальної чи карнавальної гри, він уводиться в твір принагідно і позбавлений рясних переліків і каталогів речей. Натомість повсякчас підкреслюється фігуральна, переносна функція торгу не товарами, а людьми, взаємовигідними угодами, статусами. Сама назва «Наречена на ярмарку» є перифразом відомого в українській і російській культурах топосу *ярмарку наречених*. У своєрідній прелюдії перед заручинами цей образ дещо комічно, але з відчутною візуальною конкретикою скеровує читацьке сприйняття в бік обов'язкового для цього дійства ритуалу торга: «Цілий короб з нареченими привезли три дні тому на ярмарок...» (Погодін 1984). Таке майже лубочне бачення ситуації набуває ознак метатекстуальності, особливо з огляду на впровадження в текст ритуалізації відносин торгу між персонажами. «А скільки за ними? Чи є на що купити коней? – На цілий ескадрон, якщо захочете хоч самі заведіть кінний завод. У матері грошей хіба що кури не клюють» (Погодін 1984).

У просторі ярмарку зустрічаються мати з дочками, які негайно потребують заміжжя, і офіцер Бубновий, який проциндрив солідну суму графських грошей та опинився перед необхідністю владнати свої проблеми за рахунок вигідного шлюбу. Сюжет розгортається як череда акцій по взаємному обдурюванню з застосуванням усіх можливих засобів антиповедінки, перевертання соціальної структури, підміни статусів і ролей. Загальноприйняті, офіційні перемовини змішуються з плутнями, шахрайськими діями, пусканням пилу в очі. Збанкрутіле поміщицьке сімейство і відчайдушний офіцер видають себе зовсім не за тих, ким є насправді. Хоча зовні вихваляння ними своїх статків і становища в суспільстві не виглядає як обман, вони самі вірять у бажане і видають його за реальність.

Дієвість переконання уможлиблюється підміною понять і накладанням часопросторових планів. Ганна Михайлівна розповідає про налагоджене покійним чоловіком-суддею господарство як існуюче сьогодні, а Бубновий розпросторує вигадки за межі своєї соціальної сфери і найближчої йому географічної території. Він начебто знайомий з петербурзькими міністрами і генералами, володіє маєтками ледь не по всій Росії і т. под. Його мрійливі проєкції нагадують ті самі гетеротопії, які в своїй уяві конструювали Квітчині вояжери, Гоголівські поміщики, Іван Федорович Шпонька, Хлестаков та ін. Розгортається містерія обману, спрямована на досягнення практичної мети. Обидві сторони вдаються до фікцій, які сегментують оповідь і створюють усі формальні передумови для укладання шлюбної угоди. Погодін використовує соціально регулятивний ритуал шлюбу як певний інструментарій для антропологічного експерименту.

Зауважимо, що застосований з цією метою фольклорний ракурс лише увіразнює людську поведінку в конкретно-історичних обставинах. Повість дублює

казкову схему з усіма висхідними елементами, зумовлених передусім логікою *ліквідації нестачі*. Приводом для поїздки на ярмарок стають наміри якнайшвидше знайти нареченого для перезрілої дочки. Причому необхідність заміжжя обґрунтовується передовсім меркантильно-економічними міркуваннями: «... в мене три дівки на руках, усі в віці, хоч за стіл саджай та під вінець. Вони ж з дому тягнуть, а не в дім. – Женихів Бог не дає який вже рік... Хочу пуститися на хитрощі, поїхати на ярмарок, чи не прибіжить якийсь шибеник. У нашому повіті багато так дочок повіддавали...» (Погодін 1984). Ліквідація нестачі як поштовх до сюжетної дії реалізується через не менш важливу соціально-антропологічну акцію, яку В. Пропп називає «встановленням продажної ціни нареченої». Щоправда, ціна виявляється фіктивною, як і вся церемонія заручин і сватання.

Перенесення шлюбу в площину торга прагматизує дію настільки, що навіть підвалини патріархального ладу втрачають свій вплив. Рішення видати середню дочку замість старшої аж ніяк не бентежить матір, для неї найголовніше угода, міновий обмін. Порівняно з персонажами «Ярмарку» Квітки з їх більш-менш суворим дотриманням принципів патріархальної підпорядкованості (мати наполягає на необхідності видати заміж спочатку старшу дочку), тут немає ієрархії, вона усляко девальвується. Проте в обох творах шлюбний ритуал несе однакове семантичне навантаження і постає своєрідним експериментом, полем, сценічним майданчиком з верифікацією людської поведінки, перевіркою її на відповідність соціальним практикам повсякдення і загальнокультурному тезаурусу епохи. Навіть стратегії персонажної поведінки і рух до ліквідації нестачі типологічно схожий, з тією лише відмінністю, що на Квітчину водевільність у Погодіна накладається ще казкова атрибутика. Утім, фінал однаковий – неможливість досягнення гармонії сердець і новий цикл у русі до ліквідації нестачі. Письменники немов подвоюють нестачу за допомогою різних прийомів: шахрайських дій молодшого покоління і принесення в жертву однієї дочки замість іншої, точніше, її капіталів, які б змогли врятувати від загибелі обидві сторони. Така ліквідація нестачі є перверсивною і зумовлена висхідним трактуванням шлюбу з позицій торгу, обміну і підміни.

Казковий антураж Погодіна всляко профанується, є лише зручною схемою для лубочної, белетристичної інтерпретації подій. Три сестри з чітко атрибутованими поколінневими межами (старша, середня, молодша), особлива привабливість і сюжетна роль молодшої, авторитарний вплив матері, перетинання просторових кордонів *свого і чужого* світу лише зовнішньо нагадують казку. Використовуючи фольклорний матеріал з метою зведення зображуваного до універсальної схеми, письменник вдається до антропологічного експерименту і доходить навіть до дидактики, відвертого спілкування з читачем. «Як? Для чого? Навіщо? Чому? – запитують читачі. А чого ж вам більше, шановні панове? Ганна Михайлівна з дочками і Бубновий обманули один одного? Та й отримали достойне покарання в невиконаних бажаннях і нездійснених мріях...» (Погодін 1984).

Казкова схема про щасливе одруження з царевичем реінтерпретується під впливом поміщицько-міщанських реалій першої половини XIX ст. У світі Погодіна категорія побуту є структуротворчою, вона з'єднує всі без виключення просторові сфери твору і галузі соціального життя. Крізь побут потрактовується вся система міжлюдських відносин, навіть духовно-емоційні аспекти існування. На думку М. Віролайнен, «не побут включається в культурну сферу, а культура постає однією зі складових побуту» (Віролайнен 1984). Тому традиційна казкова модель підпадає під деконструкцію побутом, змінюється і спричиняє «антропологічний казус» наприкінці повісті. Укладання шлюбу на ґрунті неіснуючих матеріальних і духовних цінностей призводить до викриття і самовикриття в ефектно виписаній скандальній сцені. Шлюб як торг, як реалізований на ярмарку ритуал з придбаним товаром – фіктивним приданим – хибний і далекий від фольклорних уявлень про щастя.

В літературі цього періоду з'являється ціла низка творів про «руйнування шлюбного сюжету на тлі його казкової ідеальної норми». У Гоголя майже всі ритуали заручин є такими собі спробами змінити свій статус, життєвий лад, але вони не знаходять продовження з різних причин, передусім психологічного характеру. У ранній прозі Достоєвського на шлюб надягаються водевільні шати і робляться спроби його суто прагматичного потрактування як «домашнього контракту», як вияву суцільної *анекдотичності* життя («Чужа дружина і чоловік під ліжком», «Дядечків сон»). Втручання авантюрно-пікареского елемента в особисте життя і долю героїв теж віддаляє їх від щасливого шлюбу («Ганнуся», «Українські дипломати» Квітки-Основ'яненка, «Заметіль» Пушкіна). Бурлескна лінія теж знімає зі шлюбу покрив сакральності і трактує його в череді карнавальних перетворень і суцільної комічності життя («Конотопська відьма», «Сватання на Гончарівці», «Пан Халявський» Квітки-Основ'яненка).

Навіть якщо шлюб увінчує щастя героїв, то він виглядає штучно сконструйованим за романтизованими моделями з присмаком ідилічності. Такий шлюб є породженням лубочної, масової культури з притаманними їй опрацюванням популярних у народі готових схем і міфологічних конструктів («Лафертівська маківниця» Погорельського, «Орися», «Дівоче серце» П. Куліша). Творча експлуатація шлюбних образів і введення шлюбного ритуалу в текст – це стратегія, спрямована на проблематизацію дійсності, актуальну потребу вирішення соціально важливих і особистісно значущих питань. Це і є той «антропологічний казус», або *негативна антропологія* (термін О. В. Зирянова), яка «свідчить про позитивну програму автора, його уявлення про норму та ідеал» (Зирянов 2009: 21).

Справді, численні шлюби в літературі цієї доби верифікуються на відповідність канону, священній нормі і традиції. І майже всі вони не проходять це випробування через неможливість перетнути межу, втратити щось *своє*, пожертвувати для *іншого*. Позаяк шлюб є «індикатором» життєвого простору, будь-які пов'язані з ним дії скеровані на великі зміни, ментальні зсуви свідомості. Інваріантною

схемою для цього значущого ритуалу постає шлях втрати самототожності, самоідентифікації. М. Віролайнен запропонувала обов'язковий критерій оцінювання шлюбу з точки зору його відповідності архетипу: «Задля того щоб укладання шлюбу сприяло набуттю героєм нового статусу, наречена повинна бути добута в чужому світі, або хоча б шлюбні дари повинні бути винесені з іншого, не свого простору» (Віролайнен 2015: 19).

Звісно, ця модель майже не знаходить відповідників у красному письменстві означеної доби. Відбувається суцільна деконструкція канону, його потрактування в інших контекстах і в іншій естетиці. «Шлюбний сюжет – прекрасний індикатор... маючи обрядові корені, він не втрачає своєї актуальності в зміні культурних епох, і його вдале завершення зазвичай сприймається як благо, як норма» (Віролайнен 2015: 19).

Повість Погодіна демонструє відхилення від цієї норми. Герої дивляться на шлюб не як на священний акт, а як на певну домовленість про обмін, угоду про взаємовигідне співіснування. Така система міжсуб'єктних відносин була частиною генеральних *тезаурусних конструкцій* (Вал. Луков), у яких кристалізуються загальні місця культури. Неабияку роль у вибудовуванні саме такої парадигматики життєво важливих ритуалів повсякдення відіграла «Фізіологія шлюбу» Бальзака (1829). В цьому трактаті запропоновано соціокомунікативне трактування шлюбу як індексу взаємин у суспільстві, означника практичної моралі епохи. Знавець явних і потаємних механізмів розвитку суспільства, Бальзак з вірністю традиціям галатно-преціозної літератури достеменно випишує, буквально кодифікує світську поведінку в приватній сфері. Він докладно аналізує усю систему хитросплетінь і пасток, до якої вдаються в шлюбі і яка тримається на вихолощеному кодексі чемності, тобто вмінні поводитися в світі, контролюванні своїх емоцій, «митному огляді» всього причетного до подружнього життя. Використовуючи мотиви галантної літератури Вівана Денона, Бальзак позбавляє приватне життя романтизації, утаємниченої символіки і залишає тільки анекдотичну фабулу, оголену сюжетну конструкцію (Зенкін).

Шлюб постає тимчасовим контрактом, укладеним на умовах дотримання світського етикету при повсякчасному взаємному обдурюванні. Знову ж таки це ритуал, який здійснюється на ґрунті торгу, домовленості про обмін, причому відчуженого від суб'єктів, переведеного в площину комерціалізації. Еквівалентами товарів у цьому торгу-обміні стають купівля-продаж подружніх лояльностей, їхніх соціальних статусів, престижу, приданого. Таке прагматичне ставлення до первісно священного акту переводить шлюб в інституцію зовсім іншого ґатунку. Наречені перебирають на себе функцію агентів торгової угоди. В зміщенні акцентів з духовно-емоційного на матеріально-практичне теж відчитуються індекси культури і загального тезаурусу. Адам Сміт писав: «Кожна людина живе обміном або стає деякою мірою торговцем, а саме суспільство виявляється власне торговим суспільством» (Сміт 2016: 66).

Суцільному обмінові підкоряються і почуття, які виховуються, приводяться у відповідність з емоційною культурою епохи, ідеалом порядної людини. «Здатність до почуттів – це вміння володіти собою, управляти почуттям як соціальним ресурсом...» (Венедиктова 2018: 63). Це прикмета буржуазної культури та ідеології, яка саме таким чином регламентує сфери життя і розпросторюється від будувару до великої історії. Звісно, відчужені від суб'єктів, «виховані» почуття не що інше, як зворотня емблема товару. Тому навіть симпатія всього-навсього різновид прихованої комунікації у спрагматизованих міжособистісних взаєминах. Симпатія як передумова пізнання чужого досвіду, зустрічі з *іншим* задля розширення *своїх* можливостей – це «визнання неминучості егоїстичного інтересу плюс стратегія його необхідного стримання, а водночас і соціального використання його енергії» (Венедиктова 2018: 63).

Ця модель заґрунтована у підвалинах творів Гоголя, Квітки-Основ'яненка, Погодіна, нею визначаються перипетії і колізії навколо їх семантичних центрів. Ярмарок з похідними від нього конструктами – торгом, обміном, комерціалізацією нематеріального, – є втіленням «цілісного досвіду», який ми пізнаємо в процесі читання і в якому ми водночас діємо, активно втручаючись у хід подій, продумуючи шахматні комбінації та інтерпретуючи їх у нашому суб'єктивному полі. В текстовій сфері на цьому перетині суб'єктивного та об'єктивного утворюється «антропограма», або «матриця твору», «основна фігура читання» (терміни В. Подороги). Ці поняття літературної антропології дозволяють вбачати в багаторусній структурі твору той дискурс, який обирає сам читач або інтерпретатор. Звісно, він не завжди назвний, а зчаста прихований в підвалинах тексту. «Така фігура, що не має конкретної локації в тексті, а радше просякає різні рівні, – слід глибоко інтимного, тілесно-екзистенційного контакту з життям, який залишив автор і з вдячністю переживається читачем... у такому світлі література постає повноцінною теорією людського досвіду, який в ній і тематизується, і шукає вираження в формальному / мовному експерименті (змістовій формі), і відтворюється у відповідному режимі рецепції» (Венедиктова 2016).

У дискурсі торгу увиразнюється антропограма, крізь яку прочитуються й твори з неявною, прихованою ярмарковою образністю. В площині театрального хронотопу з численними рекламними реквізитами зображено Невський проспект в однойменній повісті Гоголя. Оповідач у захваті від найпрезентабельнішої частини Петербургу, своєрідної камери-обскуру з вельми цікавою пластичною оптикою усього навкруги. Всі прояви столичного життя, явища, події, світ живого і неживого немовби навмисне виносяться на публіку, на сценічний майданчик, де зосереджена «всезагальна комунікація Петербургу». Тут зустрічаються представники різних вікових груп і соціальних станів, професій, субкультур. Це місце з власною драматургією, в якій послідовно, згідно з добовим циклом, змінюються картини, жанрові мікросцени, випадково побачені кадри дійсності. Вранці проспект виконує функції місця для досягнення різних службових і професійних

цілей, він не є предметом споглядання чи естетичного замилювання. З дванадцятої ця суєта змінюється «педагогічним Невським проспектом», розміреними прогулянками чужоземних гувернерів із своїми вихованцями, післяобідній час демонструє дозвілля чиновників вищого рангу разом з їхніми знаками соціальної престижності, рясними описами мод і манер поведінки. Після нетривалої перерви Невський проспект під світлом ліхтаря перетворюється на безоглядне снування з загадковою метою. Вся «фантаσμαгорія» безперервних рухів відтворює жорстко регламентований церемоніал світського столичного життя.

Проте за цією зовнішньою динамікою ховаються змертвілі дії, слова, шаблонні емоційні реакції і жести радше не людей, а ляльок, автоматів, штучно сконструйованих істот. Спілкуються не люди, а те, що їх представляє, тобто неживе, матеріальне, речове. Відбувається містерія підміни у вигляді мімікрії під живе, справжнє. Сам оповідач створює щось на кшталт фланерського тексту, він підглядає, вдивляється, споглядає, аналізує. Перебуваючи під владою мімікрії, він фіксує мізерне, дріб'язкове, майже потойбічне, потім збільшує його в оптиці негативної антропології, тобто авторських уявлень про спотвореність і змертвілість дійсності. «Боже, які є прекрасні посади і служби! Як вони возвеличують і тішать душу... Все, що зустрінете на Невському проспекті, все сповнене пристойності: чоловіки в довгих сюртуках, з закладеними в кишені руками, пані в рожевих, білих і блакитно-блідих редінготах і капелюхах. Тут ви зустрінете бакенбарди... тисячі сортів капелюшків, суконь, хусток... тоненькі, вузенькі талії...» (Гоголь 2003).

За цією перелічувальною інтонацією приховується якась механістичність, бездушність та інерційність. Усі дії спрямовані на демонстрацію візуального об'єктного ряду, навіть час тут зрощується з простором, симетрично віддзеркалюючи зорову гру, калейдоскопічний рух окремо вихопленими фрагментами дійсності. Причому описи знаків, емблем, прикмет, промовистих деталей мають тенденцію до нарощування і згущення в цій містерії суєти і нескінченного снування. «В цей благословенний час від другої до третьої години пополудні, відбувається головна виставка всіх кращих витворів людини. Один показує чепурний сюртук з кращим бобром, інший – грецький прекрасний ніс, третій несе чудові бакенбарди, четверта – пару гарненьких оченят і дивовижний капелюх, п'ятий – перстінг з талісманом на чепурному мізинці, шоста – ніжку в чарівному черевіку, сьомий – краватку, що викликає здивування, восьмий – вуса, варті зачудовання» (Гоголь 2003). Всі торгують найдорожчим, що в них є, і купляють найреспектабельніше в інших.

Натовп на Невському постає аналогом ярмарку, що передбачає багато в чому стихійне, несвідоме снування з безліччю механістичних дій і операцій з купівлі-продажу, змагання достоїнств, діалогічній зустрічі *свого* і *чужого* у відкритому просторі площі, на широкій публіці. На думку М. Вайскопфа, ця повість є прикладом гіпостазування (як і весь петербурзький цикл), тобто наділення абстрактної, примарної дійсності ознаками уречевленості, ситуативності, конкретики. Тому описи «виставки частин тіла і речей» слугують рамкою, всередині якої роз-

гортається ілюстрація промовистої преамбули (Вайскопф). Початок і кінець твору подаються як взаємовиключні, як теза та антитеза, фантазмагорія остаточно розвінчується під впливом тверезого аналізу. Оповідач переходить у площину *позитивної антропології*, тобто наближається до авторської системи цінностей, усвідомлення художньої істини. Звісно, це вже рівень метатексту, який зчеплює всі петербурзькі повісті в ціле як точку відліку, з якої критикується і заперечується примарна реальність. Суцільний обман, на якому ґрунтується торг змертвілими залишками людського, лише подвоює негативний ефект і пришвидшує заключний пасаж: «О, не вірте цьому Невському проспекту! Усе обман, усе мрія, все не те, чим увижається!».

До моделювання спотвореного простору, варіанту задзеркалля, використовуючи засоби фантастичного, звертається В. Одоєвський у «Казці про те, як небезпечно дівчатам ходити юрбою Невським проспектом» (1833). Представлений торг і названа ціна за оманливу красу, зовнішній блиск. Попри невибагливість казкового обрамлення твір містить у своїх підвалинах потужну історико-культурологічну проблематику. На метарівні сюжет реалізується як міжнародний ярмарок з протистоянням двох культур, систем цінностей, манер поведінки, – *своєї і чужої, слов'янської і західноєвропейської*. На цьому ярмарку за аналогією до гоголівського діє своя ієрархія і на поверхні він нагадує вже відомий у літературі топос – ярмарок наречених. Насправді ця канва слугує відтворенню тектонічного для культури зсуву, вихолощенню животворного духу традиції, рідного ґрунту, індивідуального волевиявлення, неупереджених емоційних і психічних реакцій штучними, стандартизованими моделями поведінки. Інтегрування в раціонально-логічні схеми західної культури спотворює сферу людського, об'єктивну і строкату картину світу і підміняє її обмеженими, затисними рамками норми, притаманної не людям, а лялькам, автоматам, маріонеткам. Норми і стереотипи перетворюють дійсність на щось інше, хибне, неістинне, оманливе.

Тут діє принцип викривленого дзеркала, яке зваблює екзотичними красотами й асимілює, немовби купляє симпатії до чужого, ворожого. Образним відповідником цього торгу стає вітрина, що демонструє усілякі іноземні цікавості, безліч філігранно зроблених речей, аксесуарів дамського туалету. Завважимо, що вітрина виконує гіпнотичну функцію, занурює в світ задзеркалля, *іншого, інакшого*. Механізм його засвоєння передбачає творчий діалог між традиційним і нетрадиційним, інкорпорацію чужого в своє, а свого в чуже. Ю. Лотман завважує: «Можна назвати лише дві можливі спонукальні причини, що викликають інтерес до якої-небудь речі або ідеї і бажання її придбати або освоїти: 1) потрібно, тому що це зрозуміле, знайоме, вписується у відомі мені уявлення і цінності; 2) потрібно, тому що не зрозуміле, не знайоме, не вписується у відомі мені уявлення і цінності» (Лотман 1992: 111). Натомість ця діалектика витісняється емпатією, тобто вживанням у чуже як дивовижне, екзотичне, однобічним сприйняттям його як позитивного. Наївному спогляданню, такому собі втягуванню в світ заморських

дивинок якраз сприяє вітрина як сценічний майданчик, або театр, де представлений інший світ зі своїми амлуа. Привабливість незвичайних модних речей для юрби дівчат ілюструє тяжіння до «ігрової соціальності», яка слугує самопізнанню, є «проривом людини до самої себе». Отже, тут втілюється антропологічна семантика, «бажання знівелювати смисл, зануритися в чисті знаки, в первісну безпосередню соціальність... в дзеркало, в якому відображається бажання власного образу» (Лола 2017: 119).

Патріархальний соціум в особі матерів дівчат розуміє небезпеку знади та згодом сам опиняється під чужинецьким впливом. Ця метаморфоза стала наслідком шаблонності їхнього мислення, обмеженості їх пізнавального горизонту. Вони вмiли рахувати лише до десяти, тому одинадцята дівчина залишилася в дивовижній крамничці *бусурмана*, який почав над нею маніпуляції по зміні сутності, прищепленню не властивих їй якостей і рис поведінки. На якийсь час різниця між *своїм* і *чужим* нівелюється, виникає ситуація комунікативного ковзання, коли шаблони – традиційно патріархальний та іноземний – ототожнюються, структурно збігаються. В цей момент відкривається канал для просування, а точніше, поглинання однієї культури іншою. Слов'янська красуня опиняється в реторті, де зусиллями англійця, німця і француза змішуються однорідні субстанції задля створення принципово інакшої моделі людини, нового культурного продукту. Він є породженням і заново народжується на Невському проспекті як вмістилищі «міських пліток, чуток, розповідей». В ньому немає нічого свого, а лише чуже, запозичене, штучно насажене: світські романи Жанліс, Честерфільдові листи, фрагменти з кодексу етикету і т. д.

Символом оречевлення, опредметнювання живої людини стає лялька зі стандартним набором фраз, світських умовностей, поведінкових кліше. Це результат примусового насадження чужої культури, яка настільки вживилася, прижилася, що стала необхідним ритуалом повсякдення з автоматично відтворюваними діями, словами, штучними етикетними формулами і т. под. Відбулося «перейменування себе відповідно до найменування, що мені дає зовнішній партнер з комунікації... Усяка полеміка вимагає спільної мови між супротивниками – у даному випадку такою мовою стає мова супротивника, але водночас вона піддається культурній анексії, що спричиняє семіотичне обеззброювання іншої сторони» (Лотман 1992: 118). Справді, лялька усвідомлює своє становище як цілком природне і навіть не здогадується, що є життя вільне, поза нормами і умовностями. Вона повністю перейняла систему цінностей свого творця *бусурмана*, європейзувалася і стала товаром у його крамниці. Герой твору ніяк не може оживити цю ляльку, бо перетворення не має зворотної дії, унеможлиблюється «дешифрування чужої культурної поведінки в системі звичних кодів» (Лотман 1992: 118).

Прихована ярмаркова образність, дискурс торгу дозволили Одоевському відтворити знакову культурну колізію, протистояння *свого* і *чужого*, рідного ґрунту і західного просвітництва. Російський прозаїк дещо завуальовано демонструє

підміну культурних цінностей шляхом вихолощення автентичного чужорідним. Як і у Гоголя, місцем зіткнення виступає Невський проспект як пізніший корелят ярмарку житейської суєти з «Подорожі пілігрима» Джона Беньяна. Цей твір слугує своєрідним ключем для розуміння функцій просторових об'єктів з увиразненою або прихованою ярмарковою семантикою у подальшій літературі. Англійський письменник конструює ту ж схему підміни, витіснення національного не просто інонаціональним, а універсальним, всесвітнім. Його ярмарок – це такий собі міжнародний, знівельований базар, на якому замість англійських товарів представлені римські, що є символічним у контексті заперечення письменником ідеології Реставрації і католицизму. Сучасний письменникові Лондон практично ототожнюється з ринком, на якому є британський, французький, італійський ряди і де все проходить через ініціацію, або ритуал суцільної купівлі-продажу: «будинки, землі, міста, вподобання, пошани, титули, держави, королівства, задоволення і розваги всіх сортів...» (Беньян).

Ці аналогії запозичує та плідно експлуатує В. Теккерей у романі «Ярмарок марнославства», де весь англійський світ подається крізь метонімізацію з торгом, суєтою, конкуренцією всіх з усіма. Подієвий план твору розгортається на тлі численних театралізованих акцій, якими верховодить режисер-лялькар. Він спостерігає за позбавленими гуманізму механістичними діями ляльок і маріонеток, зосередженими на обміні світськими умовностями задля досягнення зовнішнього успіху, підвищення свого статусу та накопичення матеріальних благ. У цьому «романі без героя» править бал снобізм, не лише маркер епохи XIX століття, або соціально-історична детермінанта, а глибинна структура людської поведінки. В теорії фреймів І. Гофмана «аналогія з театром стає ключем в інтерпретації соціального життя» (Луков Вал., Луков Вл., 2008: 42), що є іноформою спектаклю, сценічної дії, драматургічного твору. В цих різновидах театрального хронотопу здійснюється експеримент на виявлення двоїстості людини, розбіжність в її оцінці світу зовнішнього і внутрішнього планів, істини і фальші.

Антропологічний ракурс у Гоголя та Одоєвського доповнюється додатковою семантикою. Невський проспект, з одного боку, міфологізується, набуває якоїсь містеріальності в циклічній повторюваності явищ і подій, з іншого – підпадає під сувору аналітику розкодовування, деміфологізації, зняття ширми між уявним і справжнім. Ззовні це інфернальна, макабрична текстова надбудова, зсередини – підсвічене авторською дидактикою розвінчання позірності і міражності існування. У Гоголя оповідач-спостерігач закликає не вірити оманливому ліхтарю, який спотворює вже і так деформовану дійсність. Завважимо, що цей пасаж передає «тривожну настороженість, що виникає під впливом утаємниченості Невського проспекту, коли він причаївся наче якась фантастична потвора, коли він “оживає й починає ворухитися” під впливом підступної звабливості світла його ліхтарів...» (Барабаш 2013: 105–119). Такий виворіт і стає поштовхом до деміфологізації міста як передумови оголення, оприявлення його «фізіології», поведінки.

На рівні дидактики, або ж позитивної антропології розвінчує міф Одоєвський. Виявляється, що «блискуча вивіска» з привабливими екзотичними товарами не більш як облуда, ілюзія. Цей мікротекст вбудований у *текст* Невського проспекту, а той, у свою чергу, у великий *Петербурзький текст російської літератури*. Всі означені текстові рівні, – від субтекстів до крос-культурних утворень – підлягають послідовній негації з точки зору авторської системи цінностей. Причому вдавання до відкритих оціночних суджень є цілком закономірним для письменника-«любомудра», над яким ще тяжіє логіка риторичного мислення. Втручання в текст, обрамлення його початку і кінця незауваженими висловленнями і примітками сприяє його продуктивному декодуванню. Автор упевнений, що твір не викличе звинувачень у «квасному патріотизмі», бо всім відомі зловживання «західного просвітництва». Винні в усьому «бусурмани, які паплюжать наших красунь, а затим матері, які не вміють рахувати далі десяти. *Ось Вам і повчання*» (Одоєвський 1988: 42).

Ярмарок як спеціальне місце і час здійснення так званої ігрової соціальної втілюється в декількох вимірах: з точки зору групової колективної поведінки, тобто представленими в тексті ансамблевими формами присутності на публіці, і поліфонічної моделі світу з усіма його різнобарвними відтінками. Репрезентація ярмарку в літературі супроводжується розгалуженим гніздом суміжних похідних значень і структуруючих схем – торгу, обміну, підміни, обману. Їх об'єднує соціальна дія, настанова на прагматизм, що є передумовою антропологізації, тобто наочного представлення зустрічі суб'єкта зі світом. Перемовини з ним структурують, впорядковують наші відносини стосовно реальної дійсності у вигляді певних церемоніалів, ритуальних схем, карнавальних дійств.

Типологічні збіги і відмінності ярмарку в українській і російській прозі зумовлені тезаурусними загальниками, тобто орієнтаційними комплексами, які через універсальне допомагають зрозуміти конкретне, одиничне. Найвагомішою є опозиція колоніального – імперського, центру – периферії, що містить у собі енергію розподілення культурних рівнів, форм дозвілля, структур повсякденності і закріплених за ними літературних прийомів подачі матеріалу. Внаслідок перебирання на себе структуротвірних функцій, зміщення центру до периферії українська провінція стає помежів'ям, відкритим контактним простором з вільно пересадженою і успадкованою культурною традицією.

Ярмарок як особливий континуум з різноманітними сценаріями і моделями поведінки на публіці, як поліфонія думок і суджень постає потужним фреймом з чітко окресленими рамками сприйняття і витлумачення дійсності. Це монтаж строкатих мікросвітів і соціальних практик на сценічному майданчику, що постає аналогом системи відносин у суспільстві як такому. Причому в українській літературі здебільшого акцентуються біологічні і космічні прояви життя колективу як єдиного організму. Тому ярмарок зчаста є виявом стихійних, неупереджених тілесних жестів, відвертої фізіологічної реакції на світ, непередбачуваності торгу в широкому розумінні.

Зображення «світу навиворіт», «світу шкереберть», окрім послідовного наслідування традицій низової народної культури і схем класичного карнавалу, містить неабиякий потенціал попереднього бурлескно-травестійного письменства. Адже повсякчасне змішування високого і низького, перебирання на себе чужих ролей, подекуди навіть зооморфні перетворення і різного роду перевдягання – неодмінні прикмети пародійної моделі світу. У першій половині XIX ст. саме такі зсуви побутової поведінки, переосмислення ритуально-етикетного комплексу повсякдення, нарешті, суцільна профанація священного, наближення його до дійсності як такої визначають магістралі розвитку української літератури. Утілення світу в слові, міжсуб'єктному діалозі, дотичність до сфери матеріального і фактурна відчутність є вододілом між різними типами творчості, національними літературами, культурно-історичними епохами.

Водночас ця гра, перевертання світу є полем виявлення ігрової соціальності з чітко розкресленими межами дій і розподіленими ролями і функціями. Як фрейм соціально-рольової поведінки ярмарок зберігає зв'язок із повсякденністю, постає її святковою іноформою, увиразнює психологію масового, групового, колективного. Тому ієрархія міжособистісних відносин постає тут у подвійному кодуванні, у віддзеркаленнях потужної міфопоетичної традиції, побутової архаїки. Зчаста гротескове поєднання соціального і універсального, побутового і космічного створює чудернацькі ярмаркові образи і дійства з непередбачуваною стихійною динамікою.

В цій круговерті опиняються не лише товари і гроші як реквізити будь-якого ярмарку, а й обмін нематеріальними об'єктами: думками, судженнями, враженнями, образами-іміджами, знаками соціальної престижності. Ідеться про багато в чому модернізований, оновлений відповідно до ідеології і семіозису епохи ярмарок. Передусім це вмістилище норм і схем реагування на світ, різних моделей поведінки, з яких обираються найбільш прийнятні, доречні в конкретній ситуації і продиктовані традицією. Колективна гра з прописаними правилами, відбирання якогось неповторного унікального варіанту або схеми орієнтування уможливорюється в теорії фреймів як граничних рамок із певним набором засобів для інтерпретації дійсності.

У російській прозі цього періоду ярмарок у чистому вигляді як розгорнуте карнавальне дійство або як тривала пауза монотонної повсякденності життя відсутній (за винятком української повісті Гоголя). Утім, він постає у прихованій комунікації, пов'язаний із торгом, різноманітними світськими ритуалами та фреймом перехідності, зміни особистісного і культурного статусу. Ярмаркова образність стає невід'ємною від загального життєвого маскараду, гри марнославством і круговерті суєти суєт. Риси класичного карнавалу як усенародного колективного дійства знівельовані і переосмислені в площині моделювання світу як театру. Саме тому закодовані сценічними умовностями ярмарок-шлюб у Погодіна, демонстрація знаків соціальної престижності і культурних відмінностей у петербурзьких текстах Гоголя, Одоєвського типологічно відрізняються від традиційно-модерних ярмаркових дійств Квітки-Основ'яненка, українських повістей Гоголя...

7. «Світ навиворіт»: національна поведінка *sub specie* карнавального мовлення*

Сміх – глибоко закорінена у міфології та філософії категорія, крізь яку прочитуємо світ, дивимося на звичні реалії свіжим незатьмареним оком, усіляко реагуємо на буття, долаємо перешкоди та внутрішні бар'єри нашої свідомості тощо. Сміх – складова духовно-емоційного комплексу, за допомогою якого ми долучаємося до конструктивного творення світу, прийняття буття в його самості, усвідомлення тотожності та взаємозамінності всього суцього та тотальної перемоги креативного, життєствердного, оптимістичного начал. У літературі присутність сміху як універсального знакового комплексу передбачає його обов'язкове розщеплення, диференціацію відповідно до національних традицій, контекстів витлумачення, зв'язків з архаїкою та соціально-регулятивних чинників. Безумовно, не можна уявити сміху та усіх його редуцій поза сферою національного. Він є лакмусовим папірцем народного світосприймання, стихії життя та стрижнем усталеного церемоніалу міжлюдської комунікації. Сміх – це ідентитет нації, прояв її готовності до діалогу зі світом, відвертого та неупередженого, нескінченного та скерованого у площину буття нації.

Перші десятиліття XIX ст. в українській прозі прикметні намацанням шляхів та розподіленням словесних моделей відносно тривалої фольклорної традиції, попередньої літературної риторики та вироблення власне нової художності на сучасному етапі. Письменники немовби перевіряли себе на підступах до нової естетики, підключаючись до переосмислення авторитетів та їхніх шедеврів у дзеркалі епох. Не менш важливим було плідне експлуатування жанрово-стильових схем уснооповідної творчості. Таке авторське поводження з традицією мало на меті створення оригінальної художньої системи з власними канонами та пройденою перевіркою на національну ідентичність. Сміх у цьому відношенні є вельми вдалою платформою, від якої торуються шляхи індивідуальних авторських світів, що за посередництвом семантичних містків з'єднуються та утворюють ціле національної літератури.

Не буде перебільшенням вважати, що тут спрацьовує одна з найголовніших бахтінських тез про те, що “немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження” (Бахтін 1979: 373). Численні сміхові дійства, карнавальні ситуації та образи засвідчують причетність українського художнього слова до оживлення давніх схем архаїчного світогляду і пластів неофіційної народної культури. Сміх присутній у творах красного письмен-

* Підрозділ дублює статтю: Малиновський А. Т. Сміх як ідентитет національного в українській прозі першої половини XIX століття. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler. Sicht.* VI. München: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2018. С. 619–625.

ства на різних структурно-змістових рівнях. Проте у цій майже невичерпній темі зостановимося на найвагоміших, зональних сферах сміхового в літературі.

Вельми прикметною є трансформація сміхового у вигляді сценічних дій, стихійних колективних акцій та жестів із різноманітним формотворчим потенціалом. З огляду на перенесення сміхової стихії у площину зовнішнього, наочного, зорового нас і буде цікавити не будь-який сміх, а саме той, що цементує події на вулиці, затуляє в свою орбіту усіх без винятку учасників, раптово призупиняє або, навпаки, стрімко рухає підвладний веселошам та тотальній радості соборний колектив. Саме такий сміх напоказ, що начебто обрамляє спеціально відведений або творчо сконструйований для цього сміховий майданчик, виявляє свою життєспроможність в українській літературі вищезазначеного періоду.

Перш ніж перейти до текстових реалізацій указаної універсалії, доцільно було б замислитися над самим феноменом, природою і генетичним корінням сміху на українському ґрунті тієї пори. Звісно, не обійтися тут без постколоніальних акцентувань в огляді визрівання словесності з чіткими національними орієнтирами. Перебуваючи в імперських обіймах, “природне українство дедалі помітніше фатальним чином відступало перед підколоніальним малоросійством” (Барабаш 2013: 235). Наслідками такого стану речей були численні табу та заборони, відчуття страху та побоювання влади. У протистоянні репресивним реаліям, зосібна, всевидючому оку царської цензури, виникає щось на кшталт контркультури, нелегітимізованої, неофіційної, значною мірою спровокованої. Сміх посідає чільне місце у цій зустрічній течії, це контroversійна складова, спрямована проти офіціальних інституцій, тотальної серйозності, за якою часто-густо камуфлюються насильницько-примусові дії влади. Саме такий соборний, колективний сміх утворює, на думку Р. Лахманн, “модель простору, вільного від страху і влади, простору, в якому сміх вивільняє тіло від його індивідуальних меж, від його підкорення публічній цензурі... Народ, який діє в цьому вільному від страху просторі, є над-індивідом, що долає історію і конкретний час, періодично інсценує, за допомогою обрядів і символів, сміхову культуру, щоби тимчасово у самій формі життя виявити карнавал” (Лахманн 1997: 83).

Сміх як «всеосяжний жест» яскраво виведений та представлений у парадигматиці творами Г. Квітки-Основ'яненка. Прикметним є той факт, що письменник, побоюючись насмішок російських журналістів, не ризикує друкувати “серйозну” “Марусю”, а пробує перо у царині анекдотично-сміховій. Має рацію М. Легкий, який трактує “Салдацький патрет” як певну сублимацію сумнівів письменника щодо своєчасності опублікування сентименталістської повісті про трагічну долю української дівчини та віддання переваги більш звичному анекдоту. Синтетизм оповідання, а саме “риси бурлеску й травестії, поєднані з комічністю ситуацій та повчальністю притчі, з типовим українським

національним колоритом, що його презентує оповідач-селянин, і дали змогу змодельовати той текст, який і справді став надійним заборолом від можливих болючих критичних стріл” (Легкий 2005: 211).

Йдучи шляхом демократизації прози та адресуючи свої тексти широкому читацькому загалу, Квітка імітує усноповідну розмовну стихію. Оповідач надягає маску простака, тому зображуване підлягає суцільному профануванню. Конструюється щось на кшталт ігрового майданчика, де знівельовані усілякі статусні відмінності та ієрархічні взаємовідносини, натомість впадає в око цілюща сила карнавалу, згуртованого, єдиного, цілісно-нероздільного. Тут усі між собою рівні, і простір розпланований так, що й читач опиняється серед учасників цього дійства, солідаризуючись з ними емоційно, різноманітним вираженням веселощів та радостей буття.

У “Салдацькому патреті” зображено примітивне, побутове, майже лубочне. Навмисне береться низка побутових ситуацій, що обростають ігровими моментами і калейдоскопічно демонструють окремі картинки, сцени, епізоди українського патріархального життя. Нічого серйозного, ніякої зайвої ідеологізації, надмірної рефлексійності. Слушним є спостереження І. Лімборського над пріоритетами українських літераторів, які “уникали актуальної політичної тематики, відходили від «глобальної» за своїм масштабом і такої характерної для західноєвропейських просвітителів проблематики і намагалися зосередитися на проблемах «пересічної» людини та на «малих радощах» життя, виявляючи при цьому схильність до бурлескного гедонізму” (Лімборський 2011: 140). Проте цей зовнішній план усноповідної історії не є остаточним. Через нього Квітка вводить в українську літературу тип “прихованої комунікації” (термін постколоніального критика А. Мукгереджі, на якого в дещо іншому аспекті покликається І. Лімборський) як можливості “протидії експансії російського самодержавства” (Лімборський 2011: 149).

Використаний у Квіткиному оповіданні анекдот є не лише його протожанровою формою, але й виступає міцним знаряддям виступає міцним знаряддям критики, слугує викривальному пафосу у найширшому розумінні. Звісно, така авторська стратегія можлива на комічному ґрунті. Одне від одного практично не можна відділити, сатиричне і комічне співіснують у цілості. Попри фабульну простоту та невибагливість, ця увертюра до «Малоросійських повістей» композиційно складна, помірно мозаїчна, нагадує серію картинок, образків, що змінюються в кінематографічній послідовності. Простежується певна близькість до вертепної драми, яка у своїй структурі сполучає різноманітне. Маємо одинадцять мікросцен, об’єднаних мотивом портретування з присутньою в ньому подвійною семантикою. Це і художній образ, частина соковито змальованого художнього світу, і авторська стратегія, специфічний прийом показу, розкадрування побутових сцен, їх унаочнення за допомогою спеціальних, насамперед, зорових засобів.

Майстерно змодельована варіація загальновідомої античної ремінісценції. Письменник переосмислює та наповнює глибоко національним змістом анекдотичний сюжет з «Природничої історії» Плінія Старшого про художників, мистецький хист, талант. В художній тканині твору поєдналися за принципом ампліфікації елементи двох сюжетних історій. Одна з них про Апеллеса, картину якого критикував некомпетентний швець. Причому Квітка зберігає навіть ситуаційні контури анекдоту: як і грецько-латинський попередник, що ховався за своїми картинами, підслуховуючи думки перехожих, так і Кузьма Трохимович стежить за реакцією на “патрет” учасників ярмаркового дійства та вибудовує цілий ланцюг аперцепцій. Це і сприйняття “патрета” москалем, і вглядання в нього “наших”, і оцінка представником іншого ремесла. Справжній калейдоскоп рецепцій постає майстерно виписаною звичаєвою картиною, характеристикою соціально-рольової сфери української дійсності.

Мірилом мистецької цінності постає міметична відповідність картини реальному життю. Віддзеркаленням ідеальної норми мімесису є також малярство Зевкліса з Плінієвої “історії”, який так живо, натурально намалював виноградне гіно, що птахи прилітали його дзьобати. У “Салдацькому патреті” намальоване настільки повторювало живе, що усі споглядачі не помічали ніякої різниці і ототожнювали “патрет” і реальність. Можна говорити про своєрідний замаскований прийом, який сприяє розкриттю письменником зашкарублості та інтелектуальної нерозвиненості присутніх на ярмарку. Крім того, сліпа віра в те, що “патрет” і є справжнім солдатом-москалем, засвідчує тотальну оманливість та ілюзорність, пускання пилу в очі та створення імперською владою штучної картинки, образу, екрану, які заліплюють людські очі, затьмарюють національну свідомість. Це ще одне значеннєве коло «патретної» стратегії Квітки...

На український ґрунт пересаджується не лише сама анекдотична ситуація, а й переосмислюється мовленнєвий пласт. З латинської приказки “Не вище сандалій, шевчику!” утворюється наш афоризм “Швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся!”. Звісно, ці вислови несуть у собі глибинну семантику та пов’язані з проблемою соціально-рольових компетентностей, диференціації сфер людської діяльності та толерантної комунікації між її суб’єктами. У Квітчиному оповіданні йдеться про емоційно забарвлену, дещо по-езопівськи висловлену реакцію письменника на заперечення літературно-стилістичних можливостей української мови. Характерним є лист до П. Плетньова від 26 квітня 1839 р.: “...Написал для них «Солдатский портрет», чтобы оградить себя от насмешек их и чтоб они поняли, что сапожнику не можно разуметь портного дела” (Квітка-Основ’яненко 1981. Т. 7.: 217).

Знову повертаємося до антирепресивної, захисної функції сміху, який виступає трибуною для виборювання права на культурну та національну ідентичність. У цьому й полягає метатекстуальний смисл «Салдацького патрета».

“Сміхотворство” Квітки зумовлювалося “такою визначальною ознакою української народної ментальності... як гумористичне світосприйняття, котре наби- рало ледь чи не всеохопного характеру, поширюючись на різноманітні явища суспільно-державного, культурно-освітнього, побутового та релігійно-церковного життя” (Нахлік 2015: 127). Адже можемо говорити про дві структурні складові сміху, суб’єктну і об’єктну, викривальну і зображально-мальовничу. Це і висміювання, і осмішування, що постають у нерозривній єдності. На думку Є. Нахліка, «осмішуються реалії сучасної авторові української, а почасти й російсько-імперської та іншої чужоземної дійсності, притім природа сміху в українській травестії полягає в поетовій налаштованості не так на висміюван- ня зображуваного, як на осмішування явищ, створення атмосфери загальних веселощів” (Нахлік 2015: 127). Справді, зовнішній, поверхневий план твору пов’язаний зі стихією осмішування, тотальної карнавалізації, натомість автор- ський ракурс висвітлення проблематики тяжіє до висміювання...

Антична нарація виступає як підґрунтя травестування та виявлення меха- нізму функціонування, взаємозв’язку “свого” і “чужого”, універсальної схеми і конкретної ситуації. Тому авторське акцентування жанрової приналежності власного твору не дарма є підказкою та сильною позицією тексту. Це фокус, через який ми сприймаємо зображене. «Латинська побрехенька, по-нашому розказана» вказує читачеві на карнавалізацію дії, зосереджену головним чином на ярмарку. Автор тлумачить через типову загальновідому літературну схему конкретне, “своє”, рідне, повсякденне. Така авторська поведінка є від- дзеркаленням естетичної парадигми тих років, коли в Україні “було тяжіння до інтерпретування більше, ніж до новоутворення і навіть просто вдоскона- лення існуючих значенневих форм... Схожість комічних сюжетів визначалась у багатьох випадках використанням єдиного стереотипу-значення, що було властиво для української літератури бурлескного спрямування початку ХІХ ст.” (Бовсунівська 2001: 94–96).

За допомогою стереотипізації, звернення до усталених часопросторових форм автор уводить у твір доволі трафаретний локус, що зумовлює перетво- рення відомої історії в гумористичну картину українського життя. Це ярма- рок, який становить епіцентр твору.

Ярмаркове дійство має свою драматургію. У ньому є інтродукція, розвиток дії, що рухається подібно до коротеньких кінематографічних епізодів, куль- мінація, що є критикою критики, і остаточне розвінчання некомпетентності та упередженості суджень. Кінцеве “підняття на сміх” і поступове стихання веселощів корелює з попереднім нанизуванням, кумуляцією сміхових реакцій. Хоча карнавальна, ярмаркова атмосфера не зникає, а трансформується у більш локальну форму. Простежимо, як це передається стилістикою сміхової куль- тури. “Як же нарегочеться увесь базар, слухаючи сюю кумедію, і що Кузьма Трохимович відрізав Терешку-шевцю! Як підняли Терешка на сміх! Реготались

з нього, реготались, та так же то, далєбі, що не то що, що аж за річкою чути було... Ярмарок розійшовсь. Тільки вже Терешкові ввірвалась нитка верховодити хоч на вулиці, або на вечорницях, або і у шинку” (Квітка-Основ’яненко 1981. Т. 3.: 20). Проте розвінчання некомпетентного шевця має зворотній бік у ствердженні істинності зображеного на “патреті”, отже, виправдовує сліпу народну віру в авторитетність солдата-москаля.

Як бачимо, природа сміхового виявляє свою амбівалентність, тобто нерозривне сусідство возвеличення і розвінчання, сакралізації і профанування. Вочевидь, маємо справу саме з народним уявленням про солдата, за яким закріпилась “функція викриваючого і караючого зло... Створений народом образ солдата сам по собі передбачав нагромадження комічних ефектів, зіставлення реального і фантастичного” (Бовсунівська 2001: 100). Звертання численних персонажів до “служби” з різних причин засвідчує той ореол авторитетності, яким був наділений солдат у патріархальній народній свідомості...

Карнавально-сміхова парадигма у “Салдацькому патреті” Квітки-Основ’яненка демонструє формотворчі, креативні можливості сміху як літературної універсалії, філософського та міфологічного інструментарію концептуалізації дійсності. “Сміхогенність” одного з найперших українських оповідань дозволяє розширити сегмент інтерпретації з погляду імпліцитно присутніх у ньому суспільно-історичних, етнопсихологічних, політичних проєкцій. Найважливішою є антирепресивна та антиімперська функції сміху, що сприяють вивільненню національної свідомості, усвідомленню власної ідентичності, здатності подивитися на себе в історіософській перспективі. Зовнішній і внутрішній плани твору реалізують неоднозначну, багат шарову, поліфонічну природу сміху на українському ґрунті.

8. Антропологія *Іншого* у прозовому дискурсі першої половини ХІХ століття*

Топологія перетину не обмежується карнавальними перевертаннями, трансгресією кордонів, руйнуванням, осмішуванням, профануванням або, навпаки, їх герметизацією, непорушністю, відмежуванням від *чужого*. Перетин супроводжує практики *іншування/очуднення/одивнення* побуту, території, довкілля очима екзотизованого *Іншого*, в площині гетероїміджу, етноімагології. Так само пізнання цього *Іншого/Чужого* зсередини, з позицій *Свого* потребує діалогічної моделі, збереження його відмінностей, ідентичності. Обумовленість порівнянь і зіставлень культурною антропологією дається взнаки, що уможлиблює «рецепцію Чужого в його іманентності і самотності як об'єкта пізнання, що має на меті й збереження його іншості як атрибутивної якості й самоцінності...» (Наливайко 2009: 35).

Поряд із представниками інших національностей євреї становлять невід'ємний атрибут персонажного світу української класики. Присутність персонажа єврейської національності у творі – це своєрідний тест не лише на авторську толерантність по відношенню до хитрих, спритних, прагматично мислячих та зосереджених на особистій матеріальній вигоді представників народу Ізраїлевого, але й на готовність розширити межі зображеного світу, зробити їх більш рухливими та пластичними, схильними до злиття та розмежування. Саме на початку ХІХ століття література звільняється від старої риторики, у тому числі й за рахунок уведення до свого складу інонаціонального компонента як органічно властивого їй та розчиненого у тексті.

Галерея персонажів-євреїв є не просто екзотичним вкрапленням, а підвищує соціальну валентність тексту, його прагматику та зв'язок із дійсністю. Завдяки цьому текст прочитується як соціальна дія, тому що в ньому кодифіковані та впорядковані вчинки, моделі поведінки, соціально-побутові акції та ритуали. Невід'ємною частиною національного універсуму стає єврей як *чужий, інакший, інший, не-свій*. Градації між цими поняттями доволі умовні й залежать від етичної установки автора. Так чи інакше ми маємо справу з пластом текстів, «схильних випинати найбільш кодифіковані аспекти традиції, “мову”, “тубільну теорію” поведінки» (Бурдье 2001: 49).

Чужинність, «тубільність», незвичайність образу єврея в літературі продиктовані набором стандартизованих уявлень про цього вічного блукача, заповзятого і компромісного, що неухильно йде до своєї мети. Схематичні та ескізні, позбавлені глибокої аналітики та психологізму, образи євреїв розташовуються,

* Частково матеріали підрозділу надруковано в статі: Малиновский А. Т. Еврей как иной в избранных произведениях украинской литературы XIX века: социально-антропологическая идентификация. *Antropologiczne aspekty literatury*. Białystok, 2019. S. 277–290.

як правило, у периферійних зонах тексту. Вони другорядні і зчаста є проекцією вже існуючих, закріплених у громадській думці та усній оповідній традиції характеристик та ознак. Упереджене ставлення до євреїв, які щедро наділяються негативними якостями, – це наслідок виробленого стереотипу, що вводиться в текст за готовими лекалами. Орієнтований не на саме життя, реальний досвід, а на їхнє переосмислення в попередній літературі, сформованій репутації, іміджах, національно-ментальних забобонах, стереотип є вторинним, умовним, запрограмованим. Причому його функціонування у традиції зазвичай опосередковане як відносно недавньою рецепцією, так і віддаленими в часі текстами. Як слушно зауважує В. Будний, «референціальний, означувальний процес у національних стереотипах відбувається не між текстом і реальністю, а між текстом і текстом. Національні стереотипи – це *інтертекстуальні конструкти*, успадковані від попередньої текстуальної традиції, які повністю затінюють безпосереднє сприймання дійсності» (В. Будний, М. Ільницький 2008: 360).

Закріплений за єврейськими персонажами антропологічний статус не обмежується набором антисемітських кліше, але й демонструє (часто в розгорнутій формі) соціально-рольову поведінку чужинця, механізми його інтеграції в соціум, асиміляції з *не-своїм* національним універсумом. Література першої половини ХІХ століття надає різноманітні варіанти такого діалогу. За всієї важливості конфесійних, ідеологічних факторів консолідуючою залишається соціальна практика, обмін досвідом у торговельно-економічній сфері, включення своїх правил гри у спілкування з представниками *не-свого* світу для досягнення реального результату, особистого зиску тощо. Така суто прагматична тактика притаманна «єврейській» поведінці в літературі першої половини ХІХ століття, задовго до появи серйозного «єврейського питання», яке обросло складними ідеологічними сенсами.

Світ єврея максимально стереотипний, ціннісно заданий, однозначний та поляризований; він ще дуже далекий від психологічних та морально-етичних колізій пізнішого часу. Гр. Грабович у ґрунтовному висвітленні єврейської теми в українській літературі обґрунтовує зв'язок стереотипу з народною традицією, що відображає колективний погляд на іншу, консервативну патріархальну психологію. Кодифікація негативного ставлення до євреїв закріпилася ще в «Історії Русів», в якій представники етнічної меншини зображені хитрими виконавцями, посередниками, торговцями, лихварями, орендодавцями та, ясна річ, зрадниками. Найбільш одіозним та неприйнятним для українського патріархального соціуму було «*скверноприбыточничество*», тобто отримання прибутку від оренди церков: «Церкви парафіян, що не погоджувалися на Унію, віддані жидам в оренду, і покладена за будь-яку в них відправу грошова плата від одного до п'яти талерів, а за хрещення немовлят та похорон мертвих від одного до чотирьох злотих» (Історія Русів 1996: 400).

Очевидно, ця діяльність і стала підставою для формування негативно забарвленого етностереотипу. Ділові якості євреїв, їхня підприємницька хватка оціню-

ються з позицій коду зради і тактики Юди, що є в національній історії. Специфіка української рецепції єврейських персонажів у тому й полягає, що ділок, торговець, комерсант несе на собі тавро антисемітизму, клеймо «жида», який мав ключі від церкви. Однак не у всіх текстах присутній цей конфесійно-історичний код, часто він стертий або й зовсім не виявляється. Але пам'ять про нього зберігається у самій функції, яку єврей виконує у світі твору. За Гр. Грабовичем, «його роль функціональна, – або прискорити розвиток сюжету або проілюструвати беззаконня минулого, – його характер є формальною, шаблонною умовністю... він незмінно статичний образ, і переважно (хоч й не завжди) цей персонаж має лише ледь помітний стосунок до будь-якого соціального, економічного або культурного контексту. Він є скоріше функцією та символом, а не особою» (Грабович 1997: 243).

Однією з таких функцій постає обдурювання, обман, що незмінно асоціюються з євреєм і служать йому способом виживання. Немислимий поза “дискурсом торгу” (Т. Венедиктова), єврей завжди опиняється в ситуаціях, пов'язаних із товарно-грошовим обігом, обміном матеріальними цінностями, оптимізацією скерованих на вигідну продаж дій. У цей тип комунікації залучаються інші персонажі, внаслідок чого створюються типологічні моделі торгу. Причому діалог учасників торгу може і не переслідувати кінцевої вигоди, а бути не більше ніж сценічним майданчиком для розігрування тієї чи іншої акції, дійства. «“Обдурювання” утворює щось на кшталт сильного, мажорного модусу “торгування”, в межах якого учасники комунікації активно намагаються переконувати один одного. Це не обов'язково грубо-корисливий обман, що припиняється в момент, коли довірливий простак піддається на спокуси ошуканця: обидві сторони можуть усвідомлювати «обдурювальні» наміри один одного і все ж таки продовжувати торгуватися заради естетичного задоволення» (Зенкін 2012: 500).

У цьому разі торг стає необхідним ритуалом соціально-рольової поведінки персонажів, за якими закріплюється певна функція. У програмному та доволі вичерпному стосовно цієї теми нарисі Євгена Гребінки «Фактор» (1846) зображено типове “обдурювання” євреєм мандрівника. При всій ритуальності того, що відбувається, користь і вигода визначають результат діалогу. «Надобно удивляться находчивости и наглости факторов, с какою они умеют сбыть с рук, что им не нужно, особливо если заметят в покупателе доброго человека» (Гребінка 1981. Т. 3.: 418).

Риторика поведінки мандрівника та єврея-фактора поєднує прагматичний та естетичний моменти, діалог будується як гра, своєрідне кокетство, що завершується оплатою рахунків. Упереджене і шаблонне ставлення до євреїв, що межуює з принизливим поводженням з підлеглим з позицій влади, суспільної ієрархії («Жид!»), не завадило тимчасово «програти» ситуацію «навиворіт», поставивши себе в добровільну залежність від хитруна та шахрая. Зовні представник влади (мабуть, офіцер) атакує, використовуючи ярлики та риторику переваги, внутрішньо ж виявляється переможеним прагматизмом представника нижчого соціального статусу та етнічної меншини. Причому діалог ведеться в зазда-

легідь заданому річищі і постає лише продиктованою законами «трактирного» жанру ігрове дійство.

«Жид! – кричал молодой человек.

Что прикажете, ваше высокоблагородие?

Пока еще благородие, не люблю я лести, ты мне льстишь и норовишь надуть, знаю я вас!

Как же это можно, ваше благородие? Кто вас может надуть?

То-то и есть, ты у меня поворачивайся!..

Я же и поворачиваюсь: с самого утра верчусь перед вашим благородием, как муха в кипятке» . (Гребінка 1981. Т. 3.: 418).

Справжня церемонія обдурювання починається за цією преамбулою. Добуті фактором пиво і тютюн аж ніяк не відповідають затребуваним гостем, отже, адекватна оцінна вартість товару зводиться нанівець. Вона радше віртуальна, ніж реальна і постає передумовою нечесного обміну, обдурювання. Це симулякр, рамка, фрейм, в якому гроші як означник відриваються від означуваного, референта, тобто вартості товару і перетворюються на мовленнєвий дискурс, стають чинником семіотизації реальності. «Грошовий платіж є аналогом мовленнєвого акту, за допомогою якого суб'єкт одночасно витрачає власну енергію і випросторює свою особистість назовні, у простір соціальних відносин» (Зенкін 2019). Ця комунікація цілком узгоджується з правилами гри, до якої залучені клієнт та продавець. Не істина, не відповідність «собівартості» речі, а толерантне ставлення до акту торгу визначає комунікативну поведінку агентів торгу. Тактика фактора визначена тим, що гість, незважаючи на свою зовнішню суворість, є все ж таки суб'єктом, який включається в запропонований йому ігровий сценарій. Т. Венедиктова, говорячи про «мінливо-ігрові» акценти торгу, про гнучкість та пластичність «людини-торгу», зазначає: «"Тотівкова вартість" істини визначається не відповідністю факту, який усе одно ніхто засвідчити не може, а угодою з адресатом, у залежності від того, наскільки він схильний до "гри у торг"... Означник і означуване, форма і зміст перебувають один з одним у такій самій гнучкій розбіжності, що й ціна з товаром або грошова вартість із споживчою в системі обміну» (Венедиктова 2003: 98, 127–128).

Проте не завжди ці складові розходяться. Торг піддається часто переосмисленню, переводячись в етико-психологічну й навіть релігійну площину. Тактика обдурювання практично відсутня в наступному після трактирного епізоду історії, візиті єврея до поміщика. У процедурі торгів акценти переставляються, жорсткі рамки прагматичної комунікації знімаються. Власне комерційний сенс і мета підприємства нівелюються у спілкуванні між двома людьми поза соціально-рольовою заданості. Поміщик перев'язує рану покусаного його собакою єврея. Причому всі спроби єврея-фактора «відновити» статусні кордони наштовхуються на іронію поміщика, який знаходиться на верху суспільної вертикалі:

«Можно ли, ваше высокородие, ваше высокоблагородие! На что это похоже, ваше превосходительство! Ваше ли это дело возиться около меня, бедного, вашими благородными ручками!

Молчи, дурак, не ругайся! – заметил С. – Ручка у двери, ручка у чайника, а у меня рука» (Гребінка 1981. Т. 3.: 421).

Навіть придбання товару має ігровий характер. Практична доцільність куплених речей («папірців для вимірювання темпераменту») викликає сумнів і постає радше формою ввічливості по відношенню до постраждалого фактора. Товарно-грошовий обмін у цьому епізоді прочитується як «фіктивне включення предмета в дискурс торгу» (Зенкін 2012: 503). Це радше не торг, а щось близьке обміну, феномену дару, в якому речі звільняються від їхньої товарної вартості. Крім того, каталог дивовижних предметів і речей, що знаходилися в коробі єврея («лоскотливих товарів») теж свідчить про їхню екзотичну, сувенірно-подарункову фактуру. «Рублей на двадцять всякой всячины» – це умовна формула того ж таки умовного торгу, що є даниною ритуалу, етикету. Їхня присутність у цьому фрагменті безсумнівна. Поміщик як представник високого соціального класу «згадує» про усталене, продиктоване традицією ставлення до євреїв і оцінює свого гостя з погляду стереотипу:

«Ладно, ладно, знаю я вас, – сказал С.

Плачет от горя, что едет с дарового хлеба-соли...

А что ты думаешь, ведь оно может быть! Черт возьми! Мне и не пришло» (Гребінка 1981. Т. 3.: 422).

Надалі цей стереотип руйнується. Своїм відданим служінням поміщикові в Києві єврей спростовує весь комплекс негативних уявлень про нього. Актуалізується полеміка з «імперсько-антисемітським» комплексом, який накладав табу на зображення єврея у позитивних тонах. Фадей Булгарін писав: «жиди не можуть і не повинні бути добродішними» (Булгарін 1988: 117). У Гребінки йде послідовне розвінчання цього стереотипу лише на рівні девальвації торгу, переведеного в іншу систему цінностей. Класична схема Адама Сміта – «дай мені те, що мені потрібно, і ти отримаєш те, що необхідно тобі» – демонструє повну неспроможність. Не обмін товарами, не отримання прибутку, а етика і мораль регулюють відносини між сторонами торгу, що так і не відбувся. Єврей-фактор відмовляється від грошової винагороди за свою працю на згадку про зроблене йому раніше благодіяння. При цьому аргументом виступають перемовини зі «стабілізуючою ідеєю “справедливої ціни”, до якої прагнуть прийти в результаті торгу, на неї орієнтуються, вимірюючи відносну “справедливість” тієї чи іншої проміжної оцінки...» (Зенкін 2012: 504). Фактор, співвідносячи себе з іншими представниками своєї професії, одночасно мислить категоріями не соціальними, а радше загальнолюдськими і навіть релігійними:

«За товары, что вы купили, мне заплатили купцы, а за беганье я ничего не возьму – это моя должность».

«Никогда не забуду, как вы меня кормили Бог знает за что хлебом... Я просил Бога, чтоб он помог отблагодарить вас; Бог услышал мои молитвы: мне на душе было легко служить вам, а вы хотите заплатить мне!..» (Гребінка 1981. Т. 3.: 424).

Умовно кажучи, торг змінює свою стратегію, підставляючи на місце еквівалентного обміну нееквівалентний. Це торг, що перетворюється в дарунок. Із товарів як об'єктів торгу знімається ціна, вони важливі не самі собою, а як умова міжособистісного спілкування. Вчинок єврея – це дар у відповідь на попередню гостинність поміщика.

Переосмислення торгу йде в суто антропологічному ключі. У фінальній сцені єврей постає не фактором, а насамперед людиною. У рамках невеликого нарису Гребінка демонструє можливість такого перетворення, руйнуючи стереотип, стійке уявлення про фактора як людину-функцію, посередника, комісіонера, виконавця доручень. Виписаний за канонами чистої фізіології типаж перевтілюється на очах шляхом зняття рольових функцій та статусних характеристик.

Подібним за структурою постає ритуал торгу у повісті Тараса Шевченка «Прогулянка із задоволенням і не без моралі» (1855). Тут виявляємо всі необхідні ланки «економічного» діалогу мандрівника з фактором у шинку. Наділений тими самими функціями посередника, здобувача рідкісних товарів, перекупника, єврей залишається вірним головному принципу – отримання максимальної вигоди від своєї діяльності. Однак вигода не пов'язана безпосередньо з «обдурюванням» або підміною, це радше бажання отримати хорошу винагороду за діловитість і прагматизм. Без особливих труднощів добутий у провінції англійський портер, виявляється, зберігався для полонених англійців, що перевозилися із Севастополя, а нова нерозрізана книга була свого часу придбана в офіцерської вдови за безцінь.

Сумірність товару і запитуваної ціни у принципі паралельні ідеї справедливого торгу. Однак послужливість і пронозливість фактора пояснюються мандрівником не тривіально. Вони романтизуються і міфологізуються з оперттям на літературну традицію. Здатність єврея швидко дістати необхідні товари прирівнюється до демонічної. Складається враження, що у рамках трактирного діалогу свідомо розігрується вічна ситуація угоди з дияволом. У діалозі мандрівника і фактора присутня якась навмисність, мабуть, обумовлена риторикою романтизму («Какую же мне задать ему задачу, так что-нибудь вроде пана Твардовского?»). Перед фактором ставляться нездійсненні завдання «истинно во вкусе Твардовского», які виявляються цілком реальними та здійсненими. Послужливий єврей – «настоящий слуга пана Твардовского». Ім'я інфернального персонажа польських народних легенд і художньої літератури, що неодноразово згадується, є суто романтичною алюзією. Воно створює ореол таємничості навколо гостей шинку.

Утім, ці інтертекстуальні вкраплення ілюструють радше вторинність романтизму, його знакову функцію у тексті. Вони втілюють своєрідний антураж для окреслення єврея у демонічному світлі. М. Вайскопф говорить про потужний напрямок літератури, що використовувала кліше і шаблони з метою демонізації єврейських персонажів: «Лишень вводиться в діло овіяний легендами та екзотичною історичний матеріал або ж різко підвищується питома вага будь-якої єврейської особи, як відразу з укрупненням плану спрацьовує механізм демонізації, що приводиться в дію релігійними шаблонами та юдофобським фольклором» (Вайскопф 2008: 143).

Вторинність уведених романтичних штампів підтверджується паралельним їх зниженням, прозаїзуванням обстановки. Причому для цього також використовуються стереотипи, що перекочували з масової свідомості до численних фізіологій та етологічних наративів. У трактирній сцені «Прогулянки...» акцент робиться на жадібності фактора, гіпертрофованої любові до грошей («служливый за деньги жид», «сребролюбец»). Зниження зображуваного обумовлене необхідністю «описать белоцерковский трактир со всеми его грязными подробностями». Тому «фламандський живопис» оповідача торкається всіх тих об'єктів та деталей, які потрапляють у поле зору та спрямовані на дискредитацію персонажа. Бруд та відсутність комфорту в «жидовской обители» постають безперечними ознаками чужинства зображуваного. Це певна умовна дистанція, межа між «своїм» та «чужим. Прислуговує мандрівникові «запачканная Геба», «такая грязная, что смотреть было невозможно». Виступаючи маркером «чужого», брудне протиставлене чистоті «свого». Однак ця опозиція не виглядає такою однозначною в трактирній сцені. Поляризація між «своїм» і «чужим» нівелюється в суб'єктивному ставленні до представниці етнічної меншини, вираженні симпатії до неї: «... в дверях показалась кудрявая черноволосая прехорошенькая жидовочка...» (Шевченко 2003. Т. 4.: 214). Сам фактор названий «жидком с рыжей бородой». Подібні найменування, як пише Ольга Белова, «не свідчать про фамільярність і не носять пейоративного відтінку, а є знаком скорочення дистанції, перетворюючи “чужих” на “своїх чужих”» (Белова 2016: 15). Переосмислення стереотипу, динаміка всередині його змістової структури закономірні в контексті поліетнічного соціуму, в якому стандартизовані схеми змінюються багатовимірним і неоднозначним підходом до зображення «чужого».

Ситуація торгу в повісті Шевченка постає опосередкованою, закамфльованою полемікою з упередженими уявленнями про євреїв як чужинців. Для автора – представника нової діалогічної епохи однозначність та полярність міжетнічних оцінок неприйнятна. Використовуючи риторичу романтизму, він співвідносить епізодичну особу фактора з плеядою демонічних героїв і відразу профанує його, насичує прозаїчними побутовими деталями, наближає до світу «свого». Він не справжній пан Твардовський, а радше його комічний варіант в українській дійсності. Іntenції бурлескно-травестованої балади Гулака-Артемовського «Пан

Твардовський» цілком пояснюють «прихований комізм діалогу наратора з фактором, згорнуте гіперболізоване найменування його дияволом» (Боронь 2017: 159). Демонізація постає лише риторичним прийомом, що ілюструє близькість, сусідство персонажів, поблажливо іронічне привласнення «чужого» сферою «свого». Маргінальність єврея як чужого виявляється відносною, оскільки він дедалі більше вбудовується у структури українського соціуму.

Єврейська тема широка, її асиміляція у літературі – від словесних номінацій через різноманітну емблематику до дискурсивних практика – доволі чітка в корпусі творів і може бути висвітлена з антропологічних позицій. «Фактор» Гребінки нетиповий текст тому, що в ньому присутній як стереотип, так і його деконструкція. Переосмислення стереотипу у повісті Шевченка розсуває межі свого та чужого, ілюструючи неоднозначне та неупереджене ставлення до єврея. На тлі переважної більшості текстів української літератури першої половини ХІХ століття з вираженим антисемітським дискурсом «Фактор» і «Прогулянка...» – це спроби побачити у представникові етнічної та конфесійної меншини не лише стереотип, готову схему, а й людину в її непростих взаєминах з поліетнічним соціумом. Неоднозначний підхід до персонажа-єврея демонструється в контексті соціально-рольової поведінки, прагматизму й здатності побачити в ритуалах і дискурсах повсякдення буттєві сенси.

Розділ 3. Homo sentiens в українській прозі. Архітектоніка чутливості у світлі теорії культурного трансферу

1. Сенситивність, чутливість, сентиментальність у контексті української літературної емоціології*

Чутливість – здавна відома категорія літературознавства, яка пов'язувалася з психологією героїв, відтворенням плинності їхнього внутрішнього життя, набувала ознак і характеристик типу особистості в загальній типології світовідчужень, поставала істотним маркером соціально-ієрархічних відносин і була критерієм кодифікації почуттів відповідно до станової приналежності. Проте не лише сфера людського визначає побутування цієї категорії в площині літературного твору, неабияке значення належить естетизації чутливості, дії переносу її з плану змісту, необроблених, дещо хаотичних порухів душі в план форми, авторської техніки, письма, гри з образами емоцій, створенню нестандартних психопоетичних конструктів. Відбувається виведення назовні, *екс-центричний* рух з глибинної внутрішньої сфери індивідуальної психології в зовнішню просторіню тексту, внаслідок чого утворюється плетиво з емоційно-душевних інтенцій та їх словесних утілень, матеріалізованих у мові монад психології поведінки героїв, невидимого, прихованого, яке оприявнюється в окремих жестах як нерозщеплених, монолітних і неподільних невербальних знаках підсвідомого, стихійного, непередбачуваного.

Однак кожне індивідуальне проявлення внутрішньої поведінки тягне за собою шлейф традиції, що акумулює колективний емоційний досвід і повсякчас набирає нових обертів і сенсів у перспективі епох, у контексті *інакших* культурних парадигм. Нашаровування актуального, відкритого *тут і тепер* на старе, звикле, певною мірою канонізоване вимагає особливої аналітики розкладення, подекуди мікроскопічного розглядання і відокремлення індивідуального від загального в площині *історичної семантики*. Цей дослідницький підхід є комплексним і гете-

* Теоретичний впровід до національної емоціології та форм її побутування в літературному тексті викладено в нашій розвідці: Malynovskyi A. The Architectonics of Sensibility in the View of the Theory of Cultural Transfer. Early Prose by Pantelejmon Kulish. *Studia Slavica Hung.* 65. 2020. № 2. S. 299–310.

рогенним, дозволяє простежити рухливість змін внутрішньої форми того чи іншого явища, себто його морфологію, мерехтливу структурність, багатоярусність. На рівні загальної типології культур, їхньої парадигматизації в залежності від так званої «культури Два» (термін В. Паперного), неофіційної, неопублікованої, прихованої в надрах людської психології, альтернативної щодо об'єктивованої історії подій ця методологія співвідноситься з концепцією історичного синтезу школи «Анналів». Вона передбачає візію історії як цілісного цивілізаційного утворення, осягнення якого можливе лише за умов застосування надто чутливого дослідницького інструментарію, цілковитої заміни категорій об'єктивного порядку іманентністю людських почувань і поведінкових імпульсів. Однак після цього слідує зворотня аналітична процедура, котра ґрунтується на збиранні до купи розрізних проявів внутрішнього життя, уламків емоційності та витворенні типології психологічного досвіду та «емоційних стандартів». Це екс-центричне вторгнення емоцій на територію логіки, їх, так би мовити, культурологізація і прив'язування до контексту історії, соціального життя і об'єктивного перебігу подій дозволяє простежити в них колективний досвід попередніх поколінь. Як слушно зазначає американський антрополог К. Гірц, емоції пересуваються з «присмеркової, недоступної сфери внутрішніх почуттів у добре освітлену сферу доступних зовнішньому спостереженню речей» (Гірц 1999: 113).

У ледь вловимій діалектиці внутрішнього і зовнішнього, емоційного хаосу і логічного порядку виявляється своя *архітектоніка*, котра допомагає встановити механізми зчеплення і контактного зближення, стихійного проявлення почуття і його подальшої ритуалізації, закріплення в культурі. Творчо безконфліктному з'єднанню одиничних неконтрольованих проявів емоційності з загальним тлом, інакше кажучи, соціально-історичною надбудовою сприяє *заразливість* як особливо чутливе поле напруження і невловима *трансферна* зона між історичними і типологічними модифікаціями почуттів.

У цьому відношенні методологія вивчення емоційного досвіду минулого, відтворення автентичності почуттів на певному історичному зрізі є надзвичайно вартісною та евристично виправданою в працях Л. Февра «Психологія та історія», «Чутливість та історія». Як представник школи «Анналів» вчений послуговується антропологічними категоріями, які проливають світло на цивілізаційний поступ людства як цілісний, тяглий і континуальний процес. Спочатку емоції «зароджуються в сокровених надрах особистості», а згодом оформлюються «в результаті схожих і одночасних реакцій на потрясіння, викликаних схожими ситуаціями і контактами», «набувають здатність викликати в усіх присутніх за допомогою міметичної заразливості» однаковий «емоційно-моторний комплекс», і завдяки «узгодженості і одночасності емоційних реакцій» «перетворюються в суспільний інститут» і «регламентуються на кшталт ритуалу» (Февр 1991: 112). Ясна річ, між цим упорядкуванням емоційності в суспільній свідомості та її проявленням у вигляді культурних форм, образів і текстів існує безпосередній зв'язок. Зрозуміти

і пояснити наші почуття ми можемо шляхом їх накладання на попередню шкалу чутливості, герменевтичного співвідношення теперішнього і проминулого досвідів як актуалізації культурної форми, себто «публічних образів відчуження, які нам можуть дати лише ритуал, міф і мистецтво» (Гірц: 96). Немає сумніву, що ідеї історичного синтезу Л. Февра та інших представників нової методології (М. Блок, Ж. Ле Гоф, Ф. Бродель) вплинули на герменевтичну концепцію К. Гірца та його послідовників (М. Розалдо) і згодом спровокували так званий «афективний поворот», або антропологічну перспективу літературознавства.

Дослідження емоційності як шару літературного твору впливає з (по) структуралістської теорії «світу як текста і знання про нього як наратив (*тросос*)», у центрі якого «людина (*антропос*) і культурне оточення (*топос*), яке на неї впливає і яке вона формує своєю власною діяльністю» (Галета 2014: 49). Тож емоційність – це експансія людського на текст, або радше *текстуалізація* в тканині художнього твору внутрішньої поведінки, психології та роздрібнених рефлексій. Формується особливе *сенситивне* поле тексту, його видима та невидима частини айсбергу, котрі піддаються аналізу на рівні архітектоніки вживання, емпатії, віддзеркалювання себе в *іншому*, а *іншого* в собі, насамкінець, набуття найвищої позиції поза знаходжуваності і спроможності раціонально помислити прояви чутливості як культурні форми, що повсякчас рухаються, перебувають у перманентному стані циркуляції, безперервно змінюють свої властивості.

На цьому рівні *історична антропологія* і підпорядкований їй метод *історичної семантики* цілком закономірно накладаються на *історичну поетику*, котра зосереджена на вивченні динаміки, гнучкості і надзвичайної мінливості літературних форм, канонів, образних рядів, художніх прийомів. Сфера чутливості теж підпадає під сегментування, простягаючись у часовій перспективі та утворюючи лабільний ланцюжок з дифузиею емоцій, що змішуються, перетікають одна в одну, врешті, кристалізуються і стають невід'ємною характеристикою того або іншого типу поетики, естетичних пріоритетів і т. ін.

Слід зауважити, що не всі стадії літературного розвою однаково тяжіють до відтворення чутливості. Посилення уваги до цієї сфери відбувається в особливо «вибухові» з точки зору психології внутрішньої поведінки і продуктивності невербальної комунікації епохи. На думку спеціаліста з літературної емоцінології А. Зоріна, висунення в другій половині XVIII ст. на авансцену словесного мистецтва, театралізація світу літератури, підвищення і декларація ролі риторики як дискурсу проговорювання, промовляння про самого себе, свої почуття, підсвідомі бажання і рефлексії зумовило сплеск чутливості як надто проникливого інструментарію для аналізу естетики і поетики загалом. Саме тому «виробництво «публічних образів відчуження» у значній мірі бере на себе література, котра пропонує читачеві зразки емоційного кодування для широкого загалу освічених читачів» (Зорін 2016: 44).

Письмо, передовсім у своєму прозовому вивершенні, побудоване на техніці складання і розкладання почуттів, мікроскопії найтонших нюансів людської пси-

хології, співвіднесенні своїх і чужих душевних імпульсів, природних неупереджених їх проявів і готових сформованих конструктів. Воно устеляє ґрунт, на якому *homo legens* (читач і герой, що читає) має можливість «заново повертатися до старих переживань, уточнювати та витончувати свої емоції, в постійному режимі звіряючи їх із зразком. Найпопулярніші твори того часу виконували роль камертонів, за якими читачі вчилися налаштовувати свої серця і перевіряти, наскільки в унісон вони відчують. Сумісне читання і переживання одних і тих самих творів гарантувало розповсюдження єдиних моделей почуття поперх національних бар'єрів і державних кордонів» (Зорін 2016: 44).

Отже, сплески чутливості вибухають здебільшого в перехідні епохи, коли попередній досвід всотовується в матерію тексту, зчаста супроводжуючись антагоністичними зіткненнями з новою характерологією і типом нарації. Та в цій творчій конфліктності криється продуктивність як передумова склеювання різнорідних емоцій у цілісні, континуальні «нарративні утворення» (Т. Сарбін). Єдність і лабільність емоційного світу навіть в перспективі значно віддалених культурних епох стає проблемою літературної компаративістики, яка долає затісні рамки зіставлень і порівнянь, виходить за межі *tertium comparationis* як підстави для пошуку схожостей і відмінностей у самодостатніх замкнених явищах або зонах.

Внаслідок цього розширення компетенцій окреслюється якісно інакша методологічна стратегія – «по той бік компаративізму» (М. Еспань), що пропонує замість дослідження локального, схопленого в більш-менш відчутних часопросторових координатах, цілком завершеного і сформованого, *транснаціональне*, перехресне, те, що знаходиться в стані перманентної циркуляції і далеке від остаточного естетичного затвердіння. Евристична вартісність цієї, так би мовити, глобалізаційної компаративістики полягає в підживленні напівзмертвілих естетичних конструктів антропологічною проблематикою, перш за все плинністю людських почуттів, темпоральністю їх відтворення в дзеркалі епох.

Основоположні підстави нової методології на прикладах зустрічних перехресних течій у межах цивілізаційних типів сформульовано М. Еспанем у теорії культурного трансферу. Це поняття новочасної гуманістики не так суперечить традиційній компаративістиці, як поглинає її, робить допоміжним емпіричним методом, залучає до наукового інструментарію впливи і запозичення, генетично-контактні проєкції *etc.*, піддаючи їх семіотичній обробці в *плавильному казані культури*.

Категорією, що забезпечує лабільність побутування артефаків, культурних форм, завершених мистецьких явищ у тяглоті традиції, стає чутливість. Нею з'єднуються не лише різні культурно-історичні типи емоційності, але й забезпечується еластичний фундамент співіснування, невловимого взаємопроникнення типологічно споріднених поетологічних компонентів, риторичних структур і т. ін.

2. Емоції і нації: колоніальний ресентимент, помста, насильство як метафори націєрозповідності.

Емоції створюють нації як «уявні спільноти», надаючи їм ідеологічних сенсів і розглядаючи їх в історичній перспективі. Вони слугують інструментом прочитання нації, розгерметизації її аури, антропологічних кодів, частіше пов'язуються з компетенцією чуйного розповідача, «вразливого спостерігача» (Р. Бехар), який узагальнює найгостріші, діткливі моменти зіткнення зі світом у культурно опосередкованих переживаннях, символічних образах чутливості і співвідносить їх з виробленими текстуальними моделями. Зауважимо, що почуття, почування, відчуття, настрої, душевні порухи стають підґрунтям для створення альтернативних емоційних історій національних літератур і варіантів національної минувшини, історичних подій як образів і моделей внутрішньої поведінки, психологізованих наративів про діяння й вчинки героїв, ностальгійних пригадувань про епічну велич народу, його жертвовність і страждання. Ідеться про інтеріоризацію об'єктивного в суб'єктивне, раціонального в ірраціональне, перетворення реальності в її переживання, рефлексії над минулим, індивідуальний і колективний психоемоційний досвід. Перенесення його в матерію художнього слова, об'єктність висловлювання потребує актуалізації найновіших проектів психопоетики (Є. Еткінд), психоісторії/психодіахронологіки національної літератури як вивільненню з-під ідеологічних лещат проявів несвідомого (І. Смірнов) або як утіленому на українському ґрунті антиколоніальному дискурсі (В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська). Цей справжній тектонічний зсув у літературознавстві О. Еткінд окреслив як «повернення до історизації, політизації і психологізації філології» (Еткінд 2005: 10).

Нові підходи до інтерпретації відтворених у літературі феноменів соціальності, артефактів національної старовини, прецедентної картини світу сформувалися в річищі модерної методології історії, передовсім у поглядах представників французької історичної школи «Анналів» М. Блока і Л. Февра. Концепція історичного синтезу дозволила вченим підійти до подій минувшини з точки зору всеохоплюючої історії ментальностей та історії ідей, із середини світогляду, внутрішньої поведінки людини. Потреба психологізації історії, вироблення для неї реєстрів і вимірів чутливості, зміщення центру в бік ментальності як культурної матриці, що «виявляється у реакціях і поведінці людини і групи» (Февр 1991: 520), активізує роль емоцій як залишків пережитого, історичних слідів як підґрунтя антропологізуючої історії, скарбниці «археології знання».

Українським емоційним зрізом історії постає в кризові періоди існування української нації, коли імперія задля свого ж самозбереження намагається

витіснити рештки державності поневоленого, колонізованого народу, вдаючись до дискримінації, маргіналізації, культурної амнезії і блокування історичної пам'яті. Проте ці імперські практики перебивалися спорадичними проявами національного контрдискурсу, «протонаціональною свідомістю, що переросла за нової доби у сильне національне почуття», «відчуття неперервності між поколіннями, культурну своєрідність країни та єдність її історії» (Шкандрій 2004: 50). Це відчуття посилювалося романтичною доктриною, яка виплеснула жмуток емоцій з помітним націоналістичним забарвленням, ідентичнісними маркерами. На порубіжжі XVIII – XIX ст. нація вже має помітні відмінності з етнічною групою, стаючи «панівною формою колективної політичної ідентифікації», «афективною спільнотою» з притаманними їй емоційними диспозиціями, втіленими в емоційних реакціях (Суні 2010: 90, 94). Емоції слугують надійним інструментом реїфікації нації, відновлення пам'яті про неї, тому їх зв'язок з антиколоніальним дискурсом є цілком закономірним. «Новітня антиколоніальна українська література, що також почала формуватися в епоху європейських романтизмів, є унікальним об'єктом для сучасного психоісторичного дослідження в умовах постколоніалізму. Адже саме в епоху романтизму розпочалося усвідомлення колоніалізму в українській літературі» (Зборовська 2006: 3).

Націєтворчий потенціал романтизму підкреслював Й. Г. Гердер, убачаючи в багатоманітності мов, культур, фольклору, форм народного життя і навіть кліматі, ландшафті прояви національної самобутності і неповторності. Критикою надмірного раціоналізму просвітництва німецький вчений підготував ґрунт для європейського романтизму і постав предтечею націоналізму як захисної ідеології, передумови самозбереження колективної душі народу вплинності історії. При цьому нації як цілісні організми підкоряються історичній динаміці, випродуковуючи варіативні форми і зрощення національних утворень, етнічних груп, кровноспоріднених спільнот. Надважливим залишається розрізнення цих феноменів ідентифікації, прискіпливе вивчення їхніх типологічних відмінностей, отже, активізація картографічного імпульсу емоцій слугує надійною аналітикою в цьому сенсі. «Антропологічний підхід Гердера був спрямований не на створення ідентичностей у народів, але на їх впізнання і локалізацію на "мапі людства"» (Вульф 2003). Типологія націй в аспекті притаманних їм психоемоційних комплексів – це той ґрунт, на якому вироблялася модерна концепція нації з переважанням етнічного компонента над політико-державним, чим, власне, Гердер відмежувався від універсалізму і раціоналізму Просвітництва. Прикметно, що цей досвід він набув емпіричним шляхом, спостереженнями і враженнями під час подорожі до Франції, промовисто описаної Ісаєю Берліном саме в емоційному ключі. Гердер бачив, яку «суміш заздросі, приниження, захоплення, обурення і зневажання відчують відсталі народи по відношенню до розвинутих, члени одного суспільного класу – по відношенню до тих, хто належить до вищого рангу в ієрархії» (Berlin 2000: 397). Отже, поняття ресентименту як наці-

онально-історичної, класової, соціально-політичної образи існувало задовго до його системного обґрунтування в контексті національних і релігійних почувань у Ф. Ніцше і М. Шелером. Очевидно, активізація інтересу до нього на помежів'ї XVIII – XIX ст. пов'язана з намаганням відчитати історію крізь призму «логіки емоцій» і спробами самих істориків «вбудувати емоції любові, гордості, страху і обурення у свої наративи» (Суні 2010: 92).

Передумови ресентименту виникають переважно в колоніальних суспільствах, побудованих на репресивному витісненні особистісного Я, його маргіналізації, авторитарному підпорядкуванні, деспотичному контролю притлумлених емоцій, усіякому обмеженні сегменту емансипації і подавленні індивідуальної ініціативи. Регресивні тенденції, інволюція національно-історичних ідеалів призводять до гальмівних наслідків, потенційно вибухових точок напруження, блокування активних дій інертністю споглядання і перенесенням протестних емоцій у площину психологічної цензури, примусового згортання, редукції, зведення до нульового ефекту мімікрії. Неможливість протидіяти колонізатору породжує ресентимент як саморефлексію, прискіпливий аналіз цілого спектру власних почувань, пов'язаних із образою, приниженням, безсиллям, екзистенційною заздрістю, ненавистю, мстивістю etc. Класичній формі ресентименту притаманна герметизація цих почувань у сфері емоційного, перебирання, іноді нарцисичне самолюбівання ними на тлі фатальної приреченості і нездатності перейти до вчинку, соціальної дії. Людина ресентименту занурюється у фантазування, продукує уявні образи соціальності, підміни, симулякри, зосереджуючись на «самоотруєнні душі», аналізі посттравматичного досвіду і способів його подолання в черговій емоційній пастці. Проте ресентимент – феномен неоднорідний, має різні форми проявлення залежно від національного, геополітичного, історичного контексту, сягаючи навіть тілесних практик і виливаючись в дієві засоби спротиву.

Особлива чутливість української літератури до ресентименту обумовлена її колоніальним, підімперським статусом і водночас спорадичними, поки що прихованими спробами спротиву асиміляції, дискурсивного подолання практик дискримінації, приниження, підпорядкування. Ці спроби є дещо специфічними і вдало замаскованими під популярні в європейській літературі наративи, екзотизовані імперською традицією травелоги як жанрово спотворені приклади «політичної міфології та стереотипізації» (М. Шкандрій), тропи колоніалізму, глорифіковані розповіді про доколоніальну козацьку минувшину. Тому декларована М. Шелером «форма ресентименту» як точки екстремуму, напруження між бажанням помститися та безсиллям на українському ґрунті є синтетичною, дифузною. Можна стверджувати, що ресентимент стає творчим феноменом, тропом постколоніального мовлення, покликаним відчитати сліди влади, імперського суб'єкта в самому письмі, переосмислити відносини між поневоленим і поневолювачем в ключі деконструкції, інверсії. Такий троп може бути

прикладений до будь-якого наративу, безпосередньо не пов'язаного з антиколоніальною позицією автора.

Продуктивним жанровим патерном ресентименту постає література про «шляхетних розбійників», історичні та фольклорні оповіді про народних месників і повстанців. Індивідуальні художні системи всотовують цю традицію, розв'язуючи нагальні завдання жанрово-родової динаміки, розвитку національної прози, питомої ваги в ній авантюрно-пригодницького і крутійського первнів. У цьому разі жанр є формотворчою конструкцією, риторичною схемою на службі захованого в глибинах тексту антиколоніального спротиву і пов'язаних з ним протестних емоцій. Незавершений роман «Гаркуша, малороссийский разбойник» В. Наріжного, вихідця з Полтавщини, українського письменника Російської імперії, одного з численної когорти кооптованих в її кола інтелектуалів, був чи не першою спробою відтворення протесту всередині «неісторичної» (за поділом Гегеля), бездержавної нації.

Справді, вже на початку твору авторські ламентации і співчуття передують розповіді про пригнобленого, вичавленого звідусіль типового представника колонізованої етнічної групи. Вельми оригінальне поєднання соціального аналізу жалюгідного становища бідного пастуха на тлі етнографічної *малоросійської* екзотики виглядає тропологічним прийомом, запозиченим з російських імперських травелогів і творчо переосмисленим топосом, стилізованим українським ландшафтом, риторичним вивертом з прихованими критичними сенсами. Проте ідилічне благоденство насправді виявляється територією насилля і дискримінації, соціальних утисків, котрих зазнає стигматизований патріархальною мораллю Гаркуша. Він уособлює колонізованого «гнаного» (у термінології Ф. Фанона), позбавленого навіть можливості помолитися в суспільстві соціальної нерівності, нахабно затаврованого печаттю приниження, приреченості на безправ'я з боку племінника старости, дяка і священника. З цього моменту ресентимент переходить у наступну фазу, в якій активізується соціальна дія, намагання звільнитися від нав'язаної колонізатором презумпції винуватості, довести свою рівність і навіть зайняти його місце. Синдром відкладеної помсти, затамованої образи тут практично відсутній, виведений за межі тексту і частково *проявлений* у натяках на усамітнене життя в хаті з двома псами. Позаяк «останній прихисток колонізованого – це оборона своєї особистості від собі подібних» (Фанон 2016: 19), належність пастуха до ресентиментного типу не викликає сумнівів. Але християнська смиренність і водночас напруга затисненого «в цупких лабетах колоніалізму» виявляється підґрунтям, на якому визріває емоційний вибух, сплеск почуттів, маркерів певної афективної спільноти.

Образа відразу породжує низку емоційних реакцій, стиснення серця, сльози, презирство, які уформовують, раціоналізують майбутню помсту. «Виноват ли, что я молился господу Богу в смурой и старой свите, а противник мой в белой и новой свите толкнул меня в спину?.. И я сумею лишить вас любимых предметов!»

(Наріжний 1990: 460). Помста згодом призводить до чергового приниження, подвійного покарання грошима і тілесною езекуцією. Коло покарань і помсти замикається, перетворюючись на апологію насильства, жорстокості як наскрізної пружини сюжетної дії, невід'ємної характеристики стилю, репрезентованої теми. Насильство стає дискурсом, зрощеною з письмом ідеологічною метафорою, що обумовлює архітектоніку твору, продуковані ним жанрові патерни. На думку С. Павличко, «насильство може бути функціональним прийомом, драматизацією тих конфліктів, про які йдеться авторові, зокрема, якщо конфлікти мають ідеологічний, політичний характер» (Павличко 2002: 605). Його творче використання в розбійницькому наративі віртуозно камуфлює антиколоніальні інтенції автора і співвідносить антиповедінку героя з протагоністом авантюрно-побутового, пікарескного роману з потужним історичним первнем. Проте, національна історія аж ніяк не відволікає увагу читача від авторського задуму, навпаки, вписує всі акти помсти і містерію насильства в ідеологічний контекст, рух опору конкретної епохи, анархічні радикальні погляди, жорсткі методи протистояння соціальній несправедливості і повалення імперської ієрархії. Тому пояснення колоніального ресентименту Гаркуші з позицій революційної ідеології і філософії бунту Ф. Фанона більш виправдане порівняно з фантазуванням і мареннями про можливу, але принципово нездійсненну помсту у М. Шелера.

Замість приниження, витіснення, маргіналізації відбувається підміна, нарцисичне, демонстративне привласнення ролі колонізатора, експансія на його територію, захоплення його дискурсу влади. Адже «колонізований завжди мріє посісти місце колонізатора – не стати колонізатором, а замінити його. Цей ворожий, репресивний, агресивний світ вигризає колонізовані маси, але при цьому видається їм не пеклом, від якого хочеться бути якнайдалі, а раєм – поблизьким, але з високими порогами, бо сторожа не дрима» (Фанон 2016: 18). Саме так себе ідентифікує герой Наріжного, емоції якого схожі на те, що відчували Олександр Македонський та відомі розбійники Кортес і Пізарр. Екстатичні почуття, афективний стан корелює зі зміною статусу, соціально-рольової поведінки: «В первый раз в жизни Гаркуша увидел себя из предводителя быков, козлов и баранов предводителем людей. Гибельное чувство властолюбия, подобно электрической искре, потрясло в основании душу его» (Наріжний 1990: 475). Прикметно, що спочатку насильство подається в ланцюжку причинно-наслідкових зв'язків, жорсткій логічній послідовності актів помсти, відплати, воно раціонально пояснюється, мотивується конкретними соціальними чинниками. У його іронічному висвітленні відчуються національні конотації, пов'язані з карнавальними перевдяганнями, маскуванням, тілесними перевтіленнями, веселими народними дьяблеріями. Насильство цілком кероване і постає навіть як розмінною монетою, предметом обміну, угоди, отримання матеріального зиску. Гаркуша і поміщик використовують один одного до певного моменту, та згодом вбивство поліцейського справника і його команди переводять нарацію в інше русло.

Помста набуває екзистенційних сенсів, стає неконтрольованою, стихійною, подекуди зводиться лише до насильства як ірраціональної містичної сили. Цензор А. Крилов у доносі князю М. Дундукову-Корсакову саме в цій складовій вбачає небезпеку, обґрунтовуючи заборону публікації роману: «Автор мав на меті показати, як одне почуття помсти за несправедливості і образи може може захопити палку і здібну людину від одного злочину до іншого і зробити його, зрештою, злодієм» (Архів російської літератури АН СРСР 1958). Герой випадає зі сфери соціальних відносин, підмінюючи їх месіанськими ідеями відновлення справедливості і захисту скривджених і ображених. «Колонізований наново відкриває дійсність, і *перетворює* її почерез свою практику, почерез вдавання до насильства під час сподіваного визволення» (Фанон 2016: 22). Щоправда, дискурс визволення знову вдало камуфлюється під жанрові прецеденти готичної літератури, досвід якої не промайнув повз творчість молодого Наріжного. У драмі «Мертвий замок», типовому прикладі тлумачення злочинства як інфернальної сутності, вродженої якості обійденого соціальним життям характеру, склалися контури майбутнього Гаркуші. А в трагедії «Дмитрий Самозванець» письменник увиразнює соціальний аспект, очевидно, під впливом «Розбійників» Ф. Шиллера. Стає зрозумілим походження образності «несамовитого романтизму», готичної стилістики в незавершеному романі про народного месника, пояснення його одержимості контактено-генетичними зв'язками з героями сенситивних літературних парадигм, крізь призму «семіотики пристрастей» (термін А.-Ж. Греймаса і Ж. Фонтанія). Письмо всотовує цю «пристрасність», загострену чутливість, співвідносячи її з поведінкою героя, розширенням сегменту об'єктів помсти, фантазуваннями і містифікаціями. Ось лише деякі приклади: «ручьи пролитой крови», в душі «пылало адское пламя», «улыбка, которая ужасала самих его товарищей», «взоры его пылали огнем убийственным». Він знаходиться під цілковитою владою «бури страстей». Як зазначає Ю. Лотман, «образ Гаркуші вилучено з побутової стилістики оповіді», він «задумувався автором як герой «високого плану», піднятий над іншими персонажами...». Безумовно, таке тлумачення було проявом «штюрмерської» стилістики, «героїзації індивідуалістичної, «злої» особистості» (Лотман 2001).

Проте слід пам'ятати, що вироблення Наріжним історичного нарративу в контексті творення романного жанру передбачало все ж таки неквапливий рух до соціальності. Змінюється структура авантюрно-побутового хронотопу, в котрому порожні, вихолощені, не обумовлені реальним людським досвідом, практично необмежені, розтягнуті до безкінечності квазісоціальні дії, пригоди, авантюри поступаються місцем учинкам зі справжньою благородною метою. Авантюрна нарація не втрачає притаманний їй «специфічний час втручання ірраціональних сил у людське життя» (Бахтін 2012: 351), але спрямовує їх у більш прагматичний простір визвольної боротьби, опору народного месника, антиколоніальної ідеології. Насильство теж змінює свою природу,

виламуючись із побутової «логіки непристойностей», невід'ємного знаряддя героя-пікаро і перетворюючись у дієвий інструмент досягнення соціальної справедливості. Сам Гаркуша чітко фіксує цю динаміку, усвідомлює внутрішнє переналаштування насильства як антропологічного феномена: «шалун, разбойник, зажигатель, убийца» стає розбійником, який керується не корисливими інтересами, а місією. Народний месник стає носієм колективної чутливості, з якою солідаризуються члени маргінальної спільноти: «Он в короткое время умел так приковать их к себе, к образу чувств своих и мыслей... что они, хотя с трепетом, по одному мановению начальника готовы кидаться в огонь и в воду» (Наріжний 1990: 510–511).

Паралельно з емоційною емпатією відбувається експансія, символічне відвойовування території класової дискримінації і соціальної несправедливості. У свідомості героя цілком закономірна підміна і перестановка, транспозиція суспільних низів і верхів, інверсія соціальних інститутів і ролей узгоджується із самоусвідомленням майже деміургічної ролі месника. Романтизація розбійництва і породжена нею онтологічна поетика помсти («Я мститель и не признаю себе другого имени!») постає формою текстуалізації антиколоніального дискурсу. Нарешті, він дочекався моменту, «аби замість здобичі стати мисливцем. Колонізований – це переслідуваний, який мріє стати переслідувачем» (Фанон 2016: 18). Ставши месником, Гаркуша промовляє від імені вищої влади, яка насправді є запереченням хибних владних відносин у суспільстві, їх анархічним перевертанням і утвердженням, легалізацією агресивності, жорстокості: «Вы забыли, что где есть преступление, там горнее правосудие воздвигает мстителя?». Здійснюючи набіги на хутори, села, поміщицькі маєтки, мріючи захопити місто, Гаркуша тим самим продукує уявлення про масштаби своєї мстивості в розгалуженій топографії чуток і пліток.

Дискурс помсти та насильства як її знаряддя настільки ущільнюється в тексті, що починає самовідтворюватися в дзеркальних парних образах, дублюватися в аналогічних ситуаціях колоніального поневолення і примусу. Прикладом такого подвоєння є шлюб Гаркуші з отаманшею розбійницької ватаги Олімпією, яка також волею випадку пододала власну стигму як наслідок згвалтування паном, подальшої зради і образи, позбавилася колоніального клейма і використала ресентимент як творчий феномен для помсти. Формування цього ресентименту відбувається в тілесній площині, зокрема в знущаннях, побитті, навіть спробі вбивства, розтерзання як практиках насильства з боку символічного господаря, поневолювача, в ролі якого постає дружина поміщика. У цьому сенсі насильство щодо підлеглого – це не лише форма соціальної і гендерної дискримінації, а ще й підґрунтя вкоріненої в ментальні структури жертвовності, яка не обмежується стражданнями і самоаналізом, а починає продукувати акти жорстокості. Понівечена панськими слугами, майбутня месниця стає класичним уособленням «гнаної і голодної». «Мучители гнались за мною, произнося

наглые насмешки, ругательства и не переставая поражать нагайками» (Наріжний 1990: 586). Як зауважує О. Забужко, лайка постає вербальним утіленням «дискурсу насильства, метою якого є приниження, або ж символічне руйнування предмету говоріння». Крім того, лайка і прокляття – це ті інструменти «мови влади, яка має виробляти необхідний комплекс зворотів для, скажімо, “відлучення відступників”» (Забужко 2005: 58). Унаслідок цього «відлучення» скривджена героїня стає утікачкою, опиняючись у пастці фізичних страждань, нарощуваних афектів, емоційних вибухів.

Ставши жертвою колонізатора, вона одночасно привласнює його дискурс, використовуючи разом із молитвами прокляття, вдаючись до найвищої форми жорстокості – вбивства власної дитини. В її долі репродукується типове для української культури «беспричинне насильство, передовсім по відношенню до жінок. А також істерична ненависть носіїв цього насильства до себе» (Павличко 2002: 591). Жертва насильства починає сама продукувати насильство, стаючи його апологетом, ідейним прихильником в затаврованій злочинницьким клеймом розбійницькій спільноті. Інкорпоруючись у неї, Олімпія пам'ятає про старі образи і пережитий репресивний досвід, не відновлюючи його і не намагаючись повернути в нове життя. Вона «несе на собі знак стигми, але це обминає її і не пригнічує», не викликає потреби подолання «спотвореної ідентичності». Приналежність до «стигматизованої родової групи» рятує від емоційного самоотруєння, притлумлює спогади про травму і, завдяки вдалому поєднанню зіщулених і скорчених позицій із бравадою, активною діяльністю витравлює ненависть до себе (Гофман 1990: 5, 14). Це відрізняє розбійницю Наріжного від героїнь ресентиментного типу Г. Квітки-Основ'яненка («Сердешна Оксана»), Т. Шевченка («Наймичка», «Капитанша» та ін.), які виявилися абсолютно нездатними використати ресентимент як творчий феномен для подолання суспільних примусів та стереотипів і залишилися у полоні стигматизації, викорінення, маргіналізації.

Наріжний віртуозно використав жанрові патерни історичної прози, романтичної і готичної стилістики, співвідносячи з ними емоційну поведінку героїв, насильство, жорстокість, помсту як ідеологічні метафори антиколоніального дискурсу. Мімікрія під походеньки типового пікаро, волоцюги і облудника, шляхетного розбійника, інфернального героя «чорного» роману – майстерний хід автора, продумане застосування ним тропологічного підходу до національної історії, навмисне притлумлення антиімперського пафосу і випинання соціальної утопії, ідеї відновленої справедливості. Розв'язання жанрових завдань неодмінно актуалізує антропологічні ресурси твору, історіософське осмислення ролі ватажка повстанського руху, визвольної боротьби, спротиву колоніальній упокореності. Ресентимент як психоемоційний вимір історії є короточасним станом, який доволі швидко трансформується в соціальну дію, стає елементом революційного пересотворення світу на засадах благородної помсти.

Емоційний зріз історії відтворює Г. Квітка-Основ'яненко в епіко-драматичній повісті «Предання о Гаркуше». Випинання жанрового аспекту, підкреслення його архітектонічності насправді не пов'язане з канонізацією уявлень про народного месника, його месіанське призначення, життя як долю, обов'язок, коли герої «не обирають, а за своєю природою суть те, що вони хочуть і звершають» (Гегель 1971. Т. 3.: 593). Притаманне переказу зрощення героя зі своєю долею, жорсткість і непорушність соціально-рольових зв'язків, слідування наперед визначеній меті, втілений у «героїчній апофегмі» (В. Тюпа), мовленнєвій фігурі, тропологічному переносі, тут розпадаються. Жанрові ресурси переказу переналаштовуються і переспрямовуються в бік деконструкції, саморушення, зрештою, притлумлення і самоусування в ядерних глибинах твору. Переказ стає тропом, способом жанрового прочитання історії, генералізації її криз і розломів в суб'єктивному індивідуальному і колективному досвіді.

Відриваючись від жанрової архаїки, ритуально-міфологічної структури, переказ стає елементом модерного письма і наскрізно проймається антропологічними інтенціями. Однією з передумов виникнення стильового різномовлення, багатомовності постає «дистанція між мовою і реальністю», «перетворення мови з абсолютної догми, якою вона була в межах замкненої і глухої одномовності, в робочу гіпотезу пізнання і вираження реальності» (Бахтін 2012: 531). Подолання абсолютної епічної дистанції відбувається в процесі жанрового синтезу, переформатування старих жанрів в контексті психологізації історії, вилучення в ній емоцій, почуттів, настроїв, проявів масової свідомості як питомих складників постання нації. «Епічна пам'ять і переказ починають поступатися місцем особистому досвіду (навіть своєрідному експерименту) та уяві» (Бахтін 2012: 668). Отже, історія – це не канонізовані застигли уявлення, а накопичений поколіннями досвід переживання криз і катаклізмів, його неперервна трансляція в колективній пам'яті. Слушною є думка Т. Бовсунівської про «Предання о Гаркуше» як побудований на основі народних уявлень твір історичного жанру (Бовсунівська 1997: 96). Інтеріоризація перебігу історії в ментальні структури, «психологію народів» (В. Вундт, Г. Лебон) дозволяє прочитати цей твір не так через постать самого Гаркуші, як в площині націєрозповідності, переповідань почутого, історичної містифікації, народних фантазувань.

Ці наративи функціонують у формі чуток і пліток, які забезпечують хаотичну циркуляцію уявлень про народного месника, деформоване комунікативними розривами і спотворене примітивним мисленням сприйняття Гаркуші як злодія, авантюриста, нечистої сили. Активізація чуток як невідрефлексованих емоційних сплесків відбиває хаотичні масові настрої, суспільну психологію, прояви девіантної поведінки в нестабільні «руїнницькі» періоди історії. Отже, чутки – це трансфер, перенесення священної і непохитної атмосфери переказу в карнавалізований, перевернутий, пройнятий іронією і комізмом світ, в якому розбійник стає «героєм вільних імпровізацій», бере на себе індивідуальну іні-

ціативу і розкривається поза сюжетом, у театральних лицедійствах і маскуваннях, ігровому пересотворенні дійсності. Він використовує приватний простір як «виворіт, який викриває високі плани (сфери) ідеології як нежиттєві і фальшиві» (Бахтін 2012: 468). Мандруючи імперськими просторами, Гаркуша немовби верифікує і відразу спростовує почуте про себе вчинками і діями, які, зрештою, теж не витримують критики і виявляються антиповедінкою у фіналі твору.

Цей тип організації матеріалу засвідчує творче руйнування сакральних меж і дистанцій переказу, від якого залишається трансльоване в чутках колективне, знеособлене слово, інструмент маніпуляцій і конструювання хибного образу народного месника як ворога, чужого. Чутки розповсюджуються всередині емоційної спільноти за допомогою схожих риторик, репродукування стереотипів, стандартів колективної психології. Вони є фрагментованими наративними утвореннями із вбудованими в них емоційними диспозиціями, культурно опосередкованими проявами афективної поведінки. Непереверені досвідом, акумульовані в пам'яті народу і стихійно поширені за ланцюговим принципом чутки виявляються такими самими «вільними імпровізаціями», до яких підлаштовується, мімікрує, вводить в оману «талановитий артиста, що з'являється у різних виглядах і вбраннях і талановито виконує різноманітні ролі» (Сиповський 1928: 206–207). Герой і чутки про його надприродні здібності, образ і вербальне оформлення, емоційна аура навколо нього завжди йдуть поруч, у зрощенні раціонального та ірраціонального. При цьому Гаркуша часто випереджає сприйняття себе іншими шляхом прихованої самопрезентації як протидії надмірній міфологізації і фантазуванню довкола його діяльності, програмування власного образу в дзеркалі просвітницької ідеології.

Емоція стає підґрунтям, сценічним майданчиком, на якому утворюються чутки. Начебто випадковий візит до подружньої пари під виглядом місцевого поміщика починається з розповіді про спричинене народним месником емоційне заціпеніння: «Весь уезд – или, точно, весь край наш – в страшной тревоге» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 296). Тривога постає загальним емоційним фоном, особливо чутливим регістром і моментом сплеску масових настроїв, хаосу, плутанини, містифікацій, страху перед тим, що не пояснюється життєвою логікою. Водночас таємний гість розмежовує народжені забобонами, пересядами і марновірством чутки/плітки від правди, намагаючись тим самим при відкрити істину про себе, опосередковано розповісти про благородні наміри народного месника. Прикметно, що він вдається до оптики націєрозповідності, переповідання, наративізації і вербалізації усного, почутого, оказіонального матеріалу з народних уст. «Притом же суеверный простой народ распускает ужасные нелепости об этой шайке». Атмосфера чуток згущується, рівні їх розповсюдження подвоюються: «Теперь действующая у нас шайка распускает слухи, что будто этот самый Гаркуша вырвался из Сибири и атаманствует над ними» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т.6.: 297). Ба більше, розповідач запевняє, що

Гаркуша начебто мститься лише тим, про кого йде лихий погосол. Використання імперсонального усного народного слова як інструмента впливу, маніпуляції, намагання пристосувати його для переконання співрозмовників, пробудити в них емпатію притаманне розповідним, *сказовим* інтонаціям переказу. Цій мовленнєвій компетенції підлягають усі персонажі твору, які вигадують, розповсюджують, трансформують чутки, спотворюють істину, знаходячись у стані психологічної омани, продукуванні цілковитої брехні, дурниць. Саме така солідарність, добре злагоджений механізм вироблення альтернативних дискурсивних практик прочитання історії в її більш приватному вимірі, майже однакових способів переживання афектів як культурно-психологічних кодів об'єднує персонажів в емоційну спільноту. Продукування чуток передбачає слухачів, утягнених у співпереживання, наділених *«репродуктивною компетентністю»*, що ґрунтується на сприйнятті *«повідомленого знання як безсумнівно достовірного»* і *«здатності до зберігання і передачі цього знання аналогічному адресату»* (Тюпа 2001: 130). Очевидно, саме цей аспект мав на увазі письменник у відповідній жанровій атрибуції твору. Тобто не сам жанр, а його патерни, антропологічні чинники, модернізована архаїка, стилізація, робота зі словом даються взнаки в *«Преданнях о Гаркуше»*.

Хай там як, але чутки мають свою топографію, постають своєрідною *«граматикою емоцій»*, їх вербальними кодами і архітектонікою. Як засіб маніпуляції вони виробляють емоційні стандарти, можуть бути *«генератором єдиного типу емоцій»*, ключем до заангажованого переписування історії. Зрештою, продуквані спільнотою уявлення, жанри усної комунікації є формою привласнення, цензурування, *«колонізації емоцій»*. *«Держави культивують потрібні емоції і забороняють неправильні та небезпечні для них. Вони програмують потрібні поведінкові реакції, спираючись на потрібні емоції»* (Почепцов 2020: 8–9).

Ресентимент є однією з таких генералізуючих емоцій, породжених колоніальною системою. На відміну від роману Наріжного, у Квітки-Основ'яненка практично відсутня його історія, винесено за межі тексту контекст, каузальні чинники формування національно-історичної образи. Лише обережним натяком, украй узагальнено окреслений момент її зародження: *«обстоятельства заставили меня быть, чем меня видите теперь...»*. Відкладена уявна помста непомітно перетворюється на реальну, рефлексія стає вчинком, дією, отже, притаманне класичному ресентименту безсилля, *«насилно притлумлений потяг»*, *«внутрішній надлам»*, *«самоотруєння»* нівелюються. За М. Шелером, *«вдала помста втамовує бажання помсти так само, як і покарання того, на кого націлений імпульс помсти...»* (Шелер 1999: 16), тому не є ресентиментом. Ф. Фанон, навпаки, вважає помсту і насильство фундаментом колоніального ресентименту. Але він уписується в текст *«Преданий о Гаркуше»* за допомогою колонізованих емоцій, матеріалізованих в чутках про жорстокі витівки розбійника. У дзеркалі уявлень місцевих багатіїв і рекрутованих ними селян гіперболізовані

помста і насильство Гаркуші є вторинними, породженими самою імперією, дискурсом влади. Це скорше образ, стратегія впливу на масову свідомість, частина імперської імагології, яка цілком узгоджується з *проімперськими* інтонаціями, патерналістським піднесенням влади наприкінці повісті. Із вуст ригориста, прихильника монархічної ідеології звучить осуд поведінки Гаркуші: «Что выйдет из этого? Всеобщая путаница, хаос, разрушение всякого порядка, уничтожение власти правительства» (Квітка-Оснoв'яненко 1981. Т.6.: 359).

Політика помсти опозиційного до влади героя перевикористовується тією ж владою з метою дискредитації, спотворення уявлень про нього. «Чутки не просто спотворюють інформацію, вони трансформують актуальні для міщан повідомлення відповідно до масових очікувань, відбиваючи уявлення суспільної свідомості про той чи інший предмет» (Аксьонов 2020: 11). Як жанр/субжанр побутової комунікації чутки стають частиною письма, постколоніальної деконструкції, гри, балансування між імперським і антиколоніальним, вони обумовлюють дискурсивний спротив як бажання заперечити недостовірну інформацію, брехню і звільнитися від нав'язаних стереотипів. На цьому подвоєнні побудовано структуру повісті, в якій масові образи насильства і жорстокості насправді виявляються актами благородної помсти, захисту поневолених, бажання «у сильного отнять возможность угнетать слабого». З цього погляду чутки слугують поштовхом, керівництвом до дії, бажанням встановити істину.

У свою чергу, їхні носії перебувають в екзальтованому стані, в розгубленості і, як наслідок, схиляються до алогічної поведінки. «Чутки для нас важливі як типове джерело інформації в умовах інформаційно-політичної кризи, яка сприяє формуванню спотворених образів, альтернативних щодо офіційної пропаганди картин внутрішньої ситуації в імперії, що спричиняє виражене суспільне невдоволення, емоційні сплески, афективні дії...» (Аксьонов 2020: 9). В умовах історичних катаклізмів другої половини XVIII ст., ліквідації Гетьманщини і Запорозької Січі, повстанських рухів, зокрема, Коліївщини, в якій брав участь той самий Гаркуша, загальна істерія, панічні настрої, тривога і страх цілком зрозумілі. Вони можуть бути співвіднесені з відчуттям того «великого страху» 1789 року у Франції, який закарбувався в історії ідей і ментальностей, у психічних структурах нації. Її пізнання в контексті методології локальної історії, або історії «знизу» Ж. Лефевра дозволяє побачити в чутках квінтесенцію колективного страху, емоції і захисної ідеології, нав'язаної владним дискурсом. У цих наративізованих емоціях легко вловлюються національні аспекти страху, культурної домінанти, кризи ідентичності, психології ескапізму. Це один із маркерів «геополітики емоцій», що визначає «здатність нації зустрічати виклики, що постають перед ними». Атмосфера страху створюється політичними режимами як протидія бунтівним настроям і національно-визвольним рухам. Страх постає фундаментом «системи, в якій окремі особистості повинні підкорятися колективній логіці, а не власній» (Моїзі 2010: 18, 58).

У повісті Квітки нав'язаний імперією страх перед народним месником із вдячністю всотовується і надалі «виробляє» безліч одноманітних образів, редукованих народною уявою. Сприйняття Гаркуші патріархальною спільнотою повітового містечка опосередковано його демонізацією як проявом ірраціонального мислення, психологічним відчуттям небезпеки з боку *Іншого*, екзистенцією страху як захисного механізму, способу виживання. Самопрезентація месника теж здійснюється з огляду на цю риторичну компетенцію, він ніби підказує свої поведінкові коди, аж ніяк не заперечуючи, а, можливо, й увиразнюючи міфогенність власного образу. Місцезнаходження розбійницької шайки визначається у площині гетеротопії, множинних просторів, перевтілень і маскування. «Их нет нигде, а являются везде», «атаман является в разных видах». У народній свідомості Гаркуша – це чаклун, який перебуває в міжсвітті і виявляє здатність до фантастичних метаморфоз. «Что же, бестия, сделал? Перекинулся вмышь, прогрыз сундук и выскочил, да на средину двора, и стал куковать кукушкою – все слышали. Только таки что в третий раз кукукнул, так все разбойники из запертых мест вылетели воробьями и скрылись, а сам-то он, кто его знает, где и девался!» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т.6.: 309). Подане в міфологічному ореолі комічне зниження сусідить з піднесеним стилем, що нагадував про штюрмерську образність, нагнітання ефектів у готичному романі: «Сколько людей погубил? Сколько детей зарезал и кровь их пил? Сколько заколдовал людей?.. Он просто разбойник... каторжник... душегубец... сорвался с сибирских цепей и явился у нас. Это диавол!» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т.6.: 304). Цій міфологізації протиставлений просвітницький дискурс і латинська мудрість Гаркуші, що з їх допомогою він заперечує забобони і упередження провінційних обивателів. Поеднання різючих противенств, творче зіткнення архаїки і модерності, освіченості і недорікуватості насправді виправдане в чутках як «вільних імпровізаціях», усноповідних імітаціях життєвого процесу. Отже, чутки – це передусім культурний текст. «Інтертекстуальність чуток частково визначається тим, що стимулом для їхнього виникнення і розповсюдження можуть виступати як зовнішні чинники повсякденного, політичного життя, так і певні внутрішні архетипи, що піднімаються в кризові часи з глибин підсвідомості... Деякі чутки, які послуговувалися архетипічними образами, так міцно вкорінювалися в масовій свідомості, що перетворювалися в міфологеми» (Аксьонов 2020: 11–12).

Насильство і помста як прояви колоніального ресентименту теж підлягають текстуалізації і стереотипізації. Вони утворюють історичні феномени, культурно і ментально забарвлені образи, про які розповідають, якими користуються як емблемами, антропологічними характеристиками. Водночас своїми лицедійствами, перевдяганнями, віртуозним жонглерством, напучуваннями Гаркуша звільняється від стигми, навішаного правлячою верствою клейма варварства і жорстокості. Оскільки стигма як «особливий тип відносин між якістю і стереотипом» (Гофман 1990: 3) долається в індивідуальному досвіді, вчинках і діях,

колонізований перетворює помсту в програму, очищувальну силу анархізму. На думку Ф. Фанона, «на дні серця колонізований є анархістом, що не визнає над собою жодної влади». Він долає страх, «глухі перетинки» і маніхейство поневоленого світу. «Прагнення посісти місце колонізатора допомагає підтримувати тонус м'язів». Соціальна несправедливість, хабарництво, здирництво, рабська психологія і забитість селян увиразнює цей анархічний імпульс, адже «у певних емоційних станах перешкода тільки посилює бажання діяти» (Фанон 2016: 18–19). Саме тому герой сам стає владою, втілює її перевернутий образ і здійснює її функції. Відбувається підміна, яка викликає заперечення з боку офіційної імперської доктрини, сповідуваної ригористом в контексті просвітницького гуманізму: «А хто дал йому право судить деяння других? Кто уполномочил его действовать?» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т.6.: 358).

Колонізований вдається до насильства, вичавлюючи з себе ресентимент як упослідженість, безвілля, притлумлені бажання, нарцисичне культивування нереалізованих емоцій. Він освоює територію колонізатора вельми експансивно, використовуючи в боротьбі з ним специфічні знаки соціальної престижності, дискурс того таки гнобителя, пана, господаря. Прикметно, що зустрічі саме з представниками імперської ієрархії потребують карнавальних практик, театралізації як прояву «невротизму колоніального періоду», необхідного для «обігрування чужорідного офіційного світоуявлення» (Зборовська 2006). Візит Гаркуші до городничого супроводжується ретельним маскуванням під сановитого генерала, який своєю мовою, одягом, гречністю підкорює провінційних чиновників. Раболіпне схиляння перед «паном в малоросийском богатом платье» капітана-справника обертається для нього типовою колоніальною інверсією, обдурюванням, публічним осоромленням, карнавальним зниженням/приниженням. Удавання до подібних мімікрійних практик пов'язане з класовою ненавистю, яку колонізований грайливо *перевикористовує*, *перетворює* на творчу стратегію поведінки. Неодмінно супроводжуючи ресентимент, «жести, одяг, манера говорити, ходити, поводитися, які виявляють хоч якийсь натяк на приналежність до відомого „класу“, відразу викликає сплески ненависті і помсти в одних випадках, і відповідно улесливість, побоювання і страх – в інших» (Шелер 1999: 52). Репрезентуючи цю колоніальну емоційність, дратівливість, непримиренність, український Робін Гуд пристосувався до дискурсу колонізатора, віртуозно використав його світські реквізити і атрибутику. Інакше кажучи, постав у тій ролі, яка в реальному житті викликала в нього почуття відторгнення, ненависті і жагу помсти. Ідеться про ресентимент як психологію бунту, побудовану на так званих фантазмах, котрі інтенсифікують дію, насичують її бурхливою енергією, емоційністю. Одним із них є «фантазм про помсту як швидке відновлення справедливості в обхід формальних юридичних процедур». Це емоційне напруження зумовлює ресентимент як «дифузну і регресивну форму помсти», «акт агресії ззовні, який набуває величезного соціального значення» (Маклаков 2019: 130–131, 135).

«Предання о Гаркуше» прочитуються як національний наратив, в якому авантюрна розповідь про ватажка повстанського руху, стилізовані інтонації фольклорної прози відтворюють перебіг історії в емоційному вимірі, в ключі пригадувань, ностальгії за часами автономії на тлі сучасної авторові колоніальної впокороеності, імперської асиміляції, культурної гібридизації. Незважаючи на останній акорд, каяття героя в неправильно обраному шляху під впливом проімперського напучування, загалом текст містить імпліцитні контрдискурси, поетику спротиву, відбиває торування шляхів антиколоніальної історичної прози. Емоції постають інструментом перепрочитання минулого, картографування і матеріалізації його в слові, адже «недавня історія Січі й селянське невдоволення створили серед народу *чутливу основу* для автономістської ідеології, що була відображена, спершу приховано, а потім у відкритій формі, у творах Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Пантелеймона Куліша, Тараса Шевченка та інших письменників, які часто обирали своїми темами історичні народні повстання» (Шкандрій 2004: 156).

Емоції слугують інструментом ретрансляції національної картини світу в перспективі епох. Активізація інтересу до емоцій як надто чутливого маркера історії спостерігається в «руїнницькі» часи, коли підпадають автономістські тенденції, козаччина як панівна культура, тип ментальності, маркер українського Рісорджименто, національно-визвольної боротьби зазнають розпаду і деструкції. Переживання кризи ідентичності і суспільних катаклізмів викликає вибух протестних емоцій, які, незважаючи на притлумлення і придушення, паноптичний нагляд і пильнування з боку влади, прориваються на поверхню, мімікують під ностальгію, екзистенційну безвихідь, меланхолію, страх. Водночас українська література використовує ці прояви чутливості як творчі феномени для колоніального ресентименту, що фундується на протилежній емоційній поведінці, соціально значущих діячів і вчинках, перетворенні рефлексій, фантазувань у реальну помсту, насильство, бунт, агресію як дискурси, ідеологічні метафори, антропологічні чинники національної поведінки. Проявлення цієї палітри емоцій у жанрових патернах історичної прози В. Наріжного і Г. Квітки-Основ'яненка демонструє поступування літератури до вироблення особливої тропологічної поетики, прихованого і відкритого спротиву імперській асиміляції, примусу, поневоленню. Чутливість постає трансфером, який піднімає взаємини між колонізатором і колонізованим, панівним і підкореним на рівень *тезауруса* національної літератури, її ідеологічного мовлення, політичного дискурсу.

3. Чутливість як культурний палімпсест: інтеріоризація історичних слідів у структури етнопсихології (Г. Квітка-Оснoв'яненко)

«Маруся» (1834) – надто сильна позиція всієї української прози, що народжується в річищі традицій і одночасно їх оновлює, пристосовуючи до вироблення національних канонів художності та їх узгодження з потребами тодішнього читача, пробудженням у ньому рецептивної активності, емоційності, прихованих ресурсів сприймання. Л. Ушкалов назвав цю повість «справжнім архітвором», розуміючи її конструктивну роль у літературному процесі дошевченківської доби. Написання тексту перетворюється на соціально і національно значущий акт, адже є послідовним доведенням придатності української мови до творення нової прози з увиразненим аналітичним складником. Розбивка текстової цілісності на сегменти «і звичайного, і ніжненького, і розумного, і полезного», відхід від *готового*, стереотипного слова котляревщини, намагання точно і достеменно передати душевні дотики «внутрішньої людини» активувало читачську активність і відкривало канали комунікації з твором і його автором.

Читач одразу, без зайвої рефлексії і застосування можливих інтерпретаційних практик проникає всередину твору, в коло симпатій і антипатій персонажів, у світ їхніх ілюзій. Його зустріч із ними відбувається в площині чутливості, котра й створює загальний емоційний фон. Саме ним зумовлений і тип авторського завершення героя, зображеного світу, цілості твору. За М. Бахтіним, в цій ситуації «герой оволодіває автором. Емоційно-вольова предметна настанова героя, його пізнавально-етична позиція у світі настільки авторитетні для автора, що він не може не бачити предметний світ лише очима героя і не може не пережити лише зсередини події його життя; автор не може знайти переконливої і усталеної точки опори поза героєм» (Бахтін 1979: 18). Подібна відсутність дистанції між ними, діалог душ був втіленням у текстовій матерії власного емоційного досвіду, проекцією давніх релігійних переживань, пропущених через серце, сферу внутрішньої душевної біографії. Цю міжсуб'єктну контактність і оголеність відчув Т. Шевченко: «Вас не бачив, а вашу душу, ваше серце так бачу, як, може, ніхто на всім світі. Ваша “Маруся” так мені вас розказала, що я вас навиліт знаю» (Шевченко 2003. Т. 6.: 15).

Текстуалізація чутливості першопочатково здійснювалася в контексті полеміки з П. Гулаком-Артемівським, котрий не асоціював українську мову з високою літературою, заперечував можливість створення чогось «серйозного, зворушливого» і не зміг зламати у власній творчості міцний фундамент бурлескності у вигляді «грубого, лайливого, блюзнірського». Згодом твір набув такої чутливості, що повністю зруйнував «горизонт очікування» і змістив рецептивні пла-

ни, бо ж, як писав Є. Гребінка, в повісті «лагідні почуття показані так добре», що навіть ті, «котрі мали намір сміятися при одному імені Марусі, під кінець повісті плакали» (Гребінка 1981. Т. 3.: 473). Пізніше С. Єфремов, заперечуючи сентиментальність Квітки в естетичному розумінні, наголошував: «Та з Квітки не сентиментальний був письменник. Його тодішнім кажучи терміном, “чувствительность” не з вимагань літературної моди випливала, а з серця, повного гарячої до людей любові; це не штучна манірність, а притаманна манера, непідроблене чуття, непозичена щирість. Через те й за наших часів не так то вже зрідка стрічаєш людей, що можуть плакати над Квітчиною “Марусею”» (Єфремов 1995: 246).

Справді, Квітка творить нову філософію тексту, заґрунтованого не на попередніх риторичних матрицях і вже вироблених моделях, а на неупередженому антропологічному досвіді, на перетворенні в *естезис*, *актуальність прекрасного* (Г. Гадамер) самої гущини життя, бурхливого мерехтіння невпорядкованих людських емоцій і почуттів. Хоча без використання традиційних прийомів, принаймні, на формальному рівні Квітці обійтися не вдалося. Очевидно, будь-який досвід, експеримент, новий тип літературності потребує певних рамок, умовних структурних перегородок. Зчаста вони, навпаки, підкреслюють авторські новації. Нарація в «Марусі» обрамляється своєрідною інтродукцією, таким собі риторичним розмислом, метаприйомом, що в різних варіаціях застосовується і в інших повістях Квітки. Для нього це релікт, архітекст, в якому акумульовано релігійний досвід та ідею монастирського усамітнення, служіння Богу. Як слушно зазначає Л. Ушкалов, «початки Квітчиних повістей підходять до звичайних церковних проповідей. Принаймні їхня морально-дидактична спрямованість дуже виразна й сильна. А подальшу фабульну частину Квітка розгортає як барвистий образок-ілюстрацію, свого роду риторичний *exemplum*, до висловленої на початку теми» (Ушкалов 2012: 28). Слід зауважити, що ця рамка є способом підключення до традиції, підкресленням відмінностей між чужим і своїм словом, дедукцією готового риторичного прийому та індукцією творення художньої реальності з життя, з живого досвіду, «з натури, без жодного прикрашання і відтушовування». Квітка вводить старовинний мотив відносності всього сущого, марності і швидкоплинності земного життя, стверджує первинність божественного, ідеального, вічного.

Риторична преамбула до твору нагадує фреймову конструкцію передовсім за концентричним типом розгортання значень, сусідства різних культурно-історичних вкраплень. І справді цей коротенький вступ побудований за принципом *літературності*, палімпсесту, в якому відлунює біблійний текст, концептосфера української літератури ХVІІ – ХVІІІ ст., елегійна мотивіка європейської сентиментальної поезії, навіть приховані в непрямій цитатності дантівські ремінісценції («та воно тобі усе равно, що блукаєш у дрімучому лісі»). Застосування такого багатого арсеналу текстуальності супроводжується обстоюванням тези про необхідність смирення і покори Богові, несуетного прийняття долі, хвали і слави Божої премудрості. Одночасно йдеться про гріховність пристрасті, що прив'язує

людину і до речей, і до інших людей. Адже все минає, відходить у засвіти, життя повсякчас змінюється і має свою логіку, узгоджену з божественною волею. Отже, на початку твору окреслюються координати його сприймання, і по суті в обгортці риторики, тверезого мислення обґрунтовується етика сентименталізму. Відлунням релігійного світогляду в ньому є ідея рівності всіх суспільних станів, бо ж люди «на сім світі такі ж гості, як ти і усякий чоловік, – чи цар, чи пан, чи архирей, чи салдат, чи личман».

Услід за морально-дидактичною настановою оповідач розгортає надзвичайно психологізовану для того часу історію кохання простої селянки Марусі, наділяючи її складним комплексом чутливості. Абстрагуючись від соціальності як неодмінного маркера зовнішніх проявів емоційності і критерію типологізації почуттів за становими ознаками, Квітка занурює в саму стихію внутрішнього життя, в непередбачувані комбінації психології поведінки. Його цікавить *homo sentiens* як такий, тому психологізація образу Марусі відбувається в щільному переплетінні внутрішнього і зовнішнього, себто в насиченні фізичних порухів і жестів глибоко утаємниченим змістом, сенситивністю, історичними конотаціями. Творча зухвалість Квітки в тому, що він, так би мовити, «пересадив» на необроблений селянський ґрунт окультурений комплекс почуттів і тим самим створив умови для неоднозначного сприйняття тексту, різночитань і актуалізацій значень відповідно до естетичних смаків критиків. Попри цей рецепційний зсув і закиди про те, що «Маруся чи Галочка накидають швидше на панночок, а не на простих дівчат», текст засвідчує інше. Квітка йде далі Карамзіна з його соціально-етичною тезою «і селянки кохати вміють!», і пропонує перш за все національний вимір загальнолюдських категорій кохання і чутливості. Він архетипізує чутливість, вписує її в тяглість національної історії, створює український жіночий *імідж*, протиставляючи його іншому, чужому, стандартизованому і знеособленому.

У цьому відношенні Квітчина поетика жіночої душі ще й міцне знаряддя осмішування сентименталістських кліше і водночас утвердження національних канонів писання, карбування в прозовому слові відлунь народної творчості і трагічних перипетій історії. Критика набуває гостро пародійних форм, як-от у листі до Т. Шевченка: «... та й пишуть і друкують московську нісенітницю, як яка *разлянушка* вбивалася об своєму бахурові або як який живжик одурив джинджигилясту панянку, що боялася і на людей дивитись, а тут... треба колиску дбати... Ось таке усе пишуть, – звісно, москаль: він по своїй вірі так і пише» (Листи до Тараса Шевченка 1993: 6). Штучною сльозливістю як утіленою в дешевій літературщині формою ігрової поведінки має намір здивувати читачів письменник-графоман Євстратій Мякушкін. Він хоче «брязнути» «нежным, sentiment'альным», вивести «необыкновенного» героя, «чувствительного, страстного, пламенного». Набір персонажних кліше і готових схем поведінки, кристалізованих емоційних реакцій диктувався правилами невибагливої белетристики: «... все будет их гнать, разгонять; а они, верные любовники, все будут страдать, плакать, плакать, и вдруг, как

они ни думают, ни гадают, я их – бац! Перед самою последнею точкою и соединю вечным неразрывным союзом. Начитаетесь, сударь, и наплачетесь, сударыня!» (Квітка-Основ'яненко. Т. 7. 1981: 148).

«Маруся» втілює інший тип чутливості і письма, в якому на загальну теорію кохання нашаровується українська сентиментальна традиція. Саме вона в цьому разі є провідником духу минувшини, історичної тягlosti. Надтонкі душевні рухи – це та сенситивна сфера, де велике й мале, історичне і приватне, масштабне і камерне, колоніальне та антиколоніальне сполучуються та існують в єдності образу, цілісності поведінки і промовистих емоціях. Уперше цю майже іконічну рису героїні виокремив М. Костомаров: «... Звідки взялась оця витонченість Марусиною характеру?... Вона впливає з глибини українського національного характеру та, ще звісно, з української історії. Маруся – це українка старих часів, яка живе за нової доби... Минулися бурхливі часи, промайнули злигодні, народ став потроху звикати до мирного сімейного побуту, а жінка вже відчула душевний спокій, щастя тихого життя. Але печать минувшини лежить на ній, тому любов українки така замріяна й така глибока, що може погубити цю ніжну істоту, котра не годна здолати перепон, поставлених заздрісною долею поміж нею та її коханим...» (Костомаров 1994: 288).

Отже, занурення читача в сферу надтонких душевних рухів, мрійливості, споглядальності є не так пересадженням літературності, розроблених у світовому письменстві лекал, як справжнім трансфером етнічної психології, національно-історичних комплексів, архетипів у тканину слова модерного типу. Костомаров інтуїтивно відчув те, що потім стане наріжним каменем методології історії, обґрунтування принципу історизму в літературознавстві, історичної антропології. Ідеться про незнищенність історичного сліду, який закарбовується в своєму інобутті, в генетичній пам'яті людини, що проявляється в метафоризації великих подій минулого в різноманітних формах усамітнення, в їхньому одомашненні на рівні емоційних проявів, характерологічних рис поведінки і т. под.

Реконструкція емоцій, ілюзорного нарративу внутрішньої людини здійснюється в площині двоєдиної категорії, яка «пов'язує воедино тимчасовий момент переживання і слід, залишений ним у душевному світі суб'єкта» (Зорін 2016: 210. Один із фундаторів історичної школи «Анналів» Л. Февр у статті «Чутливість та історія» пропонує новий погляд на події минувшини крізь вивчення емоцій, їхнього сугестивного впливу і заразливості для широких суспільних кіл. Відтворення емоційного життя в діакронії дозволяє типологізувати «схожі й одночасні реакції на потрясіння, викликані схожими ситуаціями і контактами», а також утворення внаслідок цієї міметичної емпатії схожих психічних реакцій, проявів сенситивності, які проявляються узгоджено, синхронно, «перетворюються в певний суспільний інститут» і регламентуються «на зразок ритуалу» (Февр 1991: 112).

Пошуком підходів до вивчення механізму переміщень від великої історії до світу камерного, пов'язаного з проявами людського, особистісного займалася Л. Гінзбург.

Трансфер від публічного до інтимного, сокровенного здійснюється за посередництвом емоцій, які є міцним полем напруження і подальшого оброблення вражень від світу, набуття ними нових якостей. Метод історичного аналізу передбачає амплітуду «від розгляду величезних масових рухів до все менших і менших групових формацій; аж до окремої людини» (Зорін 2016: 12), включаючи найпотаємніші, іноді до кінця не виявлені пласти її внутрішнього життя. Саме тому образ Марусі несе відбиток минулого, який кристалізується в душевності, сердечності і розчиняється в сфері побуту, повсякдення, перетворюючись на архетип з підкреслено національним втіленням споглядальності як світовідчування. Маруся – це тип та ідеал одночасно, її змалювання на тлі сільської ідилії сприяє поетизації прозового слова, насиченню його пісенними інтонаціями, мелодикою народної творчості.

Цю діалектику відчув Костомаров: «Маруся, будучи ежедневним явленням, типом обыкновенной малороссиянки, есть вместе существо прекрасное. Автор ввел нас в свой буколический мир для того, чтоб показать всю его прелесть и изящество». Ідеальність героїні, її, так би мовити, історична емблематика відчитується в аналізі світовідчування, оголенні внутрішнього життя. На відміну від багатьох неідеальних українських Марусь із неоприявленою «тихою пристрастю», «автор раскрыл перед вами ее душу, ввел вас в таинственный мир, вы изумляетесь обилию неисчерпаемого чувства, которое было от вас закрыто, и вы смотрите на нее с другой точки зрения». Водночас Квітка далекий від стилізованої штучної чутливості в душі ідилій Геснера, «основание повести истинно народное» і пояснюється знову ж таки історичними обставинами, що зумовили «наклонность к мечтательности, оттеняющей ее даже в минуты полного наслаждения своим бытием». Елегійний модус твору теж окреслюється національним виміром світовідчування. «Чувства обладают ее существом, в страсти она не предаётся порывам необузданного восторга, но хочет чувствовать эту радость; печаль ее есть чувствительное созерцание, которое в области сердца то же, что в области ума ясное сознание. Этот характер переходил из рода в род, от матери к дочери и до сих пор сохраняется» (Костомаров 1994: 288–289).

Трансформація мрійливості з почуття історичного в сімейне, перехід і переосмислення загальнонаціонального в площині камерного та інтимно-особистісного – неабиякий прорив Квітки з точки зору літературної антропології першої половини XIX століття^{*}. Маруся, як і пізніше Оксана, суміщає в структурі своєї особистості *сердешність* і *сердечність* як два взаємопов'язані прояви емоційності. Причому подаються вони в фольклорній обгортці, оповідь насичується прита-

* С. Єфремов обстоє цей *історизм* Квітки з огляду на роль жінки в патріархальному суспільстві і конструктивність локальної ідентичності у визріванні ідеї націєтворення, кшталтуванні антропологічного коду українців, бо ж «саме в жіночих образах, які вийшли з-під пера визначних письменників, найкраще можна пізнати національну вдачу, національний дух, саму навіть ідею національну кожного народу. Адже завжди і всюди жінка творила й охороняла домашнє вогнище, під її доглядом та піклуванням були оті “хатні пенати”, отже й традиції роду, а значить самої породи певного ґрунту людей. Натурально, що саме в жіночих постатях знаходять своє втілення найтиповіші вияви національного духу, найглибші його ознаки та разом і ті ідеальні змагання, які хвилюють почуття, якихось глибоко-інтимних і надзвичайно принадних собі набираючи рис» (Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. С. 246–247).

манними народному мовленню пестливими словами, рясною зооморфною образністю, різноманітними антропоморфними співставленнями. Цей уснопоетичний дискурс притаманний і Марусі, і Василю як носіям народної моралі, в якій чутливе перетинається з розумовим, кохання не суперечить християнським уявленням про нього. На цьому, власне, ґрунтується сердечність як концепт української культури, що утворюється в річищі національного філософування, споглядальності як риси світогляду, трагізму колоніальної історії, винесеного з гіркого досвіду якоїсь практичності як мірила життєвих цінностей і т. под.

Інакше кажучи, сердечність – це не лише сфера ірраціонального, а й логічно впорядкованого, існуючого в пристосованих до національної традиції схемах переживання релігійного досвіду. У цьому відношенні сердечність – конкретно-історична форма втілення просвітницької ідеології як світської іпостасі християнського гуманізму. Як слушно зауважує І. Лімборський, «відбулося характерне для просвітительської літератури поєднання раціонального і чуттєвого. З одного боку, автор закликає до співчуття до героїв, до довіри до життя їх “серця”, а з другого, висловлює моральну сентенцію, в межах якої буде розвиватися сюжет повісті, що і було своєрідною схемою і каноном етичних стосунків персонажів у творі... Чутливий персонаж у письменника, як і в багатьох європейських літературах сентименталізму, не є носієм лише якоїсь однієї риси – чуттєвої чи інтелектуальної, а весь час перебуває на межі між ними, орієнтуючись на “золоту середину”, рухливий компроміс між серцем і розумом» (Лімборський 2009: 100).

Спочатку сюжет так розгортається, що герої опиняються у полоні почуттів, способи висловлення в них майже однакові, сплески бурхливих емоцій, любовної радості, всього непроговореного і напівсвідомого виплескуються в насичену фольклорну образність. Момент зізнання пронизаний відчуттям максимальної близькості, духовної спорідненості, щирим промовлянням. Герої переповнені захватом, в їхньому мовленні виникає ефект випередження думок словами або, навпаки, повного гальмування словесного потоку внаслідок любовного тремтіння. Перший діалог Марусі і Василя подається саме в річищі розрізнення їхньої вербальної поведінки. «Марусю! Чи я ж один був такий на світі, щоб, побачивши тебе, не полюбив щиро? Люблю тебе, Марусенько, усім серцем моїм, люблю тебе більш усього на світі!.. Не сердься на мене, не відвочуйся, не затуляй очиць твоїх білою рученькою; дай її мені сюди, нехай пригорну її до свого серденька, та тоді і вмру, коли тобі невгодна щирая моя любов!.. Що ж ти мовчиш? Чом не глянеш на мене?.. Промов до мене хоч півсловечка; скажи, що ти не сердишся за мою любов. Роззнавай мене, розпитуй про мене, може-таки про мене що-небудь і добре почувеш». Позиція Марусі першопочатково більш невербальна, вона центрується на серці як безодні, що вміщує невимовне, найпотаємніше. «Тільки що став їй так Василь говорити, то Маруся і нестямилась; серденько в неї так і труситься; боїться і сама не зна чого; коли б земля розступилася, так би вона і кинулася туди, та й... Василя б потягнула за собою; коли б їй крила, полетіла б на край світу... та

не сама, а усе б таки з Василем. Що ж їй робити? Земля не розступається, крил у неї нема, ноги неначе не її, одну руку вхвativ Василь та й держить біля свого серця, а воно так же колотиться, як і в неї...». Далі відбувається обростання цього ілюзорного нарративу почуттів словесною матерією, невимовне матеріалізується в промовлянні: «Василечку, голубчику, соколику мій! Скажу, щоб ти не посміявся надо мною... Я й сама не знаю, що зо мною сталося: я ще нікого не любила, нікого не хотіла любити, цуралася парубків, а як побачила тебе, світ мені незмилувався, усім я нудила, усюди я скучала...». Таке словесне «дооформлення» почуттів сприяє нарративізації і опрeдмеченню сенситивної сфери передусім у райській топiці: «Марусенько, моя лебідочко, зірочко моя, рибочко, перепілочко!.. Я ж землі під собою не чую – я мов у раю! Чи не сплю лишень я?...».

Рясне цитування дозволяє простежити саму динаміку почуттів, перебіг психологічних станів від хаотичних неусвідомлених душевних порухів до їх впорядкування в словесній матерії і створення цілісних фікційних образів, так званої «мови уявлюваного», «первинної райської мови Адама». Р. Барт, досліджуючи антропологічні аспекти любовного мовленнєвого дискурсу, наголошував на його особливій емоційності і амплітуді коливань між внутрішнім і зовнішнім, планом вираження і природним, не зіпсованим штучними оманливими образами коханням. «Бажаючи писати кохання, приходиться мати справу з мовним *місивом*; це та сфера сум'яття, де мови одночасно і *занадто багато*, і *занадто мало*, вона і надмірна (необмеженою експансією “я”, емотивним паводком) і бідна (кодами, до яких його примушує і низводить кохання)» (Барт 1999: 258–259). На цьому рівні вдається також простежити засоби психологізації, які використовуються Квіткою. Звісно, стан тодішньої української прози ще не мав багатого арсеналу вираження сфери внутрішнього, тому замість розщеплення в слові психології персонажа, його рефлексій, інтенсивного мовленнєвого потоку з віддзеркаленням усього, що відбувається всередині, у світі емоцій, автор звертається до так званого опосередкованого психологізму, що характеризується послідовними зовнішніми проявами.

Передовсім фізичні рухи втілюють внутрішній неспокій, розбіжність і неузгодженість бажаного з дозволеним, насамкінець, прірву між обов'язком і почуттям. Маруся і хоче висловити все, що на душі, та не може, намагається стриматися, вгамувати свої почуття, натомість опиняється в любовній пастці. Крім того, немає як такого внутрішнього монологу, а зосередженість героїв на своїх почуттях передається опосередковано, в інстанції оповідача, який, до речі, бере до уваги особливості етнічної психології як певного камуфляжу психологічної дії. Закохані забули про весь світ, поринувши у власні емоції і почуття. Цю доволі герметичну сферу відмежовано від решти світу умовною лінією, яку не можна перетинати. Знаряддям захисту від втручання сторонніх слугує або безпосередня дитяча поведінка, або ж народна гра як прояв етнопсихології в дії. («... Василь став, буцім мала дитина, пісочком пересипатись, а Маруся тут же знайшла черепочки та давай у креймаху грати, а самі і не зирнутья між собою»). Настрoєвість також відтворюється за допомогою фізичних рухів і дій,

доповнюючись окресленнями емоційного стану («Весела, моторна, і говорить, і розказує, і порається за грюх...»), опосередкованими описовими конструкціями з побутовою семантикою: швидко приготувала обід, розповіла в усіх подробицях про похід на базар. Стан героїні передається також очима інших: старий Наум похваляє Марусин борщ, помічає і ній веселість і жартівливість.

Емоційні сплески і психологічна динаміка корелюють зі змінами в зовнішньому вигляді. Так, перед сватанням внутрішня напруга і радість героїні виливаються в дескрипцію тілесних перетворень («то що було у руках, усе попускала і нестямиться, що їй робити, тільки дивиться на матір, а очиці як жар, так і горять; а сама була рум'яна, а то почервоніла, як калина»). Проте це оживлення змінюється журбою під час перебування коханого на заробітках, життєвий простір ніби спустошується, розріджується, нагнітання предметно-речового поступається меланхолії, медитативній настроєвості. Навіть якісь господарські турботи є деструктивними, безрезультатними, інертними: шитво їй не дається, в огороді поратися не може, їжа перекипає і т. д. Немоżliвість зосередитися на повсякденній діяльності пояснюється відсутністю коханого, переживаннями, отже, загостренням сенситивності, переключенням плану подієвого на уявну, ілюзорну нарацію пригадування, культивування минулих відчужень, наділення реальних речей і предметів енергією кохання і особливим сенсорним ефектом, внутрішній діалог закоханих сердець на відстані в умовленому місці і часі (споглядання вечірньої зірки як уявне єднання, символ близькості). Меланхолія вимагає усамітнення і занурення в інтимний світ переживань, без будь-яких зовнішніх перешкод («мені неначе легше, як я журюся уволю і ніхто мені не міша!»).

На думку польського дослідника М. Домбровського, естетика меланхолії передбачає подвійне втілення, на рівні художнього слова і людського досвіду переживання. Це взаємопов'язані аспекти, тому що «меланхолія є мовою, способом представлення нової чутливості, моделює способи висловлювання і відчуття світу, презентації себе на тлі оточення». У мові відбувається семіотизація зображуваного вторинними значеннями, не пов'язаними безпосередньо з дійсністю і втіленими «у вигляді відторгнення слова від речі і переходу на рівень слова-знаку... Естетичний вимір (смуток, печаль), вільний від великих історичних та есхатологічних проєктів, утворює особливий аналітичний стан, завдяки якому індивідуальність у стані краще себе розуміти, пізнавати своє чисте існування...» (Dąbrowski 2011: 321, 328). Звісно, Квітка не зміг повністю відірвати слово від предметної реальності, бо українська проза поставала на ґрунті зрощення означника та означуваного в бурлескній традиції. Тому абстрактний, непередметний смисл випромінюється з уречевленого слова, наділеного певною емблематикою. Замість скиндячки Маруся постійно носить чорний платок як символ туги і печалі, ніщо світське її не турбує, церква для неї єдиний прихисток і в будні, і у свята.

Оповідачем закріплюються за нею епітети «бідна», «сердешна», які пов'язані з риторикою співчуття, страждань, узагальнення досвіду пережитого і є силь-

ною позицією сентименталістського тексту. У літературі склалася традиція подібного іменування (бідна Анюта О. Радіщева, бідна Ліза М. Карамзіна, бідні люди Ф. Достоєвського), що передбачає, окрім пафосу співчуття, перенос власного емоційного досвіду на персонажний світ і на саму текстуру твору. На думку В. Топорова, категорія «переживання – пережитості» є квінтесенцією автобіографічності, пізнання дійсності, світу речей і предметів крізь дзеркало своєї душі. Це внутрішній міжсуб'єктний трансфер, взаємодія душі автора з враженнями від дійсності, плавильний казан образів дійсності. «Те, що пережито, відчуте, продумано автором і отримало його моральну оцінку, передається його головному (переважно) герою, і цей відбиток авторської пережитості, що розпізнається в образі героя, надає останньому і всьому тексту особливий смисл. Крізь цю “передачу” автор утягується в творимий ним текст, і зображуване в ньому готує прорив у сферу “справжньо-буттєвого”... З раба тексту слово ставало вільним його співучасником; фраза намагалася слідувати динаміці почуттів автора або героя, відтворюючи їх у самій своїй структурі, в її мелодійному контурі» (Топоров 1995: 35-36).

Це особливе слово, яке насичується антропологічним вмістом, іде не від намагання логічного обґрунтування поняття, а від серця, почуттів, неоформлених думок. Тому слово в поетиці сентименталізму має надто лабільний статус, сусідить з невербальною поведінкою, проявляється часто-густо як певна риторична фігура, наближається до мовчання або, навпаки, підсилює, інтенсифікує мовленнєвий потік. Найчастотнішою редукцією словесної комунікації в літературі сентименталізму є сльозливість, специфічний прояв жалісливого ставлення до об'єкта закоханості, рідної людини, особливої інтимності і близького тілесного контакту, обміну теплом, енергією.

У повісті виявляються різні конотації сльозливості, від єднання, притягування споріднених душ до розлучення, усвідомлення фатальної межі буття і небуття. У момент прощання Маруся и Василь крізь сльози єднаються, відчують потребу один в одному, піклуються про майбутнє, домовляються про невидимий діалог на відстані. При цьому сльози є фізично-емоційною іноформою альтруїзму, прекраснодушності героїв. Заспокоюючи один одного («не плач, Василечку», «Годі ж, тоді, моя перепілочко! Не плач, моя лебідочко!»), вони водночас відчують комунікаційну і навіть компенсаторну функцію сліз («не скучай і не удавайся у тугу без мене; а я, оставшись без тебе, рано й вечір буду слізеньками вмиватися»). Безсумнівно, в численних описах сльозливості Квітка вдається до певної кодифікації або навіть історизації почуттів. Швейцарська дослідниця К. Юханнісон вбачає в сльозах сигніфікат, надто чутливий інструмент для культурного кодування і типологізації емоцій. «Мова почуттів XVIII століття вражає надмірністю сліз. Сльози ллються всіма, повсюдно і з задоволенням. Їх не намагаються приховати, навпаки, охоче демонструють. І чоловіки і жінки купуються в сльозах, заливаються і захльобуються сльозами... Сльози мали соціально зв'язувальну силу – їх сумісне “проливання” та “утирання” зближувало людей і створювало емоційний код, який виражався тілесно» (Юханнісон 2011: 108–109).

Окремої уваги заслуговують сльози в контексті мортальності, пов'язаної у творі з фольклорною традицією голосінь і поховально-поминальною обрядовістю. На цю архаїку нашаровується сентименталістська семантика сліз як будівельного матеріалу тексту з підвищеним рівнем сенситивності. При цьому печаль, горе, смуток не штучні, так би мовити, «історичні» емблеми емоційності, а цілком природні, антропоцентричні, узгоджені з людською психологією, складним внутрішнім життям. З метою розчулити «окам'янілого» Василя Наум починає розповідати про віддану любов Марусі, чим викликає у того потік сліз. Разом з ними актуалізуються інші форми невербальної поведінки. «Василь, сеє слухавши, як заплаче... зариди! Як кинеться до неї... припав, цілував їй руки... і не вимовить нічого, тільки: «Марусю... моя Марусенько!» То покине її, плаче та вбивається, та вп'ять до неї... А народ таки увесь, та що то – і малі діти так і голосять, дивлячись на нього і старих, що обплакують і його, неначе мертвого» (Квітка-Основ'яненко. Т 3. 1981: 59–60). Зауважимо, що градація проливання сліз інтенсивно наростає, доходючи до пароксизмів, фізичних проявів переживання горя, трагічної смерті Марусі.

Меланхолійна тональність твору досягає найвищої точки в кінці, спочатку в описі жертвовного служіння Богові в монастирі, а згодом і смерті Василя. Цей, так би мовити, посттрагедійний ефект постає одночасно зняттям напруги, катарсисом, що передбачає тимчасове заспокоєння і віру в зустріч з Марусею там, у потойбічному світі. У цьому відношенні фінал перегукується з риторичним вступом на підставі раціонального обґрунтування стихії ірраціонального єднання споріднених душ у трансцендентній реальності. Виділені дидактичні сегменти загалом сенситивної, надзвичайно чутливої «Марусі» є спробою авторського примирення, солідаризації розумового та інтуїтивного в площині сердечності, узгодження практичних життєвих потреб, мрій і сподівань з органікою української природи, ідеєю християнського смирення, покори долі, боже-ственному передустановленому стану речей.

У сюжеті ця колізія подається доволі наочно. Попри надто суперечливу боротьбу суб'єктивного волевиявлення і нормативної поведінки перемагає все ж таки уявлення про гріховність вибору, що виходить за межі фрейму патріархальних цінностей. Маруся і Василь тут солідарні, сповідують однакову мораль освященної Богом любові, яка має свій закон і сценарій розгортання. Інакше кажучи, герої немов надягають на свої почуття, на своє кохання шати суспільної і християнської етики, підкоряючи їм пристрасть, індивідуальну ініціативу, вмонтовуючи суб'єктивне в об'єктивне, втілюючи в такий спосіб у власній долі авторську настанову. Стихія чутливості, попри своє домінування в колі прийомів текстуалізації, обрамляється риторичною топікою. В умовах створення власне українського сентиментального наративу такий формозмістовий синтез був цілком виправданий*.

* Див. статтю: Малиновський А. Т. Філософія серця як трансфер християнської моралі в повістях Григорія Квітки-Основ'яненка. *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Literatura . Język . Kultura . Historia*. Białystok 2021. S. 257–269.

У «Сердешній Оксані» (1841) структура особистості втілюється в комбінації чутливості і соціальності. Увесь час ці два плани йдуть поряд, перехрещуючись і витворюючи несподівані форми психологічного аналізу і зумовлюючи зміни в архітектоніці персонажа. На тлі більш ідилічної «Марусі» тут відразу порушено епічну рівновагу, бо ж зустріч Оксани і капітана – це зустріч соціально нерівних, відстань між якими дедалі збільшується нагнітанням контрастних опозиційних відношень у творі. Насправді сюжетика тут відбиває вже засвоєний світовим письменством досвід художнього узагальнення долі персонажа як руху від вихідного стану речей до пошуку себе в *іншому*, зміни життєвих орієнтирів, набуття нового статусу, або ж остаточної втрати шуканого, невідворотного порушення гармонії. Такий алгоритм сюжетних дій був добре знаним в європейській літературі і користувався попитом у тодішнього читача.

Недарма «Сердешна Оксана» – єдиний твір, перекладений французькою мовою невдовзі після смерті письменника. Транзитивність тексту, віднайдення в ньому спільних для різних національних літератур схем укладається якраз у прокрустове ложе співвідношень чутливості і соціальності, які визначають рух сюжетної дії. Відразу зауважимо, що соціальність постає первинним компонентом, котрий впливає на систему відносин героїні зі світом, визначає її місце в народно-патріархальному колективі і згодом набуває трагедійних обертонів.

Письменник максимально *озовнішнює* світ Оксани, описує її як особу екстравертного типу, що усвідомлює себе органічною частиною колективу, сповідує його мораль і цінності, здатна до репродуктивного відтворення вікових традицій. Вибудований за принципами народної естетики образ сільської дівчини поєднує в собі ройову і конвергентну комунікацію зі світом. Ототожнюючи себе з групою, спільнотою, будучи однією з багатьох, героїня цілком відкрита життю, захищена від ворожого світу нормами патріархальної моралі і навіть не відає про небезпечність роз'їдаючої рефлексії. Водночас Оксана й не така, як всі, її всіляко виділяють як найгарнішу, найчепурнішу, найвеселішу («... краса усьому селу...», усі люди зібрались затим, щоб подивитись на Оксану...»), «як зірочка вечірня між усіма зірками»). Вона ніби усвідомлює цей статус, беручи на себе функції головної партії в організації дозвілля, збираючи всіх дівчат до купи в різноманітних народних іграх, бесідах і т. ін.

У цьому відношенні героїня є повною протилежністю Марусі з її тяжінням до усамітнення і зосередженістю на релігійних переживаннях. Часопростір Оксани пов'язаний не з відокремленням і униканням розваг, а навпаки, з колективністю, усвідомленням приналежності свого *я* до *інших* суб'єктів, «множинності "інших"», «інтерсуб'єктивної причетності особистості до життєпроцесу буття». Стосунки її з оточенням будуються за принципом конвергенції, цілковитої злагоди, тому з'єднуюча, «збірна» роль в організації «комунікативної події як співподії» на ґрунті віднаходження «себе в іншому, знаходячи іншого в собі (у взаємовідображенні, у взаємоприйнятті)» (Тюпа 2007: 56–57) проливає світло на весь почуттєвий лад героїні.

Принципова відкритість обумовлює також естетичне сприйняття світу, невідривне від соціалізації міжсуб'єктних відносин. Оксана доволі чітко формулює свій ідеал, артикулюючи в ньому якраз соціокомунікативну природу. Звісно, її бачення особистого щастя не позбавлене лубочної примітивності, спрощених під впливом народної культури конотацій. Пересадження цієї ідеальної, майже казкової норми, на ґрунт реальної дійсності спричиняє розрив з патріархальним середовищем, пошук власного шляху, варіанту самореалізації. Безсумнівно, героїня мислить соціально і вдало сполучує іміджі та образи суспільного життя із становою ієрархією. «Коли б ми жили у городі, то я б з своєю красою швидко б знайшла собі якого панича. А як ми живемо тут, то я б вийшла за купця або за поповича... Якби мені таке щастя! Що то люблю, щоб у розкоші жити. Не поратись нічого, а тільки хороше жити, щоб пити й їсти, і хороше ходити було що» (Квітка-Основ'яненко. Т. 3. 1981: 267).

Водночас помисли її альтруїстичні, бо ж пов'язані з піклуванням про матір, з перенесенням на неї власних мрій та емоцій, візуально-мисленневим опредмечуванням її щастя в просторі ідилічного комфорту, благополуччя, радості. Вона мріє нарядити Веклу панею, догоджати їй на старість, ділитися усім із свого уявного розкішного життя. Тому й обіцянки капітана купити майбутній тещі різних хусток, очіпків, суконь і всього, що вивищить і зробить її панею пришвидшує хід дії і є не просто нагромадженням етнографічних подробиць, а ретардовано зупиняє увагу читача на природі ідеалу героїні. Проте розрив зі світом свого, а згодом трагедія, і як наслідок, маргінальний стан покритки неминучі.

У надзвичайно антропоцентричній назві твору актуалізовано якраз цю лімінальність, перехідність між внутрішнім і зовнішнім, між глибиною переживань і більш поверховою емоційністю, врешті, ідеалом і дійсністю. Винесений у центр твору концепт «*сердешності*» полісемантичний і пов'язаний, принаймні, з двома аспектами психологізації оповіді. По-перше, в ньому відчитуються характерні культурно-історичні маркери філософії серця як вчення про утаємничене, глибинне, приховане в структурі людської особистості. Серце є «безоднею», вмістилищем душевного життя, мірилом пізнання і моралі. На противагу раціонально-логічному жорстко впорядкованому і об'єктивізованому сцієнтизму, серце виявляє в людині індивідуальність, засвоєння правди життя через власний суб'єктивний, досвід, емоційну сферу, тонкі дотики душевного життя. «Психологія серця» постає тим трансфером, або плавильним казаном, в якому універсалістські схеми перетворюються на сповнену інтенційності емпірику емоцій і почувань як «вияву не взагалі духовної істоти, а окремої живої дійсності людини» (Чижевський 1992: 194).

Рух від загального до індивідуального відбувається і на рівні моделювання персонажного світу, і в безпосередньо авторському вторгненні в художню дійсність. Таке пропускання через себе, через своє серце і настроєву гамму образів зовнішнього світу і чужих переживань притаманне текстам з підвищеним рівнем

чутливості. Естетика сентименталізму виявилася сприятливим ґрунтом для матеріалізації дотиків непередбачуваного стихійного внутрішнього життя людини в тканині тексту, в його пульсаціях і ледь вловимій авторській присутності. Текст не створюється, а *твориться* із залученням читацької компетенції, синхронізацією наративно-фабульного і психологізованого планів, виведенням назовні дещо хаотичних і невпорядкованих почувань. Відкрита структура оповіді передбачає можливість авторського і читацького співчуття, складної і далекої від логічного оформлення рефлексії над потоком переживань героїв, імпульсивних вчинків і дискретності мисленневого процесу. Увесь цей план внутрішнього подається через призму сердечності як специфічного вияву людської сенситивності, себто загостреної і підвищеної чутливості.

Концепт сердечності конкретизує і опредмечує стихійні сплески емоційності і уможливорює їх тлумачення з позиції народної душі, котра живе не за правилами тверезих розрахунків, а занурюється у власні глибини, у своє я, сповнене до кінця не усвідомленими найтоншими порухами і дотиками сокровенного, інтимного, невидимого життя. У цьому відношенні серце не лише естетизує, надає форму неоформленим і стихійним почуттям, а й виступає потужним етнічним чинником, знаком приналежності до певних національних або кровноспоріднених груп. Тому сердечність спрямовує розвиток української художності в бік самотності, наочних зв'язків із не укладеними в нормативні ніші і прописани естетичні регулятиви безпосередніми людськими реакціями на живе буття, на форми повсякдення під народним кутом зору. Слушну думку висловлює Т. Бовсунівська: «Сенсуалізм у всіх його варіантах... потрапляючи на благодатний український ґрунт і будучи занедбаним у формалізованих лабіринтах класицистичної думки, трансформується в категорію сердечності (особливої естетичної чутливості)... *Символіка великого космополітичного загальнохристиянського серця вичерпується, коли постає питання про питомі народні цінності*». Крім того, серце не просто етнічно асоційований образ світу, а надійний інструментарій для аналізу особистісної внутрішньої сфери і «рупор соціальних і національних почувань» (Бовсунівська 1994: 194–196).

Цей аспект виносить Квіткою назовні в красномовній назві, адже «Сердешна Оксана» втілює певний сигніфікат, що складається з метафоричного означника доміанти української емоційності, уособлення нещасливої долі і традиційного етнічного імені. Назва також містить сліди авторської присутності в тексті як на рівні співчування, співпереживання героїні, живого контакту і спілкування їхніх душ, так і в узагальненні *пережитого* як форми соціально-психологічного досвіду. Контактно-дистантні зв'язки утворюють особливий простір сентименталістської чутливості, солідаризації з емоційним полем персонажа, вживання в його образ, інтенціонального проживання і примірювання сценаріїв чужого життя. При цьому зберігається пафос жалості і співчуття до знедоленої героїні, яка зазнала горя і поневірянь. Це другий – головний – вимір сердешності, надто концептного утворення, «згустку культури» (Ю. Степанов), словесного матеріального знаку, в яко-

му нещаслива доля бідолашної героїні та авторське ставлення до неї, вияв емпатії представлені в синкретичній єдності.

Витворюючи цілісне уявлення про образ людини в сентименталізмі, Квітка зміцнює сенситивне поле твору, немовби підкладаючи під *сердешність* цілу низку проявів *сердечного* («Полюби од щирого серця...», «тут, край твого серденька», «у Оксани так серце й захолинуло» і т. под.). При цьому мова почуттів героїні сусідить з авторським дидактичним словом («Усе у неї одні такі думки та гадки... аж сплакне сердешна, як їй допече до серця», «Напилась Оксана панського чаю! Будеш, сердешна, тямити – і повік оскоми не збудеш!..»). Така подвійна сенситивність підсилює значущість концептів, котрі «не лише мисляться, але й переживаються. Вони – предмет емоцій, симпатій і антипатій, а іноді й зіткнень. Концепт – основна ланка культури в ментальному світі людини» (Степанов 2004: 43).

Нашарування емоцій, чутливості і співпереживань згущують текст і прив'язують до сентименталістської традиції не лише національної, але й міжнародної. Тому можна говорити про трансферизацію концепту з вельми очевидними відсиланнями до текста-посередника – «Бідної Лізи» М. Карамзіна, в якій творчо асимільовано і пересаджено на національний ґрунт поетику західноєвропейського сентименталізму. Паралелі виявляються, принаймні, в двох площинах: пафосу авторської співчутливості до героїні і більш-менш послідовно витриманого руху сюжетної дії. Ясна річ, характерологічна схожість героїнь тут зведена нанівець. Ця двоїстість лише підкреслює національні відмінності «Сердешної Оксани», де не просто експлуатуються загальні місця сентименталізму, а пропонується його тубільна версія, з інтенсивним обрамленням етнографічними подробицями і майстерно виписаною конкретикою, побутовими реаліями, ландшафтом. Перегуки з карамзінським текстом відчитуються як можлива демонстрація цієї відмінності і водночас як прив'язка до традиції. Саме тому пульсація смислів переміщується на рівень архітекτονіки, найбільш матеріальної сфери твору, здатної до закріплення і перерозподілення знаків. По-перше, назва віддзеркалює загальні для сентименталізму конотації знедоленості, бідолашності, безталанності, нещасної людини і т. под. У цьому відношенні і Карамзін, і Квітка вдаються до однакової риторики використання арсеналу літературної сенситивності, виводячи на поверхню твору найпитоміші його складники, наративність як сферу «ілюзорного» (В. Топоров). *Сердешна і бідна* утворюють типологічне близьке значеннєве поле, своєрідні семантичні вузли, епіцентри сентиментальності.

Проте за схожою метафоризацією криється істотна різниця в іменуванні персонажів, питома вага національного компоненту тут неспівставна. Карамзін пересадив на російський ґрунт стандартизоване ім'я з комедійно-фривольним ореолом легковажності, штучної ідилічності, любовного гедонізму, наповнивши його зовсім не тривіальним змістом. Уникнувши небезпеки «порушення якоїсь “тонкої” естетичної рівноваги між іменем і формою, образом», письменник вдається до «лібералізації відношень між “означником” і “означуваним”, ім'ям та його носієм у просторі літературі». Ці трансформації були частиною творення поетики з

високим ступенем сенситивності, завдячуючи якій «сентименталізм набув справді нового читача і новий тип читацької активності. І тут вирішальна роль належить Карамзіну. Саме він допоміг читачеві побороти інерцію звичайного сприймання, подолати засилля елементарних автоматичних силогізмів і хибних смислових імплікацій (або таких, що “правильні” лише стосовно обмеженого кола ситуацій)» (Топоров 1995: 138). Таке балансування, гра на межі алегорії і справжнього образу, класицизму і сентименталізму, нормативності і розкутості, створення ефекту неочікуваності і ковзання формально-змістових планів і уможливило відкриття нового типу художності, а з ним і зміни літературної свідомості як такої.

Квітка не вдавався до такої трансферизації, а вчинив відповідно до висунутих ним самим постулатів національної літератури. Назвавши героїню традиційно українським іменем, він провів умовну демаркаційну лінію з російським і західним сентименталізмом і продемонстрував лабільність, вкорінення естетики чутливості в етнічну психологію. Емоційні сплески і бурхливі почуття Оксани пов'язані не лише з коханням до капітана, але й з естетизацією дійсності за параметрами національної картини світу. Тому в її оцінці докільля переважають не культурно-історичні інтенції, а «психологіка міфу», що відсилає до народної архаїки, фольклорної стихії з її «біофілічним психотипом, потягом до усього живого, натурального й гармонійного» (Донченко, Романченко 2001: 246).

Порівняно з традиційною сентименталістською риторикою використання загальних місць, зведення різнобарвності світу до варіативних схем і унормованості книжного стилю повість Квітки занурює читача в гущину реальності, в якій сплітаються природне і штучне, культурне і дорефлексійне. «Психологіка емоцій налаштована на одиничне, мінливе, а не на генералізоване, усталене» (Донченко, Романченко 2001: 246). Реалістичний компонент у сентиментальних повістях Квітки не підважує їхню самотність і вкорінення в естетику українського фактурного, конкретного, уречевленого слова. Проте слід зауважити, що це не лише прикмета стилю і відповідності соціально-історичним, етнографічним реаліям (О. Білецький, В. Бойко, С. Єфремов, М. Возняк, М. Сумцов, А. Шамрай, М. Яценко та ін.), але й потужний інструментарій, зняряддя антропологізації оповіді, відзеркалення нею сфери людського, особистісного, неоприявленого.

Багато в чому реформаторські зусилля Карамзіна і Квітки щодо змін у морфологічній структурі прози схожі, однак ефекти від застосування плану «історичного» в них різні. Автор «Бідної Лізи» належить перехідній добі, він лише починає аналізувати «”внутрішні” особливості х а р а к т е р і в – психо-ментальних комплексів, які певною мірою визначають реакцію персонажів на обставини», і прозирає, «поки що далеко, ціль російської прози», Квітка ж повністю ступив на шлях створення модерної художності, нової, принципово нериторичної характерології, яка розвиватиметься надалі. Озовнішнення переживань героїні в емоціях і реакціях на докільля, реалістична складова, об'єктивація внутрішнього були знаком «нових естетичних і пізнавальних “цінностей”, «послідовної «антропологізації»

традиційних структур і категорій, які визначали функціонування художнього тексту та описували його» (Топоров 1995: 143–144).

Інтерпретація чутливості в соціально-етичній площині висувається на перший план у «Щирій любові» (1839). У цій повісті акцент зміщується з персоноцентричності в бік художнього дослідження філософсько-психологічного явища *прекраснодушності*. Відхід від усталеної традиції йменування до розгляду питомих для людини антропологічних концептів, життєво необхідних цінностей, принаймні, на зовнішньому рівні відрізняє цей текст від «Марусі» і «Сердешної Оксани». Незважаючи навіть на архітектонічну подібність до них, впадає в око дещо інший тип риторичності, ретельно структурованої та оздобленої класифікаційною аналітикою. Розгортанню трагічної історії кохання передують *теоретичне* обґрунтування любові та її типів, розрізненню тілесного і духовного розумінь людської близькості, похороного еротизму і справжнього глибокого почуття, що виникає між спорідненими душами. При цьому оповідач відмежовує власне розуміння від уснооповідних і літературних стереотипів любовної теми, вже в абсолютному початку твору питання проблематизується, виноситься на всезагальне обговорення, в ньому виключаються всілякі однозначні рішення, упереджені висловлювання. «Що то є любов? Багато про неї і пишуть у книжках, і розказують, та бачиться мені, що усе щось не так».

Екскурс на цю тему починається з неґації: любов без душі, лише за ознаками зовнішньої привабливості не справжня, то лише «іграшка, вітер», проминуше і швидкоплинне. Її оцінка відверто іронічна, на відміну від серйозного, пієтетного ставлення до щирої любові на засадах божественної гармонії. Така любов заснована на сердечності як передумові зустрічі душ, своєрідного метемпсихозу, трансцендентної спорідненості. «От як так одна душа другу знайшла, що як сестри собі рідненькі, як серце з серцем здружилося, то вже їм і не можна нарізно жити, треба їм зійтися... Такі не довго будуть дожидати: скоро зійдуться, мов давнішні приятелі, буцімто були колись укупі, розрізнилися, а тепер знов зійшлися... Тут тільки душі себе знають, а до прочого діла нема...» (Квітка-Основ'яненко. Т. 3. 1981: 303).

Застосований Квіткою риторичний прийом рамки, стихія не кристалізовано літературної, а радше дифузної «міждисциплінарної» жанровості підключає його текст до потужної, передовсім філософської, традиції. При цьому дуже складно виділити якісь конкретні течії і концепції, які б Квітка проектував на власний наратив. Ідеться про синкретичне, амальгамне уявлення про *щирю любов*, яке було результатом пересадження і змішування філософської дискурсії з народною точкою зору. Проте літературознавці все ж таки окреслили схеми та алгоритми прочитання тексту з питома національним уявленням про любов як утілення всюдисущого Еросу, що вимірюється не лише тілесними, а й духовними критеріями. Експлікована в назві твору *щирість* є двоєдиним складником концептосфери української культури і мовної картини світу.

Квітка начебто запрограмував антропологічне прочитання твору, яке здійснюється шляхом розкодування означуваного, багаті палітри значень і стиліс-

тичних конотацій. Щирий – це і прямий, чистосердечний, відвертий, і «пройнятий сердечною теплою», «сповнений ласки, доброти, душевності, привітний», «який виражає справжні, непідробні почуття, думки», «дійсний на що, до чого і без додатка», «самовідданий, старанний, завзятий» (Словник української мови. Т. 2. 1970: 585). Вагомими постають «метапредикати тлумачень: пройнятий, наповнений, сповнений, які задають параметр емоційної повноти внутрішнього світу “широї людини”». У контексті повісті *щирий* не просто абстрактна, конвенційна характеристика поведінки персонажів, а пов’язана з основними антропоцентричними поняттями і культурно обумовлена емоційна домінанта. «Пряме входження цього прикметника в антропоморфні метафори, що включають символічно значущі в християнському дискурсі слова – щира душа, щире серце, – підтримує цілісність розгорнутого художнього образу...» (Савченко 2016: 148–149).

Антропологізація щирості, її зв’язок із біблійними концептами уможливорює культурне переміщення, або трансфер віддалених у часі і просторі теоретично-філософських конструктів. При цьому не запозичення, не одновекторна рецепція якоїсь традиції, а саме трансфер з його множинністю і синхронністю циркуляцій культурних та етико-естетичних потоків визначає емотивне поле тексту. Звісно, впадає в око християнський платонізм як осердя всіх інших, більш-менш другорядних концепцій і фокус, ідеосфера повісті. Засвоєння цього релігійно-філософського вчення здійснюється на підставі глибинного підключення до механізму міжкультурної пам’яті, яка з’єднує і зближує віддалене та ізольоване. М. Еспань зазначає: «Чи можна перенести пам’ять із одного культурного контексту в інший? Від вирішення цього питання залежить можливість інтерпретувати цілі пласти історії культури – ті пласти, в яких присутня асиміляція та інтерпретація чужорідних елементів, притаманних новому, чужому контексту, перенесених в новий контекст унаслідок міграції та інших причин інтелектуального характеру... Насправді для цих розрізнених об’єктів поняття пам’яті слугує найкращим з’єднуючим елементом, що є додатковим аргументом на користь того, щоб звернутися до проблеми пам’яті, розглянувши її з точки зору міжкультурних взаємодій» (Еспань 2018: 127–128). Ланки, за допомогою яких здійснюється трансфер, можуть з усією послідовністю простежуватися, а можуть бути факультативними, імпліцитними.

Врешті-решт, немає значення, як саме, під впливом духовного наставника Сковороди чи безпосередньо з античної спадщини, переосмислюється християнський платонізм у тексті *Квітки*. Найпитомішим є народження нового значення, національно забарвленого тезаурусу внаслідок наповнення української кордоцентричності, емоційності античною філософською традицією, узгодження віддалених у часі і просторі світоглядних схем. Початок «Широї любові», як слушно зауважує Д. Чижевський, є квінтесенцією “аристофанівсько-платонівської” теорії любові з “Симпозіону”» (Чижевський 1994: 349), в якій центральне місце відведено ідеї андрогінізму як утіленню руху до цілісності, безперервних пошуків свого Я за допомогою *Іншого*, віднаходження себе в чужому, а чужого в собі. Передумо-

вою злиття душ, їх симфонії, ладу постає Ерос, вічний рушій життя, багатоскладна креативна енергія, що має чотири рівня свого втілення: тілесний, душевний, прекрасний світ у всій його цілості, насамкінець, найвищий – незнищенна, безсмертна первинна «краса в собі», яка наближає до божественної істини.

Прикметно, що цей броунівський рух душ, збирання до купи їх роздрібнених половинок здійснюється на підґрунті пам'яті, пригадувань про минуле існування в співдружності. «І з тих пір ці половинки чекають одна на одну, намагаються злитися. Це намагання і є Еросом. Ми колись були цільними істотами. Тепер ми розділені на частини, і нас обсідає пристрасть за втраченою цілісністю» (Лосев 1993: 49). У повісті знаходимо чимало текстуальних збігів з діалогом Платона відносно різних етапів існування Еросу – від утілення до повної безтілесності, розчинення в ефірній субстанції.

Відразу зауважимо, не лише платонівська теорія послужила фундаментом для Квітчиної концепції любові і ширше – образу почувань людини в естетиці сентименталізму. Л. Ушкалов встановлює низку ймовірних джерел «Щирої любові» – від античних до староукраїнських, – кожний з яких міг бути окремим каналом діалогу з традицією, а всі разом вони утворюють ґрунт для трансферу і подальшого вироблення національної системи означувань. Серед них – фрагмент Гомерової «Одісеї», восьма книга «Нікомахової етики» Арістотеля, «Арістотелівські проблеми» Касіяна Саковича, «Парергон» Афанасія Кальнофойського, «Театрон» Максимовича, твори Сковороди. Навіть перелік цих імен свідчить про їхню транзитну, трансляційну функцію по відношенню до першоджерела. Адже ество любові потрактовується в перехресному полі зустрічі культурних імпульсів. «При тому Сакович і Кальнофойський розглядали її як усім відомий філософський постулат, а Максимович пов'язував саме з платонівською традицією. Та особливо часто ця думка зринає у творах Сковороди, котрий подає цю максиму і по-грецькому, і по-латинському, і по-українському...» (Ушкалов 2012: 16).

Хай там як, але філософія любові у творі корелює з типом соціального устрою і системою суспільних відносин. Така семіотизація теж відсилає до соціальної утопії Платона, для якого той чи інший тип любові знаменує обраний шлях сходження, внутрішнє вдосконалення, уособлює справедливе облаштування життя, ідеальну або далеку від норми державу. Вже перша зустріч Семена Івановича і Олексія подається як увертюра до майбутньої колізії, себто діалог двох свідомостей з приводу станової ієрархії, її походження і доцільності застосування класових принципів у реальному житті. Персонажі сповідують риторичну, *не-свою*, запозичену точку зору на цю проблему розрізнення «простих» і «благородних». Попри відмінність їхніх поглядів, офіцера і селянина єднає прекраснодушність, обидва є типовими платоніками з тією лише різницею, що один вірить у природну рівність усіх людей і не відокремлює горній світ душ від дійсності, а другий, з посиленням на Біблію, усвідомлює «метафізичне провалля» між «сродністю» душ і «несродністю» «на театрі людського життя» (Ушкалов 2012: 16).

З патріархальної точки зору становість, соціальна нерівність мають боже-ственне походження і заведені для підтримки стабільності і порядку. Порушення принципів соціальної гармонії шляхом символічного перетинання кордонів і меж дозволеного ототожнюється з відступленням від Бога, вічних законів світового порядку, отже, є гріховним. Саме цю межу боїться перейти й Галочка, бо ж для неї найдорожчим є збереження недоторканості душевної чистоти, цілісності внутрішнього світу, непорушності щастя у «моєму серденьку».

В героїні прекраснодушність гіпертрофована, і на відміну від Марусі та Оксани, її помисли зосереджені на власних почуваннях і спілкуванні двох близьких душ. У творі немає ніякої соціальної дії, жодного кроку в бік справжнього наближення особистого щастя. Дія немовби переміщується всередину і зводиться до повсякчасного перебирання вражень і переживань. Неможливість перевести цей надто сенситивний план у річище прагматичних акцій позначається і на структурі оповіді. На думку О. Сулими-Блохиної, сюжетний рух розгортається за новелістичним принципом *Wendung*, який передбачає поворот, раптову зміну напрямку руху, встановлення межі минулого і теперішнього, внутрішнього і зовнішнього, етичного і соціального. Умовно текст розпадається на дві половини, залежно від стадій любовного почуття. Будь-яка загроза руйнування платонічного світу ілюзій і віддзеркалень дотиків душі зустрічає міцний опір з боку Галочки. Вона немовби віддаляє момент матеріалізації кохання в подружньому щасті, нічого не розповідає батькові і, врешті, відмежовується від офіцера соціальною міркою. «Внутрішній світ Галочки сповнений найглибшим почуттям суспільної ієрархії... Увесь комплекс її світогляду, аж до релігійних глибин її переконання, противиться думці про подружжя. Як селянка, вона міцно закорінена у своєму стані і знайти можливість переходу в інший не може. І тут виявляється жертвенна природа її любові: вона готова була відмовитись від повноцінного щастя, щоб не розривати з Семеном Івановичем. І врешті ця жертвенна істота, повна моральності і чистоти, стає на позицію любові платонічної» (Сулима-Блохина 1968: 58–59).

Історія кохання розвивається за принципом крещендо, сплески чутливості заповнюють всі клітини тексту, ніби складеного з концептів антропологічного походження – серця, душі, любові. Спочатку наростання почуття проявляється зовнішньо, на рівні фізіогномічних подробиць і тілесного мімесису як проєкції прихованих душевних хвилювань. Галочка в уяві домальовує портрет об'єкта закоханості, доповнює його виразними деталями, всіляко ідеалізує і співвідносить з усталеним медальйонним образом сентиментально-романтичного ґатунку: «ямочки на щоках його», «ручєнята невеличкі та біленькі, мов у панночки, та як заговориться, як обіпреться рукою об голову та пальцями перебира своє волосся, чорне, як смоль, та м'якеньке, як шовк...». Привертає увагу задумливість, голос, фізична витонченість офіцера, себто ті риси і властивості, на підставі яких формується книжно-риторичне, пасторальне уявлення про коханого. Справді, Семен Іванович менш за все асоціюється з представником імперської військової номен-

клатури, він радше втілює типово просвітницьку, русоїстську позицію з увиразненим ідилічним присмаком («любов усіх рівня»). Проте на відміну від карамзінського Ераста і численних героїв західноєвропейських сентиментальних романів, риторика Семена Івановича йде від серця, щира, відверта.

На цій підставі уможлиблюється створення в тексті особливої атмосфери, такого собі елізіуму любові, розгалуженої райської топіки, суцільної гармонії і душевної симфонії, відносин парності персонажів. Почуття закоханості зумовлює навіть однакові емоційні реакції, схоже сприйняття світу і відповідну настроєвість. Ба більше, рамки внутрішнього світу розширюються, простягаються до граничних меж космосу, природного оточення. «Небо над нею піднялося, сонечко ніколи так над нею не сяло; куди не гляне, усе їй весело, усюди гарно, так гарно, що аж сльози її пройняли... Побігла у кімнату, сплакнула трошки з радощів, вмилася, утерлася, прибралася і вибігла до гостя, веселенька, як пташечка». Емпатія в сприйнятті Галочки характеризує й Семена Івановича, котрий застосовує типову для прекраснодушного героя оптику. «Як установить на неї свої карії очі, дивиться, забуде, що й говорив, або і читати перестане, і буде на неї довго дивитися... і чого то в очах у нього не побачив би! Там була уся його думка; усе, що було у нього у нього на душі, усе можна було бачити...» (Квітка-Основ'яненко. Т. 3. 1981: 303).

Оповідь поступово втрачає будь-які ознаки предметності та етнографізму і переводиться в площину творення тексту з підвищеною сенситивністю. Його складниками є різні прояви невербальної комунікації, як-от, сльози, замріяний погляд, задумливість, постава, зворушливі жести, душевні хвилювання. Персонажі «Щирої любові» читають думки одне одного, однаково пускаються у світ ілюзій, вигаданого, обмінюються поглядами як віддзеркаленнями внутрішніх станів. Оповідач вдається до використання метафоричних означень, які є іноформою індивідуальної, далекої від повсякденних стереотипів, поведінки. Зазвичай нестандартні емоційні стани вводяться з метою показати динаміку любовної психології, плинність почуттів як складову бурхливого потоку внутрішнього життя, діалектичну зміну настроєвості. Ступінь динамічності посилюється ще й тим, що дивна, незвичка поведінка помічається іншими персонажами. Семен Іванович став якимось «чудним» в очах Олексія, а Галочка, переносячи власні переживання на коханого, намагається відгадати, спрогнозувати його настрій. Наростання любовного почуття супроводжується згущенням меланхолійності, в яку втягуються всі без виключення персонажі. Відзначається, що Семен Іванович став «смутнішим», а далі в текст рясно вводиться мортальна стихія як один із маркерів сентименталізму.

Подібний код присутній і в «Марусі», де послідовно виписана мінорна тональність була пов'язана з втручанням трагічних обставин у камерний, усамітнений світ героїні. Галочка ж сама викликає смерть, сповідуючи альтруїзм і жертвовну мораль, котрі невід'ємні від замилювання коханим як проявом естетизації («Мені треба вмирати; нехай він живе, нехай любить у білім світі! Нехай і їм світ красується, як найлуччою своєю квіточкою!...»). Для прекраснодушною героїні смерть постає поря-

тунком від напастей оточення і єдино можливим способом зберегти свою чистоту, не забруднитися і не спокуситися принадами нерівного шлюбу. Мортальний код оздоблюється фольклорною образністю, в якій за допомогою психологічних переносів і паралелізмів встановлюється тотожність між життям і смертю, *цим* і *тим* світами (земля – перо, «тісна домовина» – «весела світлиця»). Крім того, в смерті закарбовується поетичний образ дівочої краси, не спотвореної життєвими перипетіями. Та й сама любов немовби герметизується, відокремлюється від хибного соціуму і зберігає свою ідеальність завдяки припиненню земного існування.

Смерть виступає в граничній функції розмежування індивідуального волевиявлення і всюдисущої соціальності з її штучними заборонами і перешкоджаннями щастю. Інакше кажучи, обопільному зближенню і пізнанню *себе* в *іншому* стає на заваді вкоріненість в структурах особистості принцип соціальності («Коли він справді мене любить, як я його, так ще лучче тут мені вмерти, бо що з нашої любові має бути?»). Після концентрованого нагнітання журби і туги слідує момент зізнання, в якому вперше обґрунтовується платонічна природа почуттів героїв. При цьому культ страждань уводиться в сенситивне поле твору помірно, без особливих надриків. Навпаки, промовляння і словесне оформлення своїх почуттів спрямовує емоційний потік від відчуження і дисгармонії до внутрішнього ладу та ізольованого простору кохання. Семен Іванович упорядковує свої почуття згідно з канонами сентименталістської чутливості: перша ж зустріч з коханою виявляє їхню «сродність», душа в нього «стрепенеться», «серце заб'ється, і мені стане так весело, так весело». Апофеоз щирості як редукції сердечності подвоюється зізнаннями Галочки, емоційність якої коливається між зовнішнім і внутрішнім («Жалко їй стало його; а на серці їй весело, так сльози ж так і ллються...»). Зовнішнім вираженням гармонії закоханих сердець слугує тілесні жести обіймів і дотиків, що мають семантику єдності, парності і симфонічної суголосності душ.

Для сентиментальної топіки це звиклий прийом показу інтимного духовного обміну, що відбувається між закоханими героями, виведення назовні найпотаємнішого, невисловленого, невимовного, того, що дає відчуття справжнього елізіву, раю. Р. Барт відзначає: «Жест любовних обіймів на якийсь час нібито здійснює для суб'єкта мрію про повне єднання з коханим». Таку ж функцію інтимізації та укривання своїх почуттів у камерному світі ілюзій і в локалізованому часі абсолютизованої миті виконують дотики. «Фігура відсилає до всякого внутрішнього дискурсу, який викликається побіжним зіткненням з тілом... жаданої людини» (Барт 1999: 223, 259). Галочка фіксує стан якоїсь невагомості, ефірності, але не може віднайти для нього вербально-логічний відповідник (Що зо мною діється? Мені так хороше, що я не зумію і розказати... Тепер я не знаю, хто я, де я і що я?... Я мала тепер таку годиньку з вами, що і повік не забуду своєї радості... Ви – моя і душа, і серце, і втіха, і радість...»). Ця прекраснодушність дедалі нарощується у вигляді взаємних зізнань, невлівимої сердечної комунікації («І як я знаю твоє серце, то знаю і твоє...»), ототожнення любові з життям і усвідомлення смерті як згасання кохання. Водночас смерть постає помежів'ям,

моментом якісної відмінності суб'єктів дії, їхнього ціннісного впливу на долю одне одного в системі подій етичного та естетичного завершення.

Зауважимо, що мортальний код розгортається за градацією, і після рясних емоційних сплесків, проявів щирості дія розвивається зовсім по-іншому, з поворотом до внутрішніх іманентних вимірів щастя і любові, матеріалізація уявлень про соціально нерівний шлюб унеможлиблюється. Натомість більш видиме окреслення набуває прекраснодушність, котра до того ж є закарбованим в емоційній пам'яті небажанням перетинати соціальну межу, примиренням з існуючим ладом речей. Ця настанова супроводжується актуалізацією християнських уявлень про братню душевну близькість як утілення платонівського еросу, любов на основі античного принципу калокагатії, гармонійної співмірності зовнішнього і внутрішнього в людині («... полюбила вас, такого красивого, розумного і з доброю душею чоловіка»). Найвищим проявом прекраснодушності є не лише безтілесна любов, а й намагання повністю відокремитися від зв'язків із зовнішнім світом («Ми самі відцураємося від людей. Будем жити один для одного, не знатимемо нікого. Така жисть самая благочестивая, святая, щасливая...»).

Соціальність і суспільна ієрархія як складові етичної сфери призводять до витіснення вітальних сил мортальними, спочатку у вигляді розлучення та оплакування, вимушеного шлюбу з батраком Миколою, а згодом і смерті як екзистенційної межі і способу естетичного завершення. Як і Маруся, Галочка передчуває власну смерть і момент тимчасової розлуки усвідомлює як прощання, а на вінчання з нелюбом дивиться як на жертву, під час обряду гасне, як свічка, нудьга цілком заволоділа нею. Жертовність є усвідомленням прірви між обов'язком і почуттям, соціальною етикою і сферою індивідуального, тверезо продуманою поведінкою та імпульсивними діями. Вперше оповідач у дидактичній манері формулює цю колізію «душі і розуму» та «серденька», витлумачуючи перемогу раціонального як прояв прекраснодушної поведінки, прагнення врятуватися від хибного світу. Крім того, це протиборство мотивоване альтруїзмом як принципом безкорисливого служіння і піклування про іншого, що добре узгоджується з практичною філософією Квітки, його настановами християнського гуманізму, уявленнями про первинність розуму для формування моральної поведінки. («Душа і розум повелівали їй хоч погинути, а не довести милого чоловіка до нещасної життя...», «у неї душа була, що не піддавалася вередуванню серденька»).

Формою практичної моралі постає совість, яка вивищується над усіма законами і людськими приписами і має божественне походження. Завдяки цій категорії конфлікт цілком переводиться у внутрішню площину і перетворюється на своєрідне «богослужіння» прекрасної душі «всередині самої себе». Гегель писав: «Вона живе у страху, боячись заплямувати розкіш свого “внутрішнього” вчинками і наявним буттям; і задля збереження чистоти свого серця... уникає зіткнень із дійсністю» (Гегель 2000: 335–336). Тому в останній зустрічі Галочки з Семеном Івановичем майже відсутні бурхливі прояви емоційності, котра ніби кристалізується

в етиці прекраснодушної поведінки і постає у «знятому» прихованому вигляді. Герої надзвичайно лаконічно висловлюються, мова спілкування утворюється з невербальних засобів.

Маркером психологічного стану є знову ж таки сльози як стихійний неконтрольований потік емоцій, «мова почуттів на межі мовчання і мовлення» (К. Юханнісон) поряд із редукційними проявами – зітханнями та схлипуваннями. Звісно, на прекраснодушність накладається так званий «ефект Руссо» як «процес ідентифікації читача з персонажем і його внутрішнє перетворення через сльози» (Юханнісон 2011: 108). Для тексту з потужною сенситивною тенденцією відкриття подібного комунікаційного каналу варте уваги, позаяк скорочує і навіть зтирає дистанцію між автором, персонажами і читачем. Будучи формою діалогу між двома прекраснодушними закоханими, сльози налаштовують на певний спектр відповідностей, суголосностей емоційних реакцій. «Вони говорять про порухи душі і передбачають відповідь» (Юханнісон 2011: 108).

У тексті доволі чітко представлено, в який спосіб сльози замінюють звичайне промовляння і є згорнутою в жесті комунікацією («Сльози так і залили її речі... Довго Семен Іванович, припавши на стіл, плакав, ридаючи гірко...»). Зауважимо, що сльозогінність у «Щирій любові» не є формою об'єктивації почуттів і не прояв ігрової поведінки, або штучної регламентації емоційності. Квітка семіотизує сльозливість у такий спосіб, що означник і означуване збігаються, або, як пише К. Юханнісон, «вираження почуття відповідає самому почуттю» (Юханнісон 2011: 109). Щоправда, наприкінці твору заміщення вітальності, життєвої енергії стереотипами соціальної поведінки обертається відсутністю сліз як вияву щирості («а сльози, так і видно було, що от хлинуть з очей... вона їх здержує, перемага нудьгу свою...», «вже і слізочок не було, усі канули на серце»). У цьому амбівалентність сліз як емоційно-культурного сигніфіката, бо ж хоча «лилися широко і повсюдно, вони були соціально регламентовані і кодифіковані суспільною мораллю... На відміну від сенситивності, *сентиментальність* передбачала чутливість без саморефлексії» (Юханнісон 2011: 110). У термінології К. Юханнісон Галочка тяжіє до сенситивності, а не до примітивного лубочного виявлення емоційності. Тому і відсутність сліз у кінці виправдана, культурно мотивована та є радше формою вивіщення духу, подолання імпульсивних бажань і перемоги раціонально-практичного над невпорядкованим життєвим хаосом.

Врешті-решт, це той підсумок, до якого прагне прекрасна душа. Героїня помирає, усвідомлюючи свій зв'язок із Богом, розчиняючись в ефірній субстанції і підіймаючись угору. Гегель, ототожнюючи фінал особистості такого типу зі зникненням, відзначає, що їй «не вистачає сил... зробитися і витримати буття... Її діяння є умлінням... У цій прозорій чистоті своїх моменти [вона] – нещасна, так звана *прекрасна душа*, зотліває всередині себе і зникає як випаровування, яке розпливається в повітрі... Позбавлена дійсності прекрасна душа... вражена до шаленства і тане в стомлених сухотах» (Гегель 2000: 335–336, 341).

4. Фольклорна чутливість і літературна стилізація в контексті феномену прецедентності (Є. Гребінка)

Варіацією на тему платонівського міфу про блукаючі душі постає оповідання Є. Гребінки «Двойник», одна з перших спроб української психологічної прози. Текст характеризується потужною прецедентністю, в якій простежуються видимі й невидимі циркуляції того підставового матеріалу, попередніх схем розгортання сентиментально-романтичних колізій, художності як тропіки з особливим емоційно-сенситивним навантаженням. Психологізм Гребінки формується в колі здавна відомих і новонароджених літературних уявлень, і він, здається, цього не приховує, оздоблюючи твір риторичними рамками, які скеровують читацьке сприймання у річищі традиції. Відзначимо, що застосування прецедентних феноменів апріорі передбачає налаштування реципієнта на певний лад, отже, містить відповідну емоційну компоненту.

Селекція тих чи інших образів із багатого літературного арсеналу ґрунтується на тому, що вони **«емоційно оцінюються** – як автором, так і читачем; нуль емоційного ставлення до образу означає або те, що автор не буде втілювати такий образ у творі, або що читач з байдужістю відкладе недочитану книгу чи обляє її “нехудожньою”» (Феномен прецедентності... 2004: 54). Назва «Двойник» – сильна прецедентна позиція, яка формує рясний «пучок» уявлень і відсилає до тривалого осмислення двійництва як культурно-міфологічного, філософського і літературного феномену. Першим в асоціативному ланцюжку постає прозовий цикл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельського, написаний на перетині сентиментальної і романтичної традицій. Будучи письменником карамзінської орієнтації, він також розвиває традиції російської гофманіани в полі відкриттів німецького романтика. З урахуванням того, що Гребінка переробляв і передруковував свій текст у 1848 р., можна припустити цілком ймовірний вплив на нього і «Двійника» Ф. Достоєвського. У цей самий час з'являються інші його твори на тему двійництва – «Господин Прохарчин», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Белые ночи» і т. под. Досліджуючи феномен двійництва у Достоєвського, Д. Чижевський відзначає «взаємопроникнення “натуралістичних” та ірреалістичних елементів», поєднання «реально-психологічного зображення» з «трансцендентально-психологічним, смисловим», на якому тримається «ідеологічна конструкція» з притаманним їй «дуалізмом смислових площин розгортання сюжету» (Чижевський 1986: 47–48).

Не буде натяжкою застосування цих тез до надзвичайно стрункої композиції Гребінчиного тексту, побудованого на конфліктному суміщенні поетичного і прозаїчного первнів життя, фантазії і дійсності, ідеального світу і карикатурно спо-

творених типажів і норм поведінки. Романтично забарвлена історія про безумця Андрія вплетена в цілком натуралістичний антураж з колоритними деталями літературних фізіологій. На грі цими планами предметно-денотативного і вигаданого, уявного викарбовується той надлишок, який зумовлює стильову, жанрову синкретичність твору, отже, його естетичну вторинність у кращому розумінні слова. Цей надлишок проявляється як сенситивність, образ чутливості, гіпертрофованої емоційності – своєрідний ключ до інтерпретації твору.

Відразу зауважимо, що природа проявлених почуттів підкреслено літературна, палімпсестна, в них відчуваються нашарування нижніх почуттів і дихання страждальців кохання перших десятиріч XIX століття. Саме тоді формується так званий «безумний наратив», до творення якого долучаються А. Погорельський, М. Полевой («Блаженство безумства»), В. Одоевський, М. Гоголь, Ф. Достоевський. Обумовлені ним художні рішення Гребінки метатекстуальної природи, бо ж двійництво характеризує не лише людську психологію, а й наративну і жанрову структуру. Це оповідання в оповіданні, коло в колі, де виокремлюються центри оповідача і розповідача, приятеля *N*, який ділиться історією з прикметною для епохи колізією. В очах оповідача він відразу набуває авторитетності, естетичної вартості. «Слушают приключение, в конце которого человек сходит с ума, это верх блаженства в наш век ужасов! И ты, обладая таким сокровищем, скрывал его!..».

Подвійна структура тексту є способом підключення до традиції, осмислення її в контексті готових образів, тезаурусу літературного двійництва. Крім того, тут зберігає своє значення рамковість як форма структурного мерехтіння, зона особливо гострої чутливості щодо контексту. Присутність розповідача з цікавою історією («происшествие»), звісно, є даниною численним наративам з підкреслено значущою функцією рамки та актора як суб'єктної інстанції. У тексті за ним та оповідачем закріплюються відповідно романтична і сентиментальна стильові стихії. При цьому їхні естетичні пріоритети всіляко декларуються і впливають на характер викладу матеріалу і моделювання типу чутливості. «Я смолоду любил сельскую жизнь и посвятил не одну слезу чувствительному Геснеру. Беззаботная радость поселян очаровала меня; я начал идиллически верить в земное счастье людей» (Гребінка. Т. 1. 1980: 213). Читачеві пропонується доволі стереотипний пасторальний пейзаж, навіть з елементами тріскучої прекраснодушної риторики («Люблю я тебя, милая родина! Роскошна твоя природа, чист и нежен воздух твой; неземным сладострастьем он наполняет грудь мою!»), схематичними описами сільських розваг, строкатої юрби дівчат і парубків, їхніх пісень, ігор, гармонії старшого і молодшого поколінь. Вочевидь, ця ідиліка була нав'язана популярною аркадійською топікою, надзвичайно органічною для української сентиментальної традиції, цього камертону жанрових імпульсів античної пасторалі та європейської рокайальної стилістики.

Теоретико-естетичне і практичне обґрунтування ця внутрішня близькість значно віддалених у часі поетичних візій життя простолюдинів дістає в книгах

Р. Гонорського «Спроби в прозі», І. Кулжинського «Малоросійське село», творах І. Вернета, перекладах, як, наприклад, з Ж. Ф. Мармонтеля «Про поезію пастухів». Чутливою до віянь сентименталізму виявилася й російська проза про Україну, в котрій продуктивно, іноді з відвертим декларуванням сльозливості, неприхованим естетичним вип'ячуванням захвату від побачених мальовничих краєвидів і своєрідним нарцисистським самолюбубанням власними відчуттями, емоціями, враженнями використовувалася пасторально-ідилічна топіка (В. Ізмайлов, П. Шаліков, П. Сумароков, І. Долгорукий та ін.). На присутність у поезії і прозі Гребінки елементів рококо звернув увагу І. Лімборський, зосібна, в «Двійнику» він наголошує на «близькому до рококо ідилічно-рафінованому ставленні до селянського життя» (Лімборський 2005: 16).

При цьому між західноєвропейським рококо та його українською рецепцією встановлюються справжні трансферні відношення, в полі яких народжується національно забарвлена рокайяльна стилістика. Крім того, відбувається певний зсув, зміщення, бо ж як цілісна культурна парадигма рококо в Україні не прищепилося, а ввійшло на правах дифузної, багато в чому вторинної системи, орнаментального оздоблення стилю. На думку І. Лімборського, «рококо в Україні розвивало рекреативну проблематику, обстоювало ідею про природне бажання людини бути щасливою, захоплюватися, нехай і в специфічній формі, чуттєвими насолодами життя. Його естетична і художня своєрідність на західноєвропейському тлі полягала у тому, що в українській літературі рококо трансформувалося у такі структури художнього мислення, які були зорієнтовані переважно на життя не вищих аристократичних, а нижчих, передовсім селянських, верств суспільства. Це й зумовило його демократичний характер. При цьому рококо існувало не завжди у сформованому, "чистому" вигляді, а значною мірою поєднуючись з іншими напрямками і стилями» (Лімборський 2005: 16, 19).

Справді, романтична складова вводиться у твір начебто на правах заперечення або прихованої полеміки з ідеєю безхмарності людського щастя. При цьому романтичне пов'язується з втручанням у розмірений плин повсякденної дійсності, безконфліктну пасторальну поезію і патріархальну ритуальність життя випадку як особливої категорії, що кардинально змінює вихідний стан речей, спрямовуючи його в бік трагедійного. Своєрідним містком, межею двох оповідних ракурсів, опису безтурботного, дарованого Провидінням простого щастя на лоні природи і грубого романтично-фізіологічного показу руйнування кохання слугує епіграф – «Хіба уже бідному любити не треба?». Узяті з народної пісні слова перегукуються з просвітницькими уявленнями про позастанову цінність кохання, провідну настанову естетики сентименталізму та й загалом просвітницької ідеології. Функція епіграфа – це функція рамки, або фрейму як поля значень, моделей поведінки, з яких оповідач разом з персонажами мають обирати єдино можливий.

Сюжет розгортається водночас як стверджувальна відповідь на проблематизоване в епіграфі питання і як антитеза до руссоїстської тези про закладену при-

родою рівність усіх перед коханням. Цілком сприйнятливий для романтичної поетики антитез і суперечностей хід подій конкретизується в низці соціальних опозицій, які є послідовним запереченням можливості обопільного кохання між бідняком і панночкою («... сказать об этом пану все равно – все равно что закурить трубку на раскупоренном бочонке порохе. Пан и казак – два полюса враждебные, + и –»). Антагонізм соціальних класів лише наростає методом виключення персонажів з місць соціальної дії і переміщення їх в простір етичної та релігійної солідарності. «Где ему лучше можно было видеть панночку, как не в храме? Там люди некоторым образом уравниваются; там и пан, и мужик – христиане, хотя все-таки существо во фризовой шинели морщит рожу и подвигается на полвершка вперед, когда дерзкая свитка поравняется с ним» (Гребінка. Т. 1. 1980: 213). Та попри цю поляризацію Андрій мав палке серце, любив віддано, з усією пристрасстю, не підкоряючи свої почуття тверезим розрахункам. Він теж уособлює варіант прекраснодушної поведінки, щоправда, в романтичній оболонці, розчиняючись у власному світі ілюзій і чутливості, доходючи до самозабуття, екстатичного стану: «это был дурак с пылкой душой, пламенным сердцем и свободною волей; его любовь была поэзия высокая, прекрасная, в первообразной простоте».

Роздвоєння Андрія починається ще в зародку любовного почуття і досягає апогею в пробудженні, несвідомому вивільненні пристрассті. Стадіальність цього психологічного феномену допомагає зрозуміти емотивний код твору. Мова поглядів, майже фізичні відчуття дії пристрассті («черные очи жгли казацкую душу»), зовнішніх подразників переходять у надто сенситивний план творення *іншого* світу, своєрідної проєкції душі, що живе вигаданим, недійсним, неподієвим. Відбувається культивування і абсолютизація плану суб'єктивного, чітке відокремлення його від жорсткого соціально ієрархізованого світу. Не обійшлося навіть без нарцисистської поетизації нюансів пристрассті («Любовь со всеми мучениями ему нравилась; бросившись в водоворот ее, он не мог из него выбиться; страсть играла им, кружила...»). Андрій екстраполює сферу свого *я* на світ *іншого*, інтимізує цей камерний діалог, знаходить порятунок в абсолютизованих моментах уживання, екстатичних станах душі, які знову ж таки виконують захисну функцію. «Бывали минуты, Андрею казалось, что его замечают, на него смотрят приветно, ласково – и под грубою свиткой нежно трепетало сердце бедняка; душа его утопала в чистых, безмятежных восторгах; надежда навевала на него что-то непонятно-приятное; рассудок закрывал глаза. Андрей, как говорится, находился в упоении» (Гребінка. Т. 1. 1980: 216).

Просякнута культурно-історичним конструктом поетизації безумства, відділення душі від тілесної оболонки, ця ідея сягає знову ж таки часів Платона. «Разгадайте, какая симпатия привязывала Андрея к Улясе? Не отыскала ли душа бедняка в душе панночки своей половины? А что вы думаете, гг. философы? Ведь это может быть!...». Отже, рамки циркуляції ідеї відокремлення, блукання, а згодом і «склеювання» розрізнених половинок душ розширюються в часі і просторі

і навіть мають протоджерело в платонівській теорії еросу. На відміну від героїв Квітки, броуновий рух назустріч споріднених душ лише уявний, реальне єднання душ унеможливується за очевидного соціального антагонізму. Пробудження і вихід із гіпнотичного стану любовних фантазій було надто жорстоким, оскільки зруйнувало ту саму ідею ейдосу, якою живився романтизм, і переспрямувало потік подій у трагедійне русло.

Сприйняття героєм дійсності супроводжується деформацією сенсорного плану, викривленням і спотворенням образів об'єктивної реальності, навіть їх інферналізацією. Ця динаміка простежується на рівні фізіологічних видозмін, у ритмічних тілесних зрушеннях, сердечному мерехтінні як лакмусовому папірці внутрішнього стану. Опозиційна пара «ніжно трепетало серце бедняка» – «сердце бедняка судорожно сжалось» прокреслює різницю між романтичною ілюзією і протверезінням від усвідомлення свого принизливого становища. Проте зовнішній світ продовжує подаватися в емоційному видноколі героя, який так само, як і раніше, проектує свої візії, здійснює перенос, вмонтовує екран між собою та іншими («свет закружился, заплясал в глазах его», «вся жизнь его, казалось, перешла в глаза...»). Це вже не герметизована сфера почуттів та емоцій, а оцінка оточення, безуспішна спроба встановлення з ним контакту і, як наслідок, суцільне розподібнення, розходження, дивергенція між сприйняттям і правдою, голою реальністю. Вона виливається в естетичний ефект антроморфізації природи, краєвидів і демонізації людських облич, цих представників дворянсько-поміщицького світу, які «насмешливо мигают на Андрея, приближаются к нему, они холодными перстами трогают его сердце...» (Гребінка. Т. 1. 1980: 218).

Роздвоєння перейшло в якісно іншу форму свого існування – двійництво, котре постає крайньою формою розподібнення і об'єктивації своєї сутності у відторгненні від власного імені. Матеріалізоване в словесній матерії іменування презирливе ставлення до *бідного* якраз є тим вибуховим моментом, що призводить до катастрофічного роздвоєння, самоприниження, безплідного діалогу з самим собою («И как после этого любит Андрея? Несчастный разлюбил его – собственное свое имя»). Емоційне поле горизонту очікування характеризується амбівалентністю. Двійник як прецедентний феномен і концепт романтичної культури конкретизується, опредмечується в психологічній дії перенесення своїх думок, емоцій, вражень у площину мови, називання, вироблення номінацій як згустків смислу і водночас дистанціюється від них як небажаних персоніфікацій своєї соціальної меншовартості.

Таким чином, поле чутливості повсякчас миготить і утворює концентричне коло, на граничних точках якого розташовується соціальність як принцип, критерій і мірило поляризації персонажів, їхньої приналежності до різних світів. На відміну від розсудливого смиренного прийняття соціальності і наділення її ознаками шляхетної корпоративної етики і релігійної моралі в «Щирій любові», двійник у Гребінки не вписується в коліщата жорсткої соціальної утопії, виявляючи кохан-

ня без берегів, нестримну стихію чутливості з певними ознаками романтичного особистісного бунту. Тому трансфер платонівського міфу про душі рухається не в зустрічному напрямку притягування, порозуміння, злагоди, а навпаки, відштовхування, розподібнення, віддалення від соціальної гармонії. Подальші рецепції античної теорії кохання в сентименталізмі і романтизмі для Гребінки виконували посередницьку функцію і були своєрідним місточком, що з'єднує архаїчне і сучасне в народженні питоми українського психологізованого образу двійника.

Цікавий приклад парності, дистрибутивності природних явищ, суцільного одушевлення всього навколо шляхом антропоморфізації знаходимо в оповіданні-переказі «*Месяц и сонце*». Використовуючи казкову мотивну структуру, кумуляцію як принцип розгортання сюжетного ланцюжка, Гребінка водночас перетворює стриману фольклорну риторичку, більш-менш суху фактажність, подієвість як безперервне подолання перешкод і перетинання заборонених кордонів у нову філософію тексту з потужним емоційним струменем. Фольклорність постає рамкою для здійснення справжнього культурного трансферу. Ба більше, вона є передумовою означування і семантизації емоцій, скеровуючи їх сприймання читачем з точки зору концептів, або культурних універсалій. Тому емоції і закріплені за ними образи стають *емотивними* словесно матеріалізованими одиницями, себто нероздільними сполуками думки і мови, почуття і його вербалізації.

Типовим прикладом емотивності є концепт долі як гешталту, мисленневої структури з глибоко закладеним у ній типом емоційності, чутливості. Мовно-лексичне проявлення емоцій та його зв'язок зі свідомістю народу досліджувалися А. Вежбіцькою: «Глибоке проникнення в структуру емоцій і природи емоційного життя виявляють народні уявлення про емоції. Ці уявлення кристалізуються в мові емоцій, особливо в емоційній лексиці цієї мови» (Вежбіцька 1996: 347). Видається, автор послуговується синкретичними уявленнями про передвизначеність людського існування. В оповіданні подано концепт *Долі*, в якому суміщаються декілька шарів: загальнослов'янський, український казковий і редукований образ російської *судьбы*. Усе конотативне поле доцільно розглядати під кутом зору прихильності долі до персонажів, намагання дати їм прихисток, врятувати від сил зла.

Гребінка втілює значно трансформований в народній уяві образ, «од фаталістичних акцентів до врахування моменту випадковості, а відтак до провіденційного, християнського розуміння. Ідея випадку, несподіваності щастя або нещастя, що її осягнула у процесі своєї еволюції свідомість слов'ян, ішла врозріз із суворою причиновістю успадкованої, нареченої долі, але не усувала її, а своєрідно поєднувалась, ведучи до ширшого узагальнення поняття і прикметних міжслов'янських відмінностей» (Нахлік 2003: 423). У контексті оповідання доля наділена функціями справжньої креації, що корегує життєвий шлях і відводить від фатальності і невідворотності *судьбы*. На прикладі універсалії передвизначеності відбувається трансфер, перенос, поглинання одного смислу іншим. Доля «співпрацює» з іншими природними стихіями і за посередництвом подарованих Сонцем чарівних предметів (гребінця і хустки)

відновлює первозданну красу лісу і гір, які невдовзі врятують героя від переслідувань демонічної сестри. Отже, міфологема долі розгортається в ідею всезагальної співпричетності і взаємопов'язаності людини і природи, земного і надземного.

Доля антропоморфізується, вона схожа на молоду дівчину з притаманним їй комплексом меланхолії, що проявляється і зовнішньо – в сльозливості і жалісливо-вболівальній тональності, піклуванні над Іваном. Прикметно, що часопростір Долі втілюється в місцях пам'яті змішаного фольклорно-літературного генотипу. Це передусім водні локації, які є середовищем проживання русалок і водночас утворюють стандартну топографію літературного сентименталізму. Вода та її атрибути сприяють напруженню чутливого поля тексту, його сенситивності і мерехтливої структури. З усією наявністю «метафізики ландшафту» (В. Подорога) вибудовується топологіка, або паралельні ряди між пейзажем і тілесно-емоційною поведінкою людини, зокрема, її сльозами як редукацією води. На думку В. Топорова, «пейзаж набув функції емоційно-фасцинуючого впливу, став суттєвим моментом відтворення загальної атмосфери» (Топоров 1995: 118). При цьому Гребінка не пропонує цілісного структуротвірного водного локусу, а використовує лише окремі його вкраплення як емоційне тло. Знову ж таки фасцинація і випромінювання пейзажних замальовок радше казкового походження. «Недавно, гуляя в лесу, увидел Иван молодую девушку. Ее светло-русые кудри небрежно бежали по плечам, на них был накинут голубой веноч из васильков. Она сидела под ивою, склоняясь к ручью, и слезы, как зернистый жемчуг, катились по ее розовым щекам в воду» (Гребінка Т. 1. 1980: 245).

Сльозогінність, оплакування визначає, принаймні, першу половину оповідання, до перемоги добра над силами зла. Плаче не лише Доля як головна персоналіфікована особа у творі, сльозами полита незavidна доля Вернидуба і Вернигори, властивості сліз приймають навіть природні явища («как слезы, в земном грунте сверкают алмазы»), оплакування і ностальгія оволодівають Іваном. У кінці твору відновлюється пантеїзм, первинна гармонія природи в союзі Сонця з Місяцем (Іваном), сльози знову ж таки виконують сенсорну функцію означника і втілюють «метафізику ландшафту», топологіку відповідностей між людським і природним («Чистые слезы его живительною росой падают на растения»). Ця казкова перемога добра над злом набуває історіософського окреслення, природна стихія теж стає долею для козаків, допомагаючи їм у військових походах. Яскравий образ *козацького сонця* змальовано за законами антропоморфізації, він відповідає загальній тональності «пирятинського» циклу з настановою на ідеалізацію минулого, поетизацію історії у фольклорних конструктах. Пізніше цей прийом увійде в поетологію Гребінки і не без творчого впливу М. Гоголя, разом із самобутньо прищепленою на слов'янському ґрунті готичною традицією, вповні проявиться в «Ніжинському полковнику Золотаренко», «Чайковському»...

Слід зауважити, що в контексті твору концепт Долі існує в двох вимірах: абстрактно-поетичному і конкретно-уречевленому. О. Потебня в ґрунтовній пра-

ці «Про долю і споріднені з нею істоти» розрізняє в цьому концепті уособлення, конвенціонально-вільне уявлення і міфічний образ, живе обличчя. Незважаючи на різницю, відношення між ними мають діалектичний характер і відображають особливості руху трансферу, спрямованого на перерозподілення язичницьких і християнських уявлень про долю. «Міфічний образ, доживши до більш потужного розвою думки, з легкістю може стати уособленням; навпаки, уособлення в очах людини, яка знаходиться на міфічній стадії розвитку, може перетворитися в міфічний образ» (Потебня 1989: 483). У царині художньої творчості уособлення слугує знаряддям для створення цілісних образів і пов'язаних з ними емоційних доміант, пафосу і стилю письма. «Уособлення відкидається як непридатна іграшка думкою, спрямованою на пояснення явищ. Художник може цінуватися не тому, що створить уособлення, а незважаючи на це. Справжня його заслуга може поставати лише в образному поясненні суцього, в створенні типів, тобто таких очищених від випадковостей зразків породи, за якими можна правильно розмірковувати про інші неподільні тієї ж породи» (Потебня 1989: 483, 484).

Балансування між міфологічною конкретикою і літературною умовністю, збіг форми і змісту в архаїчному образі та їх розподібнення в художній свідомості митця задаються правилами прочитання тексту. Переказ як форма моделювання дійсності, крім своєї автентичності, передбачає встановлення гнучких зв'язків між часопросторовими планами і посередницьку позицію автора щодо віртуозного опрацювання усної прози. Створюючи казковий сюжет і обрамлюючи його рамками переказу, Гребінка знову ж таки дотримується настанови «Рассказов пирятинца» на поетизацію і частково героїзацію легендарної минувшини. При цьому їхня функція впливає з міркувань жанрової прагматики, отже, майже завжди реалізується відносно прозаїчної непривабливої сучасності, в контексті втрати людством цілісності, суцільним роздвоєнням, зрадою, братовбивством, розпадинням родинних коренів.

У такий спосіб підкреслення і водночас стирання історичної дистанції між епохами, висвітлення, немов у дзеркалі, теперішнього засобами минулого обумовлює «жанровий синкретизм» як потужний фундамент циркуляції і переміщення культурної архаїки в новочасному художньому мисленні. А. Косіцин, розглядаючи механізми моделювання світу гармонії в ранній прозі Гребінки, зазначає: «Письменник свідомо зміщує межі жанрових структур, уводячи в художню тканину елементи, зовсім не властиві переказу. Його твори являють собою не “чисту” структуру народного переказу, а “гібрид” переказу і казки... з вкрапленням чужорідних елементів, притаманних притчі, пісні, голосінню та ін.» (Косіцин 2010: 78). Ця жанрова дифузія цілком узгоджується з циклом як наджанровою цілістю та є гнучким, пластичним провідником трансферизації традиційної архаїки і концепту долі в сенситивне поле тексту, тип персонажної емоційності, читацького сприймання.

5. Національна традиція, світова культура, транстекстуальні практики: вчуння / «всотовування» в ранній прозі П. Куліша*

Рання проза Пантелеймона Куліша надзвичайно цікаве явище з точки зору теорії трансферу. Продовжуючи традиції прози Г. Квітки-Основ'яненка, вдосконалюючи її нарративні властивості, письменник виявляє гостру чутливість по відношенню як до західноєвропейського, так і до слов'янського фольклорно-літературного контекстів. При цьому іноземні віяння і запозичення не були лише антуражем твору і не обмежувалися своєю внутрішньотекстовою роллю, набуваючи надтекстового, металітературного, історіософського звучання.

Кулішевий підхід до української дійсності був цілком культурологічним, бо ж у хуторі як осерді національного життя вбачається не периферія, а центр, мікромодель Всесвіту, універсум. Патріархальні форми порядкування, історична минувшина і народна поезія подібні до античних, паралелі між ними цілком очевидні і відкрито декларуються письменником: «Не було в світі люду одважнішого і славішого од греків і козаків: нема і ні в кого й пісень луччих, як у греків та козаків» (Куліш 1990: 13). Поема «Україна», наприклад, була втіленням естетичних та історіософських візій молодого письменника, прищеплених на рідний ґрунт за посередництвом гердерівської ідеї України як нової Елади. Загалом постать І. Гердера неабияк впливала на формування українофільської романтичної концепції Куліша. Трансферний, неодноректорний характер цієї взаємодії влучно охарактеризувала О. Сулима-Блохіна: «Бажання переципити Гомерову поезію на український ґрунт диктується також своєрідним баченням її. Як Гердер бачить і робить переоцінку підходу до Гомера, так пробує з українського, хутірсько-демократичного штандпункту, подивитися на античність і Куліш» (Сулима-Блохіна 1969: 76).

Отже, двобічний характер зв'язку, обмін і взаємозбагачення між культурою, що передає, і культурою, що сприймає, є прикметами семантичних зрушень і ускладнень у морфологічній будові ранньої прози письменника. Ці обопільні циркуляції смислів – закон трансферу, неодмінна передумова народження нового на ґрунті переосмислення старого. Письменник декларує свою позицію посередника в історичному русі типів міжтекстової взаємодії, витворюючи за допомогою органічних метафор власну теорію текстуальності. У листі 1843 р. до Ю. В. Юзефовича він писав: «Я хожу тепер, как пчела по сотам... Изучение малороссийских антиков так же совершенствует меня, как живописца изучение антиков скульптуры»

* У підрозділі повторюється матеріал нашої публікації: Malynovskyi A. The Architectonics of Sensibility in the View of the Theory of Cultural Transfer. Early Prose by Pantelejmon Kulish. *Studia Slavica Hung.* 65. 2020. № 2. S. 299–310.

(Куліш 2005: 19). Як бачимо, це «всотовування», крім взаємодії між віддаленими у часі літературними текстами, містить також зародки міжвидової компаративістики. Пізніше, в 1848 р., у листі до О. Бодянського було чітко окреслено канали перцепції матеріалу, який мав би бути міцним фундаментом для створення національної епіки: «От не раз спадало мені на думку, що то якби взять оту «Одіссею» та й перелицювать якнебудь понаськи, або слово до слова розказати нашою річчю» (Куліш 2005: 216).

Слід зауважити, що «всотовування» суто антропологічна стратегія, котра передбачає встановлення контакту між культурами не за допомогою усвідомлених запозичень, пересаджень, відшукування паралелей і спорідненості на підставі логіки компаративного аналізу, а першочергово на рівні інтенцій, зосередження на пізнанні внутрішньої природи об'єкту, його феноменальності та унікальності. Кулішеві «соти» цілком узгоджуються з романтичною концепцією тексту, побудованої на «сполученні настроєвості з рефлексійністю». На думку О. Сулими-Блохиної, ранні твори Куліша розвивають традиції європейської романтичної новели, критерієм їхньої типологічної схожості є категорія чудесного, що дозволяє синтезувати фантастичне і реальне, казкове і новелістичне. Осягнути чудесне можна лише інтуїтивно. «Давнє, предковічне, стає за об'єкт не так вивчення, як вчування. Народність ідеалізована, очищена від буденності, та народність, що “дихає вічністю”, стає флюїдом, який має струміти в новелі» (Сулима-Блохина 1969: 73).

Не дивно, що романтизм звів у ранг закону кентавричні поєднання різних стилів і риторик, культури «руїн» і сучасності, античної гармонії і патріархального старосвітського ладу перших десятиріч XIX ст. Цей синтез обумовлює палімпсестність як транстекстуальне утворення, що потребує двонапрямого розкодування, спочатку шляхом нашарування, інтеграції історично мінливих міжтекстових єдностей, а потім зворотньої дії розмотування концентричних кіл, почергового зняття шару за шаром накопичених значень і нарощених ступенів текстуальності, виведення чистого змісту з діахронії в площину твору-взірця, гіпертекстуальності, або архітекстуальної схеми. Ж. Женетт мав рацію, вбачаючи в проявах палімпсестності «літературу другого ступеню». Її утворюють тексти-посередники, які транслюють первинний зміст архітвору в нові умови, збагачуючи його додатковими вторинними конотаціями.

Для Куліша «Одіссея» Гомера була фундаментом, на якому виросла його «Орися». Проте шлях від одного твору до іншого опосередковувався західною романтичною новелею, українською філософією серця, козакофільськими візіями письменника і загалом ідеалізацією національної минувшини, старосвітщини. Саме тому, визнаючи майстерність Жуковського в перелицюванні античного твору, він усе ж таки відмежовує власне сприйняття Гомера за допомогою критеріїв етнічності, антропологічної близькості елінського та українського. Його рецепція доводиться до максимуму фізіологічною метафорикою: «мій ніс якісь інші зілля чує в тому гомерівському вертограді» (Куліш 2005: 260). Отже, всі проміжні лан-

ки і тексти-посередники сприяють уведенню архітексту в поле національної концептосфери і подальшій трансформації героїчної епіки в «старосвітську козацьку ідилію» (Є. Нахлік). Завдячуючи *інтерпретанті* як означнику, тексту, що виникає поміж двома іншими текстами, «знака-провідника з іншої семіотичної системи», формується контекст чутливості, тісно пов'язаний з особистістю автора і традицією, на яку він спирається. Це поняття посередництва дозволяє виокремлювати текстові ресурси, «які мають не лише референційну структуру (текст-дійсність), а риторичну (текст-текст). Досить змінити інтерпретанту, як зміниться концептуальне чи емоційне звучання твору» (Будний, Ільницький 2008: 264).

На тлі попередніх етнографічних оповідань «Орися» виглядає «демонстративно аристократичною» (Ю. Шерех), що досягається відшліфовуванням мови, тонкою стилізацією і переведенням місцевого колориту в реєстр поетичної фантазії. При цьому шоста і сьома пісні гомерівської поеми були своєрідною рамкою для підключення історії про осауленка в пошуках судженої до архітексту, або прото-сюжету ідилічної зустрічі на березі річки Одиссея і Навсікаї. Однак Куліш іде не лише до універсалізації, але здійснює, так би мовити, трансплантацію античного мотиву на рідний ґрунт. Рамкова конструкція передбачає обопільний рух як у бік загальнолюдського досвіду, традиції, так і національно автентичного, козацького, хуторянського. Отже, рамка є структурним аналогом трансферу як цілісної дії по перерозподіленню смислів у плавильному казані культури. У тексті повністю збережено український колорит, присутні вказання на час дії, подані прикмети побуту, історичного життя, соціальної стратифікації суспільства, позначено місце напівлегендарних подій. У горнило фантазійного перетворення потрапляє і сфера особистісного, автобіографічного, інтимного. За спостереженнями Є. Нахліка, письменник втілює в оповіданні «свої мрії про одруження», на які нашаровуються і деякі події його внутрішньої біографії, наприклад, «поетичне видиво, яким був зачудований»: образ «дивної красавиці» на возі по дорозі у Мотронинський монастир невдовзі виливається в барвисту ідилічну сцену спостереження з вікна заїзду в двір Орисі (Нахлік 2006: 302-303). Отже, це було навіювання, котре підвищує поле чутливості твору і перетворює враження від побаченого в емоційну матрицю, або «емоційний наратив» як домінанту оповідання.

Поетичність, фантазійність, марення оволодівають розповідачем, котрий, незважаючи на те, що є носієм народної точки зору, фольклорної мовної стихії, немов самоусувається з твору, обмежується роллю посередника, об'єктивізує свої марення у спогляданнях. Це своєрідна вісь, антропологічний центр, навколо якого об'єднуються антична висока риторика і українська народна творчість, ідиліка шостої пісні «Одиссеї» і «національне буття в його історичній ретроспекції» (Нахлік 2006: 303), навіть містика з глибокою внутрішньою симпатією закоханих сердець. Порівняно з «Марусею» Квітки розповідач не втручається відкрито в загальний тон оповіді, уникає *сказових*, розмовних елементів, він переважно спостерігає, створюючи ауру цілковитого замилювання, естетичного смакування

послідовно розбитими і фрагментованими у своїй цілісності, статичними картинами, сценічними відрізками ідилічної напівчарівної містерії. Ця риторична позиція розповідача теж сприяє нанизуванню культурно-історичних типів чутливості в єдиному палімпсестному полі, що цілком відповідає згадуваній вище концепції історичного синтезу. Цей внутрішньотекстовий «історизм», фіксація динаміки другорядних реалій не відміння суцільної гармонії минулого і теперішнього, старшого і молодшого, конвергентності як злагодженості і впорядкованості життя на «сотницькому дворі», мікромоделі світу, своєрідній просторовій універсалії хуторянської філософії письменника.

Ідилічна картина від'їзду Орісі зображена як кінематографічна зміна кадрів. Проте ця рухливість радше механічна, загальна статика жодною мірою не порушується. Остаточна зупинка дії припадає на момент відсторонення, яке роздвігає часо-просторові рамки оповіді у вимір легендарного, фантазійного. Міфопоетична вставка про князенка і чарівну дівчину, господарку золоторогих турів приковує увагу і слухачів старого Гриви, і читача. Зазначимо, що легендарне відразу накладає відбиток на емоційне сприйняття самої розказаної історії і створює міцне сугестивне поле з інтенсивною дією переносу на неживу матерію властивостей живого, рухливого, промовляючого. Навіяний розповіддю сум змушує подивитись на природу не з позицій реальності, а *жанрово, риторично*, відповідно до почутого. Чиста ідиліка змішується з казковістю, чудернацькими видивами, бо наче «то справді не каміння, і вода шумить якось не так, як вода...», «кудлаті коріння» «переплутались із хмелем», «кучеряві в'язи повибігали на самий край і попростягали зелені лапи над річкою». Одухотворення ландшафту постає відзеркаленням душевних переживань героїні, які також простягаються в історико-міфологічній перспективі та мають обґрунтування у відповідних дискурсах: античного епосу, українського фольклору, старосвітської ідилії. І. Лімборський зазначає: «Сприймаючи історію, письменник не тільки постулює її як взірць і бажаний ідеал, а й як джерело найрізноманітніших подій, в яких герої виявляють різнобарвну гаму людських почуттів» (Лімборський 2009: 109).

Значну роль у творі відіграє дзеркало як образ і текстовий аналог синтезу жанрових ядер, легендарного і реального, історичного і *позаісторичного*, архітекстуального. У водах Трубайла, як у дзеркалі, відображається на Туровій кручі козак на коні, котрий увижається Орісі князем з легенди. Подвоєння образу ще більш ускладнюється введенням теми долі, передвизначеності, які архітектонічно обрамлюють увесь комплекс чутливості. У тексті цей образ конкретизується, набуваючи уречевленості і персоніфікованості («Моя дорога – до чийогось порога, моя стежечка – до чийогось сердечка»). Кристалізовані у фольклорній формулі слова осауленка спонукають до ситуативного створення мікрофрейму, себто розв'язання дівчатами загадки про те, хто ж його суджена. Сама ця ситуація викликає в Орісі меланхолію: «М'якше од воску дівоче серце. Тане воно од козацьких очей, як од сонця...». Та закони ідилії не дають почуттю закоханості перетворитися на страж-

данья, і знову фольклорна формула вводить конкретний випадок, зустріч у череду повторюваного, закріпленого традицією, архітекстуального («Судженої й конем не об'їдеш!»). Зауважимо, що фольклоризація сусідить тут з філософічністю, передовсім з неоплатоністською ідеєю про укладання шлюбів на небесах і українською «філософією серця». Концепт долі опосередковує ці уявлення і сприяє добіганню ідилічного сюжету до очікуваного результату. Доленосна зустріч сотникової дочки з миргородським осауленком у рідній господі, батькове благословіння, щасливий шлюб типово жанрові прикмети, які обрамляють чутливість згідно з ідилічним світосприйняттям. Тому навіть традиційно сентименталістські концепти і номінації, як-от, *сердешність*, любовні переживання не містять трагізму і пафосу страждань, вона радше є непрямими, прихованими означеннями радості, стану переповненості щастям («Стоїть, сердешненька, і голову схилила... Очиці хіба скажуть, а сама ні»). У цьому відношенні доля найпотужніший первень архітектоніки чутливості, що коріниться в історичній тягlostі, ментальності, національному характері. Оскільки зображена доба Гетьманщини, своєрідного «вісьового часу» для України, розквіту націєтворення і державницьких ідей, то їх кристалізація, осад у долі окремої людини не викликає страждань і трагічних надривів.

Концепт долі матеріалізується в циклічності відтворюваних подій, подвоєнні та вияснюванні сюжетних ситуацій (дві зустрічі з осауленком), вивершуючись у площину позатекстового, зосібна, релігійного та історіософського. Кінець Кулішевого оповідання з точки зору організації текстової цілісності формальний, його архітектонічна відміченість проростає кризь ідилічний коловорот життя і міжпоколінневу тягlostь, набуваючи, у такий спосіб, моделюючого значення. Оповідач немов подождує ідилію, нівелюючи її конкретність, історичність і прищеплюючи їй комплекс християнських цінностей і переводячи її на вищий рівень усезагальної гармонії, відновлення першовитоків буття. Доля Орисі видніється в перспективі, перед весіллям через рік після весілля вона «ще стала краща, ніж заможем, і дитина в неї, як Божа зірочка». Акценти зміщуються з минулого в майбутнє, ідиліка збагачується введенням в надра твору цих глибинних первнів. «Се Божа слава, а не молодиця! Що, якби хто дотепний змалював її так, як вона єсть, із маленькою дитинкою на руках! Щоб то за картина була!» (Куліш 1994: 180). Застосовано особливу техніку уявного перенесення ідеального на живописне полотно, міжвидові відношення розширюють прочитання фіналу, демонструючи зрощеність іконографічного знаку зі змістом. За Ю. Лотманом, «людина на п'єдесталі, живе обличчя в портретній рамі, глядач на сцені сприймаються як чужорідні в умовному моделюючому просторі, котрий створюється межами художнього тексту. Через це видима незакінченість або непочатість у художньому творі є особливо маркованим конструктивним прийомом» (Лотман 2000: 430). Таким чином, використовуючи ідиліку як засіб характеротворення, моделювання певного емоційного комплексу, Куліш водночас руйнує стереотипи, вдається до переосмислень канону, розширює поле сприйняття камерного, інтимного світу переживань до граничних точок і вузлів історичного процесу.

За жанровою спорідненістю і типом героїні до «Орисі» тяжіє інша ідилія – «Дівоче серце» (1862). Куліш поглиблює психологічний аналіз і розглядає почуття героїні не в оптиці цілісного схоплення, під кутом зору навіювання жанровою архаїкою, а радше в полі ідилії, збудованої на ґрунті соціальності, принципі чіткої поляризації суспільних станів. Це ідилія, яка виникає в зоні зіткнення інтересів, порушення передвстановленої гармонії і подальшого відновлення першопочаткового порядку, природного ходу речей. Звісно, такий тип організації тексту вимагає низки помежових структурних елементів, котрі унаочнюють рух самої жанровості, звільняють її від змертвілих схем і закостеніння в каноні. У цьому відношенні спеціально виділене авторське позначення «*идилія*» слугує риторичним прийомом, рамкою для антропологічного експерименту.

Доцільно звернути увагу, що естетика чутливості подається знову ж таки в шатах архаїки, хоча тип кореляції з ідилікою зовсім інакший, ніж в «Орисі», передбачає не сугестію, а цілком раціональне вимірювання життя традицією, усталеними зразками поведінки. Тому ці відношення є парними і вкладаються у фрейм як набір ситуацій, правил і соціальних ролей, за посередництвом яких верифікуються людські почуття, дії, вчинки. Фрейм, крім того, оприявнює засоби і прийоми текстуалізації чутливості. Вже першопочаток твору вводить читача в народнопісенну стихію, рядки з історичної пісні «Ой у неділю рано-пораненько...» визначають емоційне поле сприйняття цілком побутової ситуації рекрутчини. Архітектоніка «Дівочого серця» вловлює фольклорні тембри, що сприяють «тональності слова, будь-якого словесного образу» (Бахтін 2003: 116), перепрочитанню його крізь «слізний аспект світу» (Бахтін 1979: 345). З цією природою слова співвідносяться вияви емоційності, котрі в контексті бахтінської філософії вчинку втілюються в «емоційно-вольовому мисленні, інтонуючому мисленні», «емоційно-вольовому тоні», що обтікає «ввесь смисловий зміст думки» (Бахтін 2003: 107). Ясна річ, ідеться про сльози як текст, тип невербальної комунікації, принципово не камерної, не усамітненої, а навпаки, публічної, відкритої, співвіднесеної з народною обрядовістю. У контексті оповідання сльози обумовлюють тональність організації словесних мас, їх особливу речитативність, відтворення фольклорної мелодики і темпоритміки. Особливо характерними ці уснопоетичні тембри є для молитов, голосінь і благань матері Ігната-удовиченка, сліз і різноманітних способів висловлювання журби Олени. За М. Бахтіним, молитва, сльози, благання утворюють тональності, своерідний камертон твору як цілого, причому «стверджується *світоспоглядальне* значення цих тонів у мові, культурі та літературі». В антропологічній теорії літературознавця сльози – «основний тон мовленнєвого і культурного життя», вони насичують матеріальність словесного знака духовним змістом. «Слово в бахтінській філології існує не як нейтральне, очищене від тону слово сосюрівської системи мови – таке слово його не цікавить, - а як забарвлене і просякнуте тоном, сміхом або сльозами» (Бахтін 1996: 614).

Нарощення фольклорних смислів подається з особливою інтенсивністю в протиставленні *своєї* рідної домівки і *чужої* сторони, точніше, в кадруванні, багаторівневого представленні *чужини* як «далекого антисвіту, де все протилежне світу людському» (Юдін 2008: 80). Уявлення про *не-своє, чуже, вороже* розгортаються за логікою аперцепцій, коли на власне, індивідуальне переживання накладаються викшталтувані в традиції, культурогозовані і фольклоризовані образи, форми емоційного сприйняття світу. Безсумнівно, чужина в ідилії Куліша – це концепт, в якому синтезувалися етнічна ментальність, психоконкомплекс української людини і логіка історичного процесу. Розлучення з коханим викликає в героїні відчуття роз'єднаності простору, що зумовлює його поділ на три частини: фольклоризований образ сільської ідилії із солов'ями, ставом, зорями, парубками і дівчатами, уявний локус закоханих, так званий мінус-простір, (серед молоді, що виспіває кохання, немає Ігната та Олени), і мисленнева проєкція віддаленого світу («Далеко тепер десь Ігнат сидить, знакового голосу не чуючи...»). При цьому *чуже* вирізьблюється на тлі *свого*, рідного, знайомого.

Попри цю розділеність виникає цілком закономірна для романтичної поетики тенденція до перетинання кордонів, нівелювання умовних перешкод задля досягнення щастя. Спочатку світи поляризуються, за кожним із них закріплюється успадкований традицією комплекс уявлень. Зіштовхуються патріархальна точка зору матері Ігната та індивідуальне волевиявлення, кохання Олени. Хоча їхні погляди не є взаємовиключними, героїні радше доповнюють одна одну та обидві виявляють схильність до міфологізації чужини як утілення не конкретного простору, а чогось загального, невідомого, навіть потойбічного. З чужиною ототожнюється ініціаційний перехід до іншого буття, весільна і поховальна обрядовість амбівалентно пов'язані з переміщенням в інший простір, зміною статусу. У слов'янських похоронних голосіннях *той* світ названий чужим, за аналогією весільні голосіння зосереджені на проводах і переїзді нареченої на чужу сторону, до чужих людей. Оленка мислить категоріями подружнього щастя і просить благословення іти за милим «на край світа» («Нехай він не мучиться між чужими людьми самотою»), вбачаючи в цьому порятуюнок. Перебування в чужій далекій стороні ліпше за смерть без коханого в рідній домівці. Бажання зустрічі з Ігнатом окриляє її, дозволяє встановити емоційний контакт на відстані, перенестися, перелетіти в далекий край. Висловлювання Оленки прочитуються крізь призму пісенного дискурсу («Такі слова вона промовляла, мов пісню співала»). Однозначно ворожою постає чужа земля для матері Ігната, котра «лякала її світом широким, людьми чужими, пригодами несподіваними... Жаль їй було тільки дитини молоді, у чужій чужині не бувалої».

Концепт чужини надто важливий у «Дівочому серці», оскільки сприяє підживленню ідилічної структури неканонічними жанровими елементами, збагачує і ускладнює її будову додатковою модальністю, нехарактерною рухливістю, темпоральністю. Маємо радше не ідилію, а *идиліку* як жанрову оболонку відтво-

реної чутливості, матеріалізацію і обрамлення невидимого внутрішнього плану, блукань душі в поліфонічному життєвому просторі. За І. Смірновим, ідилічність утворює одну з «трансісторичних смислових субсистем словесного мистецтва», є його граматику і найвідомішим «класом літературних текстів» (Смірнов 2001: 250), отже, здатна до так званої дії переносу, переміщень у культурному просторі і модернізації давніх змістових конгломератів.

Героїня Кулішевої ідилії покидає не місто, а село, зустрічається з непривітним холодним світом, від якого повіває чимось містичним, інфернальним. Слід зауважити, що столиця як уособлення чужого постає в історіософському ореолі, в тому числі з оперттям на потужну традицію її висвітлення в національному фольклорі і літературі. Впізнаються навіть формули і непряме цитування, які задають рецепційний фон, ілюструють способи адаптації поетичного слова в прозовому тексті. Зрощенням літературного тексту і фольклорного слова є алюзійна згадка про «наших земляків», які «товчуться» в «чужій стороні», «як той Марко по пеклу». Маємо накладання образу з народної приказки про вічного страдника Марка на гоголівське колоніально-антиколоніальне висвітлення земляків, які навмисне репрезентують себе в структурах імперського світу (сцена з запорожцями в «Ночі перед Різдом»), роблять кар'єри в столиці, пориваючи з рідним ґрунтом і втрачаючи ідентичність («Старосвітські поміщики»). Налаштовує на сприйняття ворожого світу столиці введення шевченківської інвективи з поеми «Сон»: «... мов уві сні вона у великий, пишний город перелетіла, у той-то город, де, мовляв, тільки церкви, та палати, та пани пузаті, і ні однісінької хати» (Куліш 1994: 204).

Проте відразу з «*чужим*» словом починається полеміка, точніше, воно вміщається в простір творчо конфліктного співіснування, діалогу різних дискурсів. Виявляється, світ столиці неоднозначний, не уніфікований, у ньому знаходиться місце гармонії людських відносин, у межі імперського вбудовано локус української ідилії. Очевидно, Куліш зреалізував один із інваріантів сентиментальної ідиліки, який фіксується М. Бахтіним у процесі еволюції від «сільсько-ідилічної стадії» до «переходу сентименталізму в місто (урбаністичний сентименталізм)» (Бахтін 1996: 304).

Темпоральність ідилії фіксує зміни внутрішньої поведінки героїні, переналаштування типу емоційності, його раціоналізацію і культурогізацію. Її почуття починають вимірюватися причетністю до світу культури, в структурі особистості відбувається інтеріоризація національної пам'яті, що невдовзі змінить світогляд і зумовить проростання емоційної матриці просвітницькими сенсами. Сфера сердечного раціоналізується під впливом книжної культури, освіти, зрештою, розширення поля ідентичності. «Письменність» стає мірилом цих змін, відбувається перехід від пісенності до літературності, що означає цілковите перекодування ідилії, її відкритість у зовнішній світ. Сама чужина перестає бути ворожою, столічний простір набуває перетворювальних моделюючих властивостей, які уможливають метаморфозу і майже ініціацію героїні («Вдруге ти на світ народилась,

на широкий ясний світ»). Звісно, в ідилічних стосунках Олени і Павла Піддубня відчувається щось умоглядне, вони радше виражають ідеал, історіософські козакофільські візії письменника. Простір розширюється дедалі більше, чуже стає передумовою формування свого, національного, хутірського, виражаючи тернарну концепцію світоустрою, об'ємне співіснування в полі світової культури: «облетимо з тобою весь світ, а потім вернемось на Україну; з батьком-матір'ю побачишся, та й будемо жити в мене в дідовому хуторі» (Куліш 1994: 211).

Ідилічне як жанровий код, модус прочитання ранньої прози Куліша водночас є тією інтерпретантою, котра з'єднує в палімпсестне ціле тексти різних національних традицій і віддалених епох. Значення цього складника підкреслюється архітектонічно, спеціальним виокремленням жанрового підзаголовку, який за всієї умовності і релевантності приводить у дію весь механізм твору, стає генералізуючою ланкою на шляху здійснення принципово нежанрових завдань. Отже, ідилія як структурний провідник *неструктурної* речовини, себто чутливості, неопредмеченої різнобарвної емоційності в тканину тексту набуває певних ознак моделювання, креації на рівні архітектоніки і художнього світу. Абстрагуючись від конкретно-історичної семантики і набору канонічних рис, жанр починає "всотовувати" навіть чужорідні елементи, стаючи трансісторичним і транснаціональним утворенням. Античність і українська народнописенна культура, побутові реалії і міфопоетичне підґрунтя, сприйняття стихії живого народного життя крізь призму гердерівського вчення про унікальність і самотність виявлених в національному дусі мистецьких форм – все це створює умови для трансферу образу чутливості, який несе в собі закарбовані історичною пам'яттю смисли і випромінює їх в актуальному часі, стає мірилом естетичної оцінки самого тексту, персонажного світу, історико-літературного періоду.

6. *Ressentiment VS femina melancholica* в суб'єктивній логіці національної історії (Т. Шевченко)

Повісті Тараса Шевченка – унікальний досвід на шляху до нового канону української прози, пов'язаного з виробленням ідеології мови, її специфічною політизованістю у формах мовленнєвого інобуття, пошуком адекватних способів опису історії України, їхньої узгодженості з традицією національного нарративу. Насамперед це репресивний досвід прози, що створюється в підцензурних умовах заслання, заборони «писати і малювати», а тому він виливається в двоїсті, конспіративні техніки літературного письма. Побудовані на мовленнєвій мімікрії, містифікаціях, ретельному маскуванні під легковажного Кобзаря Дармограя, навмисній грі стилями, словесними тонами і напівтонами, тонкій оповідній іронії, прозові речі Шевченка є прикладом багатопланової текстової цілісності з властивою їй амбівалентністю, подвійними кодами та гібридними ідеологічними конструкціями. Через нарратив промовляє нація, дискурсивно долаючи стан колоніальної впокореності шляхом включення індивіда в народне буття, осмислення його почуттів у контексті колективного емоційного досвіду, міжпоколінневих зв'язків і спадкоємності.

Наратив нації, згідно з теорією Г. Бгабги подібний до дволикого Януса, зовнішній план розповіді невід'ємний від захованих у його глибинах підривних інтенцій, смислових і мовленнєвих контрверсій, внутрішнього спротиву, який проривається крізь неквапливі оповідні ритми. Безумовно, закладена в глибинах національного нарративу двоїстість проектується на націю як таку, описувану за допомогою прийомів подвоєння, артикуляції елементів і виводу їх за тісні рамки «національно-популярного» сентименту, що зберігається в закоріненій пам'яті». Цей сентимент залишається способом кодування, подвоєння смислів, подолання бінарності, народжуючись в іншій якості ідеології, художньої мови, модерної етнопсихології та новому типі історизму. У його полі зору виявляються «повсякденність, ностальгія, нові “етнічності”, нові громадські рухи, “політика відмінностей” як прояви «амбівалентності маргінесів національного простору», найбільш продуктивних у практиці *дисемі-нації*, «контр-нарративів нації», розсіювання, децентрації «великих нарративів», спростовуванні «тверджень про культурну вищість, чи це походить від “старих” постімперіалістичних націй, чи від імені “нових” незалежних націй периферії» (Бгабга 1996: 559–560).

Трансформація стійких образів та уявлень про українську націю, історію, культуру в дискурс, об'єкт рефлексії втілюється у переписуванні, перекартографуванні імперії, деконструкції розповідного канону, знятті жорстких кордонів

та семантичного перерозподілу між центром та периферією. У контексті теорії культурних поворотів Д. Бахманн-Медик зрушення у самій архітектоніці оповіді, деформації та навмисні спотворення пояснюються семантичною перекладністю як постколоніальною перспективою. «Переклад як стратегія листа (куди входять іронія, навмисне перекладацьке спотворення, переосмислення колоніальних топосів тощо) висвітлює у новому світлі поширену практику переписування...». Воно акцентує увагу на «обговоренні кордонів, на плідності погляду ззовні, на переорієнтації звичних напрямків трансферу» (Бахманн-Медик 2017: 293, 320). У прозі Шевченка цей поворот був наслідком переживання постколоніальної травми, на яке наклався особистий репресивний досвід у Новопетровській фортеці й викликав до життя «сильний текст» як продуктивну, у блумівському сенсі, текстотворчу діяльність, переписування та перегляд традиції, трансформації «старих текстів у наші сьогоденні переживання» (Блум 2007: 16).

Саме тому ці досліді стають дискурсом, демонстрацією техніки роботи з прозовим словом, що характеризується об'ємністю, аналітизмом, розгалуженими зв'язками з дійсністю, простором і часом. На тлі поезії з властивим їй антиколоніальним пафосом, чітко вираженим в історіософії та націософії автора, його емоційному переживанні «трагізму буття-в-історії» (Ю. Барабаш), проза занурюється в стихію повсякденного, предметного, речового. У ній проглядає навіть стилістика бідермайера, який переводить романтичні пристрасті, бунтарський пафос у побутове русло, світ домашніх цінностей та локальної культури. Антиколоніальний пафос притлумлюється, ховаючись в ядерних глибинах підтексту, потребує спеціальної аналітики, декодування ідеологічної мови засобами самої прози, за допомогою оголення прийому. Перефразовуючи Г. Морсона і К. Емерсон, можна сказати, що адекватна інтерпретація цієї мови вимагає перекладу поетики прози в прозаїку прози, ключа до розуміння повсякденності та тривіального порядку речей у контексті прихованої події. «У центрі уваги прозаїки – повсякденні події, які у принципі не зводяться до «основоположним» законам або системам» (Г. Морсон, К. Емерсон 2002: 92). Але віддаленість слова прози від історії, його вторинність і маргінальність обертається його акумулюючою функцією, здатністю до синтезу, що з особливою наочністю оприявнюється у «великому часі» літератури. М. Бахтін підкреслював, що «художньо-прозові жанри історично склалися в річищі децентралізуючих, відцентрових сил <...> у низах, на балаганних та ярмаркових підмостках звучало блазнівське різномовлення, передраження всіх “мов” та діалектів <...> де не було ніякого мовного центру, де провадилася жива гра “мовами”... і де всі “мови” були масками і був справжнього і безперечного мовного обличчя» (Бахтін 1975: 86). Проза була опозицією до поезії як маніфестанту офіційної літературної мови, оприявнюючи в такий спосіб власну контрверсійну ідеологічну функцію.

Нагромаджений у «великому часі» досвід прозового різномовлення проникає і в українську літературу кінця XVIII – першої половини XIX ст.,

визначивши поетику карнавального слова, бурлескно-травестовані прийоми вивертання світу навиворіт, моделюючи роль низової словесності в побудові національного літературного канону, революцію у сфері художньої мови, важливе значення епігонських явищ на кшталт котляревщини у стилістиці та авторській поведінці. Зрозуміло, Шевченко обійшов стороною інверсійну поетику перших десятиліть ХІХ ст., взявши з її народно-сміхового арсеналу лише способи втілення мімікрії в розповідній тканині, ігрової поведінки, динамічної зміни наративних масок і, мабуть, найважливіше в контексті нашої теми поєднання мовних шарів, біномів, специфічної українсько-російської інтертекстуальності при відчутному превалюванні мови імперії, зовнішньої демонстрації пієтетного ставлення до неї. Можливо тому, на тлі літературної техніки середини ХІХ ст. повісті Шевченка, як пише Т. Гундорова, «сприймаються дещо застарілими» (Гундорова 2017: 93), а їхня вторинність, шаблонність підтверджується наведеними дослідницею негативними відгуками П. Куліша та С. Аксакова. В аспекті ставлення до національної історії, що цікавить нас, особливо примітний відгук професора слов'янської філології А. Котляревського: «Историк пройдет с равнодушием мимо этих произведений: они для него бесполезны» (Гундорова 2017: 94). У сучасному літературознавстві думка про другорядний, підпорядкований характер історичного наративу у прозі Шевченка звучить так само наполегливо, хоча й дещо пом'якшено, з урахуванням культурної та політичної ситуації (Ю. Барабаш, Г. Грабович). Внутрішній опір прози історичному дискурсу, відносно слабка розробленість історіософії, закамупльованість національної ідеології насправді були творчим моментом, що втілювався у віртуозному володінні розповідними техніками і глибоким підтекстом. Напружена колізія між «жорстким цензурним пресингом і прагненням подолати цей пресинг» (Барабаш 2004: 25) вилилася в мовні тропи, мовленнєві контрверсії та постколоніальну риторику. дозволеним у віртуозному володінні оповідальними техніками та глибокому підтексті.

Обрання російськомовної стратегії обумовлене не лише мімікрією під імперський тип висловлювання, демонстрацією лояльності субалтерна до колонізатора, але й внутрішньою опозиційністю до його мови, прихованим розвінчанням його домінуючої ролі з позицій колонізованого представника інонаціональної околиці засобами рідної мови, навмисною суржикізацією, інтертекстуальними фольклорно-етнографічними вкрапленнями. У межах лінгвістичного бінома створювалися «сильні тексти», «контр-наративи», конспіративна поетика, однак, її шви та розломи приховати практично не вдається, вони раз у раз прориваються назовні і свідчать про скутість автора в чужій мовній стихії. Як зазначає Ю. Барабаш, повісті Шевченка позбавлені «глибини й багатозначності слова, багатства його коннотативних сенсів і нюансів, концептивного поєднання різних лексичних та стильових шарів, гри тексту й підтексту – всього того, чим сильна й приваблива поезія Шевченка, написана українською. Хоч би що

там говорили, у стихії російської мови Шевченка не почувався досить комфортно...» (Барабаш 2001: 243–244). Але, як уже зазначалося, в цьому мовному опорі таїлася та вибухова енергія, яка тимчасово застигла у спокійному ритмі прози, вилившись у прийомах та способах постколоніального іншомовлення. Більше того, скутість автора, що пояснюється недостатнім володінням російською мовою і нерозробленістю норм української літературної мови в галузі прози, спорадичне вживання граматично неправильних конструкцій, обмеженість у виборі адекватних способів художнього вираження думки поставали контр-оверсією, культурною колізією.

В її рамках національний наратив видозмінюється, балансує між офіційною імперською візією Малоросії та «контр-наративом» України, етнічною включеністю, кооптацією в кола багатонаціональної імперії, демонстрацією політичної лояльності та прихованим ескапізмом, втечею від примордіалізму, есенціалістських уявлень про націю до «уявлених спільнот» (Б. Андерсон), їхнім символічним образами та імагологічним проєкціям. У цій конфронтації ідей і смислів перемагає приховане від поверхового погляду, закамфльоване мімі-круючою поведінкою, нав'язливою репрезентацією імперського дискурсу. Національний наратив – це поетика підтексту, ремінісценцій та алюзій, витягнутих з архіву історичної пам'яті спогадів (*пригадувань, нагадувань*) про події та навіяні ними емоції, що осіли в етнопсихології і закріпилися в міжпоколінній усній традиції колективу та трансльованих у модерну культуру «уламків» та реліктів народної психіки. Саме такий тип наративу, який пройшов випробування колективною чутливістю і сховав у її пластах історичну подієвість, реконструював пам'ять про славне минуле в умовах колоніального поневолення, запропонував Шевченко у повістях

У них історія репрезентує себе зсередини, у побутовому, домашньому переломленні, в етнографічній рамці, а почуття, емоції настільки тісно вплетені у простір, що стають знаками, емблемами, топологічними фігурами і метафорами народного буття у його протяжності. Набуваючи інтелігібельності, емоції служать надійним засобом прочитання національної історії в епоху культурної амнезії і кризи ідентичності. Їхній наративний статус зміцнюється пережитим досвідом романтизму з його баченням світу крізь призму «логіки емоцій», зрощення у почутті думки і розуміння, часто недоступних безпосередності мовних засобів. Р. Суні, посилаючись на перехід від розуму до почуттів у розумінні нації Гердером, говорить про «емоційну обумовленість романтичного націоналізму XIX століття», вбудовування «емоцій кохання, гордості, страху та обурення» в історичний наратив. З їхньою допомогою поет «створює націю навколо самого себе» (Суні 2010: 92).

Пластика прози дозволила досить віртуозно синтезувати історію та психологію, перемістивши емоції та почуття в ядерні глибини тексту, впливши їх у внутрішній план оповіді. У підтексті вони виконують роль емоційних матриць,

просвічуючи подієвий план і кодуючи його певним типом сенситивності. Корелюючи з діями, подіями, історичними фабулятами та меморатами, емоції і самі стають «нарративними утвореннями» (термін Т. Сарбіна). При цьому вони не обмежуються риторичними фігурами, тропами для позначення типів почуттів, а матеріалізуються в слові, що має часопросторову протяжність і прямо співвідноситься з дійсністю, розгортається за зразком, рольовим сценарієм, сюжетною поведінкою. Одним словом, у прозі емоції обростають тілом історії, нарративізуються. Обґрунтовуючи теорію «афективних спільнот» у сенсі розрізнення емоційної поведінки етнічних груп та націй, Р. Суні зазначає: «Нації утворюються через історії, які люди розповідають про себе. Наратив найчастіше є казкою про походження і спадкоємність, часто про жертву і страждання, а також про славу і героїзм» (Суні 2010: 93).

Особливо відчутна нарративність емоційних матриць у прозових текстах, що мають поетичні аналоги. У повісті «Наймичка» історія представлена в ореолі *ressentiment*, вписаного в нарацію психоемоційного комплексу, неявної форми опору імперському дискурсу або, як пише Т. Гундорова, «стратегії підриву влади, вписаної в розповідь», переписування, «деконструкції та ігрового перевертання, переприсвоєння цінностей, геокультурного вписування себе в історію» (Гундорова 2017). Від початку до кінця розповідь витримано у вичерпному викладі наслідків прихованої образи і ненависті до реального і уявного ворога, чужого, в атмосфері витравлення пригноченості й маргінальності прилученням до народного життя, солідаризацією з цінностями своєї етнічної групи. Особиста драма спокуюшеної уланським офіцером Лукії проектується на загальнонаціональне буття й прочитується в ключі протиставлення пригнобленого і пригноблюючого, колонізованого і колонізатора. Фактично Україна виявилася тим самим роздертим, розчленованим, бездержавним тілом нації, що й наругане тіло та поламана доля *покритки*. Обидва тіла деформовані, усічені та розсічені втручанням ззовні, агресією, що призвела, за словами Є. Маланюка, до національно понівеченого явища малоросійства, «каліцтва», «пораженства», «тотальної капітуляції», «затмарення, ослаблення і – з часом – зникну історичної пам'яті» (Маланюк 2015: 32, 33, 34).

Мотив розсіченості є прецедентним у постколоніальному контексті тілесної травми як дзеркала деформованої ідентичності. Важлива роль тіла як політичного тропу і метафори влади, гендерного поневолення в колоніальному суспільстві. На думку Н. Ярмоленко, «розсічення тіла на частини переосмислюють як виняткову наругу та знущання ворога-переможця над переможеним» (Ярмоленко 2016: 110). Шевченко вбудовує свій образ у прецедентне поле текстів української літератури, автоінтерпретацій власних творів, розглядає варіанти долі героїні, типізуючи її та вміщуючи в готові сценарії, фрейми соціально-рольової поведінки («Без високої любови своєї к дитищу пошла бы ты за ескадроном, как ходят тысячи тебе подобных... Могло случиться и иначе. Ты могла бы и подружиться с добрыми уланами – и попутешествовала б себе за их эскадронами во

всякую погоду, как едиnorodная мать Энея (у Котляревского)»). З ресентиментом пов'язане можливе остриження, насильницька гендерна травестія, заповідювані москалями фізичні страждання. Драма переростає в трагедію, втілену в нагнітанні мортальної образності, сплесків афективної поведінки, вбивств дитини, спробі самогубства, сибірській каторзі. Уявні митарства по степу, несамовитість, тілесна знемога відповідають механізму ресентимента, що породжує «болючі відчуття», «неприятнь, дистанціювання від власного тіла», «бажання самознищення» (Гундорова 2017).

Проте навіяний «Сердешною Оксаною» Г. Квітки-Основ'яненко та власною поемою «Катерина» фінал витісняється оригінальним художнім рішенням, подвоєнням соціальної ролі, підміною та приховуванням своєї маргіальності, виключенням з етнічної групи. Лукія реінтегрується в неї, стаючи наймичкою і видаючи себе за московку, безталанну. Інтерпретація соціальних ролей ґрунтується на принципі взаємовиключних опозицій, автоматизмі і шаблонності уявлень про *своє* й *чуже* в патріархальній спільноті. «Ты еще, слава Богу, хоть московка, все-таки не покрытка» (Шевченко 2003. Т. 3.: 86). Навішування ярликів як прояв соціально-етнічних стереотипів відбиває міру інтегрованості *homo marginalis* в локальну групу або, навпаки, віддаленість викинутої за її межі людини. І хоча московка – це гетерообраз, породження імперської імагології із щільно вбудованим у неї «хахляцьким стереотипом» (Ю. Андрухович), Шевченко все ж таки вдається до його деконструкції, розвінчування негативної семантики з метою виправдання. Приховування істинного обличчя в ампула московки не більше ніж редукція, камуфляж для єднання з групою, народним колективом.

Однак, навіть усередині стереотипу відбувається розшарування, внаслідок якого маргіальність набуває двоякого характеру, у пограничному існуванні в колективі і повній ізольованості в необжитому просторі *пустки*, необлаштованої хати. Прикладом *homo marginalis* з максимально розмитими межами чутливості між непереборним горем і радістю є «стара московка», що живе на околиці села, в куріні, фатально *чужа у своєму* просторі. Лукія, що мімікрує під московку, чужа лише тимчасово, в найбільш лімінальний проміжок життя, за яким слідує її включення в новому обличчі в хутірську ідилію. Посилаючись на концепцію «чужинців і кордонів» Г. Зіммеля, В. Луков констатує: «Чужак – той, хто приходить ззовні, сподіваючись залишитися тут» (Луков 2008: 21). У перехідності цього життєвого акту проявляється сила шевченківського образу, стоїцизм героїні, у самопожертві якої І. Франко побачив безпрецедентне явище в літературі. У типовому явищі українського побуту, у безлічі варіантів, що тиражуються в літературі, в тому числі і самим Шевченком (поєми «Катерина», «Слепая», «Марина», повісті «Варнак», «Музыкант», «Капитанша», «Близнецы» та інші), акцентується винятковість, нестандартність дій матері, що перетворилися в діяння, жертвне служіння заради дитини, «сюжет дуже оригінальний і в інших літературах, здається, не оброблюваний» (Франко 1981: 468).

Віртуозна підміна соціальної ролі обумовлена впливом ресентимента як емоційної практики та способу самоідентифікації в колоніальному суспільстві. Пригнічене становище покритки Лукії пов'язане з неможливістю адекватної відповіді кривднику та перенесенням його у переживання, «самоотруєння душі», «довготривалої психічної установки». Як зазначає М. Шелер, витіснений зі сфери дії в рефлексію, психологічний аналіз ресентимент стає «у відповідь емоційною реакцією на іншу людину, завдяки якій сама емоція занурюється в центр особистості...» (Шелер 1999: 10). У «Наймичці» ресентимент набуває форми меланхолії як національно обумовленого прояву чутливості, співвідносного з колоніальною свідомістю. Саме в цьому сплаві емоція постає інструментом прочитання історії України у психологічному ключі, в контексті історії ментальності, локальної культури етносу, народу, фольклору та етнографії. Історія представлена через побут, структури повсякденності та ритуалізовану поведінку як результат слідування міжпоколіннєвій традиції колективу.

Сполучною ланкою між історією та особистістю є меланхолія, яка не тільки інтеріоризує наслідки від подій минувшини, трагічних перипетій у внутрішній світ, але й викарбовується у просторі, що має всі ознаки національного ландшафту. Колективне переживання меланхолії як трансльованого соціального досвіду та історично обумовленої «структури почуттів» обґрунтувала К. Юханнісон: «До меланхолії схильні не лише окремі люди, а й групи, класи, суспільство загалом. На колективному рівні вона може бути реакцією на соціальну невлаштованість і безправність... Від меланхолії можуть страждати цілі місцевості – міста і області... Це млосне почуття смутку і втрати присутнє повсюди – в людях і будівлях – як пам'ять про велику культуру минулого» (Юханнісон 2011: 26).

З першої появи Лукії в супроводі жниць, які співають тужливі пісні, це почуття незримо присутнє, оприявнюючись під проникливим поглядом оповідача. У загалом життєстверджувальний обряд обжинків проникає смуток, по суті те саме «самоотруєння душі» як емоційний маркер колоніального поневолення, панщини як форми залежності і прикріпленості до землі. Доповнює цей стан повна відчуженість героїні від ідилічного світу сільської молоді. Крім того, розповідь про церемонію закінчення жнив переривається тривожною згадкою про «зловещие вихи», які символізували розквартирування москалів. Ця деталь настільки прецедентна, що викликає у пам'яті «трагічні розповіді про безталанних покриток». Емоційний пасаж автора звучить як застереження, проте драматизм так тісно зрісся з тілом національного життя, його побутовими структурами, що віддзеркалені одна в одній і повторенні долі покриток, сценарії їх падіння прямо співвідносяться з ритуалізованою поведінкою. Типовість цього наративу автором цілком усвідомлюється: «О мои родные жницы! Никакие кровавые драмы вас не научат! Новина – ваш проклятый идол, новина, перед которой вы кладете все, часто честь, а за нею и жизнь свою бесталанную!» (Шевченко 2003. Т. 3.: 62).

Більше того, трагедія падіння прихована, закамурфльована ідилічним антуражем. Меланхолія як переживання розпачу ніби вбудовується у розміреність і неквапливість хутірського життя, поступово насичуючи його ідиліку драматизмом української історії. Відтворений за всіма канонами *locus amoenus*, «благодатний хутір старого козака Якіма Гірло» з його садом, гаєм, пасікою внутрішньо різнорідний і розламаний агресивним втручанням іззовні. Історія проникає в ідилію, зіштовхуючи дві картини світу, козацьку, старосвітську та імперську, репресивну у своїй основі військову казенщину у непереборному конфлікті. Причому він відчутний не тільки в подієвому світі, а й за межами тексту як відгук історії, фон для зображення у всій етнографічній строкатості приватної долі покритки. З усією очевидністю ідилія «виступає як символічна перверсія трагічної непримиренності великої історії і сподівань приватної людини <...> саме шлях до ідилії в епоху бур є єдиним можливим способом формування себе як автономного суб'єкта історії» (Автухович 2012: 266).

Реінтеграція героїні в звичний для неї світ відбувається зовні спокійно при глибокому внутрішньому надломі. Вона виконує щоденну роботу наймички, дбає про підкинуту нею дитину, зустрічає повагу старосвітського подружжя Якіма і Марти, стаючи практично членом їхньої сім'ї. Проте психологічна поведінка йде врозріз із побутовим, соціально-рольовим, породжуючи як неявні прояви чутливості, так і справжні вибухи емоцій. Побачивши свою дитину, на очах у всіх Лукія ледве стримує захоплення кількома сльозами, наодинці ж гірко ридає від радості за його благополучну долю. Меланхолія так чи інакше віддзеркалює її зовнішній вигляд навіть при поверховому спостереженні: «А то всегда такая смутная и невеселая... Дивилися ее постоянной задумчивости, но им, простодушным, и в голову не приходила настоящая причина ее. Они видели достаточную причину быть московкою, чтобы быть бесталанною» (Шевченко 2003. Т. 3.: 75). Меланхолія виражає напруження між ідилією та її можливістю, опираючись тенденції ідилічного наративу до «перетворення історії в природу» (Автухович 2012: 266). У циклічну зміну ідилічних сезонів вторгається зовнішня деструктивна сила москалів, не лише звабників жіночих сердець, а й завойовників чужих територій, екзекуторів, які порушують патріархальних лад імперською казенщиною. Їхні наїзди сприймаються як загроза, підтверджена чутками про те, що в сусідньому селі «уже третью покритку покрыли». Меланхолія як емоційна домінанта тимчасово витісняється дією, інверсією, повторним переживанням образи і приниження як складників ресентимента. Програвання тривіального сценарію зваблення оформлюється як «переживання наново самої емоції, її після-відчування, повторного відчування» (Шелер 1999: 10).

Візиту улана на хутір прочитуються в історіософській проекції, як експансія колонізатора на територію пригнобленого з метою його повного поневолення. Зваблення перетворюється на містерію з демонстрацією своєї переваги і за допомогою етнонаціональних, соціальних та гендерних стереотипів, сформованих в

імперській свідомості. По відношенню до місцевих жителів, колоніальних тубільців використовуються принизливі ярлики типу «старый хохол», «упрямая хохлячка», «мужичка» тощо. У свою чергу, в пригніченій свідомості конструюється образ ворога на підставі його етнопсихологічних характеристик. Ще будучи чумаком Яким Гірло не злюбив усе московське і практично ототожнює кривдника Лукії з нечистою силою, «вовкулакою», «уланом рудим». Однак тактика спокусника настільки філігранна, що йому вдається ситуативно інтегруватися у старосвітське родинне гніздо, використовуючи національні моделі гостинності. Мешканці села підпадають під вплив віртуозної гри знаками колоніальної екзотики, стаючи жертвою підміни як засобу імперської асиміляції. Пригощаючись *кизляркою* зі срібної чарки, Яким не так спокусився якістю дорогої горілки, як закріпленням за нею знаком кастової престижності, символічно перенесеним на представника царської військової ієрархії. Стереотип москаля як *чужого, ворога* руйнується зсередини механізмом «зараження провінції імперською владою, а отже – її підпорядкування» (Гундорова 2011–2014: 402). Вплив на підкорених, асимільованих хуторян технік субверсії, перевертання нагадує буквально зачарування «магнетичною силою імперських чар», за допомогою яких «відбувається присвоєння колоніальної культури і присвоєння символів імперської влади» (Гундорова 2011–2014: 402).

Однак це присвоєння є театральною розіграною акцією, інверсією справжньої колонізації, в якій поневолений мислить нав'язаними йому метрополією категоріями. Успадкована від І. Котляревського карнавальність є технікою викриття «моралі рабів» (Ніцше) як ґрунту формування ресентимента. Трансформації в місцевій психології надто глибинні й поза карнавальністю, тотального змішання сакрального і профанного, тимчасового обміну місцями верхів і низів практично не зрозумілі. Зачарований гостинністю улана на *не-своєї* території, п'яний Яким змішує категорії релігійного та національного і підносить москаля над християнами. «Вот тебе и москаль! Вот тебе и улан! Та дай Бог, чтоб и хрещеные люди такие росли на Божьей земле» (Шевченко 2003. Т. 3.: 94). У цьому переосмисленні стереотипу вгадується алюзія на середньовічний поділ простору на свій і чужий, праведний і грішний відповідно до географічної приналежності. У рамці архаїчної моделі світу вкладається сформована народною свідомістю опозиція Московщини як чужого, ворожого світу та України як своєї, «Божої» землі, що постає під впливом провіденціалізму національного ландшафту. Однак у повісті етичний центр тимчасово зміщується в бік профанного, нехристиянського, що з ним асоціюється московське. Закони карнавалу, втручаючись у традиційне дуальне членування простору, знімають протиставлення свого та чужого під впливом імперських чар москаля: «А что ж, ведь и он тоже пан, хоть и московский, а человек хороший, очень хороший человек. Хоть бы и у нас таких панив насняли» (Шевченко 2003: 94).

Слід зазначити, що навіть у цій завороженості старосвітських людей колоніальною атрибутикою, імпортованою екзотикою («... и чем уж он их не угощал?

И чаем, и сахаром, и всякою всячиною, так что всего и не упомнишь») підкреслюється чужість москальського побуту, перевернута система відносин усередині військової ієрархії (всюди розкиданий тютюн, собака на ліжку, брудний денщик). У принципі та сама техніка карнавалу, перевертання служить для розмежування свого та чужого, створення яскравих імагем, дзеркальних образів: «И еще чудно: он уже сытый, а он ругает и все кричит: “Эй, малый!” – А может, это по их московскому обычаю так и следует, Бог там их знает?» (Шевченко 2003. Т. 3.: 96).

У театральних розігруваних епізодах карнавальної рівності, навмисної демонстрації лояльності все є неоднозначним, двоїться, символи імперської репрезентації виявляють зворотність у знаках і жестах репресивного впливу. Подарований червонець передаровується з метою повторної спокуси, поневолення і перетворюється в очах іншої наймички на «хорошенький дукачик», до якого потрібне «доброе наместо». Подвоєння знака у вигляді синекдохічного перенесення форми монети на жіночу прикрасу використовується як засіб імперської репрезентації, що ґрунтується на амбівалентності, культурній перекладності предмета, речі, образу з однієї семіотичної системи в іншу. У колоніальній свідомості простодушної наймички «дукачик» саме той фетиш, чарівний предмет імперського дарувальника, за допомогою якого здійснюється асиміляція, присвоєння, поневолення. В аналогічній функції виступає і запозичена з літератури метрополії риторика спокуси: «Я умираю без тебя, цветочек мой прекрасный, мой розан ненаглядный... Вспомни ты темный сад и те короткие сладкие минуты, что мы проводили с тобой» (Шевченко 2003. Т. 3.: 95). Книжний стиль, штучність і фальш маскують соціально-класовий антагонізм з притаманними йому жорстокими репресивними діями по відношенню до колонізованого, пригнобленого. «Мужичка» не погодилася стати «офіцершою», отже, автоматично перетворилася на об'єкт фізичного насильства: «И он ее ударил по голове нагайкой, проговора “Проклятая!”» (Шевченко 2003. Т. 3.: 106).

З цього моменту ресентимент, що розвивається в переживанні повторного відчуження, подвоюється, набуваючи історіософського виміру. Невдала спокуса Лукії дублюється цілою серією інших спокус, типізованих фінальним акордом про тяжку дівчину Одарку, яка супроводжувала вихід уланів із села. У сукупності подібні реалії формують колективний ресентимент розтерзаної нації, що прочитується крізь призму тілесності та гендерної ідентичності. На думку О. Забужко, «українська національна катастрофа у всій тимчасовій тривалості шевченківського міфу» проглядається у деструкції національного тіла, «інверсії волі», «невідворотному закріпаченні інерцією злочину», які оголюють «жертву зґвалтування» – «збірний образ української “жіночості”» (Забужко 2009: 129, 131). У світлі історико-міфологічних паралелей виникає об'ємний поліструктурний образ асоційованої з жіночим началом України, що ототожнюється, у свою чергу, з «архетипальною жінкою – покриткою», «матір'ю байстрюки, майбутнього суспільного маргінала-покидька» (Забужко 2009: 131–132). Цей образ парно

співвідноситься з «архетипальним чоловіком», москалем, також маргінальною особистістю, викореною з національного універсуму і привласненою імперією, перетвореною на дієвий інструмент її впливу. На тлі знечещування покритки «взяття в москалі» постає «чоловічою» версією імперської завоюницької наруги», в результаті якого «москаль» силоміць відторгається від народного тіла, тільки при тому сам ініціюється на інструмент його, «тіла», подальшого розтління» (Забужко 2009: 131–132). Уявна роль московки (дружини москаля), накладена на реальний статус покритки, поглиблює відторгнення від тіла нації, ізоляцію і маргіналізацію.

Відповідно до цього зростає роль ресентимента, що переживається як «після-відчування» у вигляді меланхолії. Драматичний план оповіді проливає світло на генеалогію ресентимента як «єдності переживання й дії» (Шелер), а інверсія, погляд назад, до подвоєного і перетвореного у творчий феномен досвіду вистражданого минулого необхідна як форма репрезентації особистої долі під кутом зору неодноразово пережитих поколіннями колективних почуттів. У структурах долі ресентимент буквально викарбовується, проявляючись як стан образи й приниження. На цьому ґрунті формується антиколоніальний опір, втілений у «Наймичці» за допомогою риторики «контр-нарративу» у вигляді історичної емблематики, топології національної пам'яті, картографування напівмертвої, застиглої в колоніальному сні місцевості емоціями і пригадуваннями антикварія, колекціонера, біографа і мемуариста.

Зрозуміло, Шевченко уникає систематизованих історіософських відступів, демонстрації поглядів на минуле України з позиції історика, переводячи їх у підтекст та вдаючись до інакомовлення як форми постколоніального дискурсу. Історія підпорядкована моделюванню національної картини світу, відповідно час ніби зупиняється, стаючи частиною простору, панорамного бачення з віртуозною кінематографічною зміною фрагментів. Динаміка простору співвідноситься з «навігацією почуттів» (В. Редді), які виявляють відбиту у ньому раніше пам'ять про історію. Топологічний підхід до емоцій дозволяє віднести Шевченка «не так до історіософів, як до міфотворців» (Нахлік 2003: 193). Художній простір повісті наповнений відібраними з потоку історичних подій емоціями, що увійшли в ментальні структури і стали частиною колективного досвіду. Колекціонування подібних емоцій стає фундаментом «контр-нарративу нації», що підспудно відводить від нав'язаної імперією «есенціалістської ідентичності» до нових кордонів Території як вмістилища Традиції, Народу як цілого, суб'єкта архаїчного та міфологічного простору (Бгабга 2005: 84).

Обґрунтована постколоніальною критикою «територіальність нації» у Шевченка є об'єктом картографування не так реаліями історичного штибу, як етнографічними вкрапленнями, показаними у побутовому переломленні залишками подієвості. Національне репрезентовано через опосередковану хутірською ідилією прив'язаність до місця, гармонію природно-циклічних ритмів із послі-

довною зміною періодів життєвого становлення людини, встановлення персонажних дублетних пар. Вони відбивають ідилічну спадкоємність поколінь, повторення молодшими доль старших в узгодженні з кругообігом національного буття в індивідуальних мінібіографіях. Відхід Марка в чумаки не просто віддзеркалення та продовження промислів Якіма Гирла, а насамперед символічна проєкція історичних шляхів України, її культурної та економічної географії. Просторово-топографічний підхід до історії, особлива відзначеність місць пам'яті втілюється в увертюрі до повісті, своєрідній імпровізації, народній інтерпретації, обігруванні фольклорно-історичних наративів. Невидимими нитками переказ про Ромоданівський шлях пов'язаний з усім корпусом твору, вводячись у нього як рамка, іронічний погляд у минуле, в якому вловлюється натяк на перипетії російсько-українських відносин. На думку С. Росовецького, перед нами «белетризована стилізація чумацького топонімічного переказу про Ромоданівський шлях, густо насичена топографічними та побутовими подробицями» (Росовецький 2015: 258). Буквально моделювання карти місцевості, нанесення на неї нових уявних пунктів, надмірна фактографічність покликані відвести читача від історіософії у пряму значенні слова, закамуювати її під виглядом невибагливої розповіді про п'яного чумака Романа, який нібито випадково відкрив новий шлях. Несерйозний тон оповіді про Романовий шлях, який з невідомих причин став називатися Ромодановим, посилюється імітацією сказової манери, народною етимологією, що руйнують межі високого та низького, побутового та історичного. Автор грає, іронізує, зміщує плани, підриваючи істинність та достовірність народного переказу не менш сумнівною імітацією правдоподібності, гіпотезою про похід московського князя Григорія Ромоданівського до гетьмана Петра Дорошенка.

Цінність топонімічних розслідувань нівелюється, перетворюючись на каламбур, балаканину з нульовим ефектом, нагадуючи ярмаркові міражі, обман зору, оптичний дефект. Це підтверджується дуже виразною алюзією на М. Гоголя та Г. Квітку-Основ'яненка: «разносился с своим Ромоданом, как дурень с писаною торбой, наговорил, что твоя перекупка с бубликами, а о самом-то деле не сказал еще ни слова» (Шевченко 2003. Т. 3.: 60). Навмисно профануючи і, мовляв, фамільяризуючи абсолютну епічну дистанцію переказу, Шевченко окреслює межі сприймання історичного наративу, його факультативну роль у текстовому цілому. Це просторове тло, на якому панорамно розгортається хутірська ідилія з руйнівними для неї драматичними подіями. Однак його присутність аж ніяк не формальна, в ньому під маскою іронії ховається і старанно камуфлюється справжнє ставлення до історії України, фрагментованої, представленої натяками, народними фабулятами і меморатами, транспонованої на побут. Безумовно, використання розповідної рамки було фігуративним, вказувало на техніку конспіративної прозаїки, способи втілення постколоніального письма. Ефект присутності відсутності неминуче призводив до редукування образу України,

винесеного за межі сюжетної дії, у позатекстову реальність. Цензурний пресинг не сприяв «заглибленню в історію України, історіософському осмисленню героїчних і трагічних сторінок національного минувшини. Автор змушений під різними приводами і вдаючись до різних літературних прийомів ухилятися від такого осмислення, водночас незрідка даючи зрозуміти кмітливому читачеві, що криється в підтексті» (Барабаш 2004: 25). У контексті навмисного приховування правди, «приспосовуванства» як типу авторської поведінки, рух від історизму до міфологізації, або метаісторії робить прозу Шевченка явищем поліморфним, багатоскладним. Як пише Г. Грабович, «історична матриця заповнюється явно неісторичним матеріалом, запозиченим з легенд, фольклору й авторської уяви» (Грабович 1998: 48).

Історія мерехтить на кордонах, перевтілюючись на різні форми свого інобуття, на етнографічні образи, широкі археологічні екскурси, пов'язані не так з подіями, як з пам'яттю про них. Історична пам'ять наділяється терапевтичною функцією, спрямованою на рефлексію, ізживання постколоніальної травми на новій спіралі колоніалізму з гібридною ідентичністю. Шевченко вдається до «розчаклування історії», покликаною «відродити, вилікувати, визволити народ» (Грабович 1998: 61). Робота пам'яті спрямована не на накопичення й кумуляцію, а на селекцію, функціональний відбір та дзеркальне відображення національної картини світу в наслідках колоніалізму і занепаді народного героїзму. Зображений у «Наймичці» світ інверсивний, перевернутий, пригнічений і поневолений, це «світ нащадків вільних козаків, обернених на селян-кріпаків, лакеїв царського деспотизму та покриток з дітьми-байстрюками» (Грабович 1998: 55).

Трансформація культурної пам'яті найнаочніше проявляється в топографічному заломленні, у тих *місцях пам'яті*, які репрезентують, матеріалізують колективний досвід як трансляцію тяжкої колоніальної спадщини. Опис порожнього, розрідженого степового простору ніби всотав дух пригніченості, змертвілості й безвиході. Степові кургани, валки, могили акумулюють історичний час, постають архівованою колекцією застиглих образів минулого, затверділими згустками емоцій народу, колективу, етнічної групи. З погляду пам'яті як механізму функціонування культури простір має моделююче значення. «Місце дає змогу не тільки укріпити та підтвердити спогади, що локально в ньому укріплюються, воно також утілює неперервність періодів, які несуть у собі більше пам'яті, ніж сконцентровані в артефактах порівняльні короткочасні спогади індивідів, епох, навіть культур» (Ассман 2012: 318).

Незважаючи на потужний картографічний імпульс, топографічну ілюзію, відведення уваги читача від колоніальної проблематики також є демонстрованим прийомом, риторичним ходом, елементом гри. За надзвичайно насиченим перерахуванням топонімічних об'єктів, історичних назв могил, згадкою про окопи Карла XII приховується постколоніальна стратегія переписування, перевідкриття та перепрочитування імперії. У спонтанно кинутій фразі про

«синекафтанных шведов», що просуваються в глиб України, можливо, міститься натяк на уявну реконструкцію Вольтером походів Карла ХІІ на Східну Європу. Цей «інтелектуальний прорив» був досвідом культурної географії, освоєння меж і кордонів «уявних спільнот». Перефразовуючи Л. Вульф, можна сказати, що український прозаїк «винаходить» Україну за допомогою карти як моделі пізнання світу, його кодування ретельно розробленими класифікаційними методами. В імагінативній подорожі Вольтера Україна як географічне середохрестя Східної Європи поставала відсталим, нецивілізованим краєм з архаїчними звичаями, дикими народами та природною екзотикою. Це «втрачений», незвіданий простір, який потребував описання/каталогізації і відкриття світові.

У повісті Шевченка картування місцевості, що лежить на поверхні, знову-таки створює оптичний ефект, в якому вольтерівський прийом переломлюється в постколоніальній перспективі. Як пише Б. Андерсон, «карта-емблема глибоко проникла в народну уяву, ставши потужним символом антиколоніальних націоналістичних рухів» (Андерсон 2001: 217). Простір є не так топографічним, як топологічним, а метод картування не більше ніж умовний прийом для емоційної рефлексії найближчих об'єктів. Розлита всюди меланхолія як ностальгічне переживання зруйнованої національної картини світу, емоційний зріз української історії сприяє розумінню особливої постісторичної кризи першої половини ХІХ століття. Доцільно вести мову про історичну стигматизацію, викинутість і крайню маргіналізацію українського світу, його зміщення від центру до периферії, околиці шляхом імперської асиміляції та культурної амнезії.

Меланхолія стає національно-історичним маркером, який інкорпорує особисте у спільне, жіночу долю в історію України. Межі *femina melancholica* як антропологічного коду нації окреслює у спеціальному дослідженні Т. Гундорова: «Сумовитий настрій українців, меланхолійність українських пісень, зараженість жінки “безсиллям” у житті суспільному і психічному та гостре відчуття кризи статі (зокрема, маскуліної)” (Гундорова 2002: 146). Гендерний зріз колоніальності сприяє розумінню меланхолії як емоційного зв'язку індивіда з нацією, інтеріоризації історичного комплексу в психічні структури особистості. Безумовно, цей зв'язок розкривається в соціальності, порушенні норм етнічної групи, невідповідності стереотипам, проявах девіантної поведінки. «Спокушені змушені викупувувати провину суспільства, яке не здатне їх ні зрозуміти, ні пробачити, не кажучи вже про правовий захист» (Чик 2018: 355).

У повісті «Наймичка» соціальна стигматизація є жанротворним мотивом, в якому переломлюється меланхолія як домінанта настрою, реєстр чутливості всього тексту. Як пише Д. Чик, «стигматизація – це стійке “прив'язування” стереотипів (соціальних стигм) до певних людей (представників націй або етнічних груп, окремих професій і занять)». У фокусі автора неодноразово репродукована ним «репутаційна стигма, яка ґрунтується на уявленнях про негідну поведінку жінок, що народили позашлюбних дітей» (Чик 2018: 354). Відповідно до кла-

сифікації соціальних «клейм» та «ярликів» Е. Гоффмана перед нами вид стигм, які «передаються по спадковості та стосуються негативної рецепції інших рас, національностей і релігій» (Гоффман 1990: 14). Соціальна стигма перетворюється в національну, і спроби подолання цього стану ледь проглядаються, знову ж таки, у новому колі зачарованості «етнографічною мрією» (А. Монтадон), колоніальною екзотикою. Лукія одягає сина в «жупанок, в красные сапожки и сывую крымских смушек шапочку, поставит его перед собою и любитесь на него, как на малеванного» (Шевченко 2003. Т. 3.: 107). Названі всі атрибути репрезентуючого України козацького світу, який поки що існує в огранці лубка, кітчового образу, чарівної речі-фетиша.

Подолання історичної стигматизації не виходить за межі гібридної культури, тому переодягання семирічного сина в запорізького козака не більше ніж гра та перетасовування знаків колоніальності, колекціонування національних стилів, етнографічних образів. Вони продукуються метрополією і, увиразнюючи етнічну самобутність, ототожнюючи з нею ідентичність і створюючи видимість її розвитку, ще більше колонізують, асимілюють локальні культури. Імперія підставляє дзеркало, крізь призму якого колонізована нація ідентифікує себе. Однак «мімікрія колонізованого під дискурс колонізатора повністю змінює уявлення про ідентичність та відчужує її від суті» (Хардт 2004: 141). В інтенсивній семіотичній діяльності імперії ця метаморфоза практично не помітна. «Колоніалізм є абстрактною машиною, що виробляє інакшість та ідентичність. І все-таки в умовах системи колоніалізму ці інакшості та ідентичності змушені функціонувати так, якби вони були абсолютні, важливі та природні» (Хардт 2004: 128). У свідомості Лукії, що переживає колоніальний ресентимент, образ козака був опозицією до москаля, але в постколоніальній перспективі становив його дублетну пару, породжену гібридною культурою амбівалентне зрощення. Установка на картинність, образотворчість («малеванный») свідчить про штучність, дистанційність уведеного образу, породженого імперською імагологією. Так само несправжньою, театральною розіграною національна ідентичність представлена у «Ночі перед Різдрвом» Гоголя, який показав переодягнених у національні костюми запорожців у контексті імперської моди на екзотику. Більш того, картинність виступає методом трансляції символів імперської влади у локальну культуру колонізованого, її зачаруванням столичним блиском. Зображення Оксани з дитиною на руках – це профанний аналог, подвоєння вже баченого в царських палатах сакрального образу Богородиці з дитям, а намальований у церкві чорт, на якого всі плюють, є майже магічним засобом відчаклування провінції (Гундорова 2011–2014).

У такій самій функції малювання постає у Шевченка, який змушений приглушити антиколоніальну риторичку мікшованою мовою мімікрії, гібридної ідеології. У світлі цього справедливим є висновок М. Хардта про практики колонізації: «Інакшість є створеною, а не даною» (Хардт 2004: 124). Зображення Оксани

з дитиною на руках – це профанний аналог, подвоєння вже баченого в царських палатах сакрального образу Богородиці та дитини, а намальований у церкві чорт, на якого всі плюють, є майже магічним засобом розчарування провінції (Гундорова 2011–2014). У такій самій функції *малювання* постає у Шевченка, який змушений приглушити антиколоніальну риторику мікшованою мовою мімікрії, гібридної ідеології. У світлі цього справедливим є висновок М. Хардта про практики колонізації: «Інакшість є створеною, а не даною» (Хардт 2004: 124).

Колонізовані не лише підпорядкуванням, поневоленням, пригніченням, а й владою власних ілюзій, нав'язаних уявлень, інверсією довільно наповнюваних і нескінченно репродукованих знаків імперії перебувають у стані непереборної відчуженості, ресентимента, який то затихає, то посилюється. У цьому національно-історичному маркері чутливості, емоційному механізмі колективної «заразливості» колоніальною травмою, безперервному огляданні назад, зверненні до минулого, його повторному переживанні з оперттям на перцептивний досвід визріває модерна українська проза з властивим їй різномовленням, підривною ідеологією та контроверсією.

Повість «Наймичка» – перший досвід Шевченка в прозі, в якому техніка постколоніального письма втілюється в двоїстості наративу, мовленнєвій мімікрії під імперський дискурс, конспіративній поетиці, ігровій зміні авторських масок, прихованій іронії. Аналітика прози, гнучкість і акумулююча здатність слова, що відтворює тривіальний порядок речей, дозволили майстерно відокремити історію від подієвості, перевівши її в побутовий простір, національний ландшафт і психоемоційні структури особистості. Проза Шевченка синтезує наратив та «контр-нاراتив» нації, картографуючи зображений світ історично зумовленими проявами ресентименту та меланхолії. Вони виступають емоційними матрицями соціально-рольової поведінки, стигматизації та сприяють перечитанню, переписуванню, інверсії символів імперії з точки зору колоніального суб'єкта.

7. Подорож імперією: соціальний аналіз як колекціонування вражень / відчуттів (Є. Гребінка)

У низці текстів, що створювалися в новій українській літературі, деякі з них вимагають ретельного перегляду, перепрочитання з точки культурного повороту в літературознавстві останніх десятиліть. Особливо це стосується несправедливо забутих та витіснених на периферію текстів, що розглядалися як естетично вторинний придаток канонізованої літератури, її надмірно белетризовані та звужені рамками соціологічного аналізу наративи. Сучасний погляд дозволяє вивести їх із локально-етнографічних зв'язків у «великий час» літератури та культури, включити у «поле культурного виробництва» та єдиного «соціального простору» (П. Бурдьє).

Парадоксально, але саме приховані резерви напівзабутих текстів, їх насичена інформативність і фактографічність забезпечують їм потужну моделюючу функцію у вигляді безперервно працюючого механізму культурної пам'яті, трансляції закладених у ній кодів, їх утілення в тягlostі літературного процесу. Вони впроваджуються в нові структури, і, уподібнюючись до «танучого айсберга», змінюють їх зсередини, зміщують межі старого і нового, високого і низького, масового та елітарного в процесі безперервного самооновлення (Ю. Лотман). «При переформуванні системи, перерозподілі у ній функцій надлишкове і “зайве” в її попередньому стані стає резервом нових побудов». Ступінь його творчого включення в рух літератури настільки високий, що «позасистемне, “зайве”, випадкове, що просто вислизає з очей сучасників або є несуттєвим», переміщується в центр, в ядерні глибини тексту, стає фокусом, що в ньому переломлюються різномовні позалітературні дискурси» (Лотман 1997: 824–825).

Опублікована в 1847 р. в “Санкт-Петербурзьких відомостях” повість Є. Гребінки “Пригоди синьої асигнації” буквально “загубилася” в потоці фізіологічних нарисів, соціальних наративів та низькопробної белетристики. Не отримала вона належного висвітлення й у літературознавстві, за винятком написаних у душі соціологічної поетики фрагментів монографій С. Зубкова та Н. Крутікової про російсько-українські літературні зв'язки та присвячену компаративному аналізу мотивної структури повісті статті М. Сулими. Текст Гребінки характеризується високим ступенем прецедентності, невидимим перетином фікціонального та фактуального планів, суб'єктного та об'єктного кругозорів, які потребують інтерпретації під кутом зору антропологічної теорії, постколоніальної критики та культурної географії.

Вони виявляють приховану за надмірним соціологізмом та натуралістично виписаними сценами *політику* тексту, іронічну гру тривіальними життєвими

ситуаціями та стандартними сюжетними ходами, що повертаються у минуле за законами інверсії, вивертаються навиворіт, деконструюються, оголюючи таємне, сокровенне, внутрішнє. Мізансцени вишикуються як серії, в яких відбувається обмін із накопиченням досвіду, прирощуванням змістів, реконструкцією пропущених ланок внутрішньої комунікації. Послідовність серій так само, як і порушення її, численні ретардації, відхилення від предмета оповіді, навмисні зрушення до периферійних зон тексту посилюють міметичну репрезентацію, засновану на суті на пожвавленні, «реактивації мертвого» (В. Подорога), антропоморфізації речі, матері.

Інакше кажучи, зроблено спробу проникнення в прихований механізм внутрішньої поведінки «синей ассигнации, ветхой, затертой, испятнанной, с обгорелым уголком» «изодранной бумажки». У преамбулі іронічно обігрується зухвалість експерименту автора рукопису, який надумав представити на осуд публіки пригоди настільки «нікчемної речі», привести «рух те, що саме не рухається» за допомогою «усталеного літературного фантазму» (Подорога 2006: 98). Перебуваючи під впливом визрілої у XVIII столітті ідеї психоавтоматів, механічних пристроїв, ляльок, оптичної мімікрії, Гребінка доповнює її сновидними образами та мріями, романтичними уявленнями про двійника, який, «імітуючи людське, залишається об'єктом дії прихованих механічних сил» (Подорога 2006: 160).

За методом провісника Мартина Задеки герої, поклавши асигнацію під подушку, зустрічається уві сні з її двійником, жінкою зі зношеним обличчям та запламованим одягом. Подібне подвоєння/розщеплення персонажа-речі не більше ніж прийом, авторський хід з перенесення антропологічних властивостей та якостей на мертву матерію, її пожвавлення чутливістю, розвиненою моторикою та сенсорикою. Діалог оповідача і «предмета неживого» обрамляється модними у першій половині XIX ст. міркуваннями про тваринний магнетизм, духи та численними теоріями містичного. Вони посилюють ефект «психоміметичного подвоєння» та сприяють самопрезентації предмета: «и я перед вами, олицетворенная в образе, действующем на все ваши чувства. Вы меня видите, меня слышите, вы должны обонять, если не имеете насморка, мускусовый запах, полученный мной во время моих странствований, наконец, вы можете убедиться, что я действую и на ваше осязание» (Гребінка 1981. Т. 3.: 146).

З цього моменту антропоморфне начало редукується, остаточно зливаючись з копією, занурюючись в неї та мімікріюючи у стихії предметності, уречевленості. Вона настільки щільна, що практично не залишає місця проявленню людського, а траєкторія руху асигнації нагадує швидкий політ безтілесної маріонетки. Це навіть не рух у звичайному сенсі слова, а пересування, просування, переміщення, прослизання, часом судомні перебіжки і конвульсивні посмикування як небажання залишатися на одному місці, у статичному положенні. Характер своїх аритмічних рухів визначає сама героїня: «Потолкавшись между людьми». По суті річ втрачає свою упредметненість, стаючи легкою непомітною субстанцією, ото-

ченою щільним середовищем, міжсвіттям інших предметів і речей, надзвичайно камерним простором. Її проштовхування крізь гущу матеріально-тілесного світу не що інше, як пластика переходів від однієї просторової точки до іншої, проміжних станів, редукованих у жестах, незавершених уривчастих рухах, поштовхах, спробах вирватися зі стану тимчасового скам'яніння. Асигнація виламується з персонажної структури, зводяться до сюжетної функції, провідника, інструменту спостереження над світом, його опису та каталогізації за допомогою загостреної чутливості. Поведінка «героїні», її зовнішній вигляд гранично соціологізовані і прямо співвідносяться з впливом середовища, законами та правилами людського світу: «...люди меня окрасили по-своему, потом беспрестанно приводили меня в самые близкие и тесные отношения с разными, более или менее жесткими предметами, от которых я поневоле принимала их впечатления, только наоборот» (Гребінка 1981. Т. 3.: 146).

Завдяки міметичній заразливості вражень і перейнятого тілесного досвіду, вона спорадично оживає, виконуючи функції соціального арбітра, пристосовуючись до середовища та інтерпретуючи його зсередини, на основі спроектованих на неї суспільством емоцій, відчуттів, почуттів. Однак пожвавлення під гальванічним впливом довкілля радше механічне і залежить від сукупності факторів, наприклад, сусідства, дотику з іншими об'єктами. Тактильна взаємодія з асигнаціями більшого достоїнства, строкате оточення «сотен товарищей других цветов» укладається в камерні форми простору, які призводять до руху, міметичного самолюбівання, конкуренції між статусами сценічних майданчиків. Дійові особи, персонажі-актанти нагадують групи організованих у колекцію фігурок, що пожвавлюються заразливим впливом один на одного, персоніфікацією «мімесісу мертвого». «Оскільки кожна фігурка має постійні “якості”, то разом з іншими вона утворює конфігурацію, сцену, яка отримує значення відповіді на запитання» (Подорога 2006: 71). Однак, роль репрезентанта бере на себе синя асигнація, яка спостерігає, порівнює, оцінює, резюмує та виступає на авансцену, переміщується за межі замкнутого простору, до його кордонів, невидимих ліній переходу до наступної ніші. Кожен попередній досвід акумулюється та відображає рух від тривіальних побутових казусів до масштабних соціально-філософських узагальнень, від будуарних сценок до зображення особистісної деградації та тотальної мімікрії, виродження людського в копію уречевленого світу як результат згубної пристрасті до наживи. Кумуляція, нанизування пригод асигнації як серії «перемовин зі світом», переживання світу «суб'єктом досвіду» (М. Марковський) подається у вигляді колекціонування тактильних відчуттів, емоційних реакцій, фізіологічних проявів.

Сховищем для цих «колекцій» слугує інтимний відмежований простір скринь, комодів, гаманців, ящиків, скриньок, коробочок та інших форм *перебування*, консервації та архівування соціального досвіду. Наявність усередині цього простору численних перегородок перешкоджає його становленню, еволюції, вкладаючись

у класифікації та каталоги, «рамки, укладені в інші рамки» (А. Бергсон), фрейми, комбінації ходів. Вельми зручна форма для показу імперських порядків та моделювання прихованого механізму репресивного суспільного устрою не лише відповідала новаціям Гребінки в царині фізіологічного жанру, а й свідчила про нерозкритий антропологічний ресурс літератури другого ряду. «Тема ящиків, скриньок, замків та шаф повертає нас до бездонного джерела мрій про сокровенне. Шафа зі своїми полицями, секретер із скриньками, скриня з подвійним дном – ось, справді, органи потаємного життя душі ... Це змішані об'єкти, об'єкти-суб'єкти. Вони – як ми самі, завдяки нам, для нас – несуть у собі щось сокровенне» (Башляр 2004: 81). Будучи аналогом *непроявленої* внутрішньої поведінки, ці об'єкти також утворюють архітектоніку імперського порядку речей, служать інструментом соціального аналізу, деконструкції мімікрії у світі міметичних повторень, подвоєнь, копій, дзеркальних розподібнень. На зміну історичної пам'яті прийшла культурна амнезія, мертвий реєстр розрізнених, з'єднаних кумулятивно, без внутрішнього зв'язку речей та місць їхнього розташування. «Картотека з ящиками допомагає виразити дух недолугого адміністрування... Мисляча річ перетворилася на комору» (Башляр 2004: 81).

Інтерес до її вмісту, внутрішнього наповнення пробуджує творчу уяву, гру фантазії, одягненої у форми подорожі імперськими просторами, гранично стиснутими в ємних топологічних метафорах. Із скрині скарбника синя асигнація перекочувала в атласний гаманець Хоми Хомича, де відчула себе «важливою персонаєю», схожою на синій фрак господаря. Церемоніал переходу з одного статусу в інший супроводжується загостреним чуттєвим сприйняттям: пройшовши випробування дотиками брудних пальців скарбника, вона опинилася там, де «и мягко, и тепло, и приятно пахнет...». Проте, шлях п'ятирубльової купюри звивистий, і незабаром, замість гаманця вона потрапляє в чужі їй маргінальні місцезнаходження, кочуючи з руки покоївки Лізи, що зім'яла її, до Степана, який позбувся її в шинку («словно руки обжег»). Знаходячись чи то скрині, чи то в ящику з виручкою «героїня» надзвичайно гостро відчуває свій низький статус, описуючи зсередини соціальний зріз суспільства у фізіологічному дусі. Їй «тісно і душно» «между разными монетами, покрытыми часто грязью, салом и еще Бог знает чем», у гнітючому запаку серед докучливих комах. За законом «філософії володіння» вона присвоюється як решта новим паном, який помістив її в «бумажник, правда, не атласный, но приличный званию асигнации».

З цього моменту поневір'яння грошової купюри переходять на новий рівень шляхом включення її в серію акцій обміну як інобуття та внутрішнього механізму імперського бюрократичного апарату. Ставши його частиною, іконографічним позначенням, вона вбирає всі голоси імперії, накопичуючи та транслуючи проникливого читачеві репресивний досвід державної машини. Від голосу головного начальника в присутственому місці «навіть у кишені та в гаманці я затремтіла». Асигнація з хаотично кочуючого персонажа та іграшки в руках долі перетворю-

ється на означник з багатоликим референтом – імперією. Підвищується рушійна перетворювальна роль образу, здатного відірватися від означеного, референта і трансгресивно переміщатися імперськими просторами, перетинати соціальні кордони і проникати у важкодоступні місця.

Трансгресія є умовою соціального панорамування, широти просторового охоплення та практично дублює функцію казкового провідника. В. Пропп визначає його рух у сюжеті як путівництво, трансфігурації, переміщення між царствами: «Герой переноситься, доставляється чи приводиться до місцезнаходження предмета пошуків... Герою дається новий вигляд... за допомогою чарівної дії помічника» (Пропп 1928: 59, 70). Безумовно, цим «помічником» виступає сам автор, який наділяє грошову купюру гострою здатністю вслуховування/вгляду та розчаровує мертвість соціального тіла імперії. доставляється чи приводиться до місцезнаходження предмета пошуків... Герою дається нове обличчя... чарівною дією помічника» (Пропп 1928: 59, 70). Безумовно, цим «помічником» виступає сам автор, який наділяє грошову купюру гострою чутливістю, здатністю вслуховування/вдивляння та розчакловує змертвілість соціального тіла імперії.

Рух неживого предмета у просторі, включення його у процес метафоризації як прояву постколоніального художнього мовлення спричинило «фрактальні розростання», «масу “коннотативних”, похідних та нестійких цінностей» (Зенкін 2019). Здатність до означування, інтенсивної семіотичної діяльності практично прирівнюється до переписування, перекартографування імперії в рамках постколоніальної критики. Відірвані від конкретних означуваних і місць свого зберігання, грошові знаки актуалізуються в трансакціях і переписуванні з рахунку на рахунок і в цьому сенсі «уподібнюються до письма, що заміщає собою усне мовлення». «У такій своїй трансгресивній функції гроші утворюють привілейований об'єкт літературної репрезентації. У такій функції вони не просто згадуються в літературному тексті, подібно до інших об'єктів, алей вступають з ним у системно-динамічну взаємодію, цілі фрагменти тексту організуються “грошовим” семіотичним кодом, і операції з грошима утворюють “текст у тексті” (Зенкін 2019).

Синя асигнація стає предметом символічного обміну, дедалі більше відриваючись від свого узуса, ролі ходячої монети і перетворюючись на симулякр, фантом імперської реальності як сукупності порочних соціальних практик. Вони прочитуються у категоріях «буржуазного знака – втіленого метонімічного зсуву» (Барт 2001: 62) культурної доби. Прагматика перетворюється на синтактику шляхом трансформації денотату, референта на знак. Його дискурсивна природа дозволяє вільно включати побутове в державне, довільно змішувати інтимне та публічне в площині антропологічного досвіду. Будучи репрезентантом імперії, вона змогла передати її сховану від поверхневого погляду невербальну мову, неофіційні та непарадні жести монотонної діяльності бюрократичного механізму. Вона чує «шепот чиновников, и скрип, и царапанье перьев», і в'їдливі зміїний голос начальника. Опинившись у кишені переписувача Пьорушкіна, п'ятирубльова

купюра несе подвійне семантичне навантаження, дає хід понад півстолітній судовій тяжбі і показує зсередини сімейний побут бідного чиновника. Ухиляючись на якийсь час від стрибкоподібного руху в бік, асигнація мімікрує і проникає в таємницю сокровенного, оголює соціальні антагонізми і фантазує на тему мрій і «чудесних сновидінь» бідного сімейства. Пьорушкіну наснилося, що він став столоначальником, а його матері – казково розмножені сині асигнації. Проте, жорстока реальність знову виштовхує «героїню» на звивистий шлях поневірянь, замикаючи її в порочному колі, обертанні у вже знайомому середовищі, повторному проходженні пройдених лабіринтів. Вона повертається в портфель до секретаря, де зустрічає суцільний раут для нашого брата: *здесь толпились и жались одна к другой в беспорядке ассигнации всех цветов и всех возрастов; нам было и тесно, и душно, и неловко*» (Гребінка 1981. Т. 3.: 169–170).

Синя асигнація мимоволі стає частиною перевернутої соціальної утопії, що агресивно руйнує ідилічний світ бідного сімейства. В даний момент вона втрачає функції означника, з суб'єкта перетворюється на об'єкт, перебуваючи «в стані дрейфу, безперервних трансференціальних флуктуації» і підкоряючись законам «монетарної механіки (поток, підключення, відключення, трансфер/контр-трансфер)» (Бодрійяр 2000: 78). За рахунок зниження її активності, поворотної ролі в сюжеті підвищується функція спостереження, зокрема, за містерією ретельно підготовленого пирога достатку, основного атрибуту карнавалізованої соціальної утопії. Пов'язані в пачки і покладені в пиріг гроші символізують те саме бахтинське «величезне колективне тіло», що пульсує, живе за рахунок надмірності та надлишковості. Цей зв'язок із народно-бенкетними образами утопічного багатства, достатку підкреслюється у поведінці секретаря, що з'їдає зайве тісто і наповнює «порожній ріг» асигнаціями. Крім того, гіперболізовані розміри пирога («бездонної бочки»), що виходить за власні межі, вимагають більшої кількості пачок грошей. Виворітну логіку просторових переміщень розуміють зосереджені на спостережанні асигнації: *«Мы глядели на эти проделки, толкали друг дружку и делали различные предположения, недоумевая, что дальше будет; нам не приходило в голову, что сладкий пирог сделается нашей тюрьмой...»* (Гребінка 1981. Т. 3.: 170).

Амбівалентність становища «героїні» в тому, що вона, будучи інертним об'єктом та інстанцією спостереження, контролю, стала засобом репресивного впливу на підлеглого шляхом викриття у хабарництві. Однак, за межі об'єктності, механічно переміщеної речі вона не виходить навіть за чітко вираженої викривальної функції. Несправедливе покарання Пьорушкіна викликає ефект зворотної дії, підштовхуючи асигнацію до встановлення істини, правди, поки що на дискурсивному рівні письма, у вигляді гострого памфлету, сильної філіппіки в бік представника імперської влади. *«Я готова была, если б могла, сама возгореться и сжечь вместе с собою лицемера, гордого, потому что он необличен, что он выше бедного Перушкина, что он берет не пять рублей, а тысячи...»* (Гребінка 1981. Т. 3.:

175). Перехід до дії, волевиявлення, вільного висловлювання блокується, умовно кажучи, перегородками ящика, скрині, гаманця як аналогами імперської ієрархії, в якій гроші функціонують як «точне мірило справжньої мінової вартості всіх товарів, але лише в певному часі та в певному місці» (Сміт 2016: 74). Однак у внутрішньому сюжеті *проявляється* антропологічна матриця, що повертає купюрі функції означника. На думку Р. Барта, «гроші “викривали”: виступаючи у ролі ознаки, вони точно вказували на той чи інший факт, на його причини та на його природу» (Барт 2001: 61).

«Викривальна» функція грошей якнайповніше розкривається в скрині Канчукевича, багатого скнари і збирача мотлоху *a la* Плюшкін. Пригоди синьої асигнації близькі до завершення разом зі смертю її нового господаря, але завдяки щасливій випадковості продовжуються після тривалої ретардації. Тимчасове випадання зі стрімкого ритму безкінечних кружлянь, мандрівок «по білу свету», очевидно, стало навмисним ходом автора, що передовірив свій голос грошовій купюрі. Фрагмент про зведену в абсолют скупість, патологічну пристрасть до накопичення прочитується як самостійне ціле, реінтерпретація відомого літератури (Пушкін, Гоголь, Бальзак) архетипу скупця у відпрацьованих лекалах художньої антропології. Відносно розріджений простір «пригод» ущільнюється, а час гальмується ретардуючими екскурсами та штучно створеними перешкодами у вигляді захараченості мотлохом, безладною купою речей та предметів. Однак у цьому хаосі виявляється свій внутрішній порядок, організований стиками, перегородками, сегментами як диференціюючими просторовими маркерами, розмежувальними лініями. Спроби їх подолання, трансгресія в межах міжпросторових стиків обумовлені підвищеним аналітизмом, деконструкцією «мертвого мімесису» за допомогою «викривальної» функції асигнації.

Опинившись у кімнаті-схованці скупця, вона «розповідає», транслює потаємне зсередини, не лише перераховуючи, впорядковуючи, топографуючи, але викриваючи, резюмуючи, критикуючи. Означувальна, семіотична «діяльність» асигнації впритул наближається до десакралізації. Досліджуючи енергію грошей, С. Зенкін зауважує, що «вона здатна десакралізувати навіть магічні багатства, перетворюючи їх на порожні ілюзії, що існують лише в ході безперервного стрімкого перекупування» (Зенкін 2019). Перебуваючи в сакральному центрі, «кабінеті, спальні та молитовні», в якому Канчукевич «поклонявся своєму ідолу – грошам», асигнація шляхом вдивляння та вслуховування відтворює ледь чутні шуми та невидиму зовні ентропію речей. Вона відчуває навіть затхлий гнильний запах захараченої кімнати з ґратами, засувками та замками. Стратегія спостереження у принципі відповідає позиції мімікрії, що дозволяє злитися з простором та адекватно відтворити його вміст. Золото, срібло та асигнації були строго систематизовані, пронумеровані, і п'ятирубльова купюра зайняла місце «в самом углу сундука от замка направо, подле приятной горки полуимпериалов, светлых, чистых, в полном смысле щеголей» (Гребінка 1981. Т. 3.: 186).

Детальне позначення власного місцерозташування теж вигідна позиція спостереження, що претендує на критичний дискурс, викриття референтного простору. Аналогічними до структурної впорядкованості купюр виступають повторювані, практично ритуальні дії їх власника, який щодня відпирає скриню, розглядаючи та перевіряючи гроші. Пристрасть до них доходить до нарцисичного милування натертих до блиску монет. Скриня постає вмістилищем потаємного, сценічним майданчиком, з якого ведеться спостереження за зовнішнім світом за допомогою підслуховування/підглядання/принюхування з подальшим перенесенням цих антропологічних практик в інтимно-камерний простір. Асигнація підслуховує історію накопичення статків скупця на ґрунті соціальної помсти, ресентимента, образи, вона вчувається в прохання та стогнання жебраків, підглядає за знущаннями Канчукевича над власним сином тощо.

Вслуховування, тактильні відчуття шорсткості, дотиків до сусідніх купюр і монет також сприяють *поширенню* внутрішнього на зовнішнє, відпрацьованих вражень у площину екстериторіального. Щільність простору скрині відтворюється кумулятивно, за допомогою перечислювальної інтонації, прийомів класифікації, що проєктуються творчою уявою, думкою на психологію власника накопичуваного роками багатства. Крайній ступінь опредметнення-уречевлення змушує асигнацію говорити, вона знаходить власний голос і розвінчує скупця тими самими засобами «мертвого мімесису» та «монетарної механіки». «Енергія накопичується в збережених нерухомих багатствах, але здатна вириватися назовні, створювати навколо себе привабливе поле, заражати людей демонічною одержимістю. У таких уявленнях гроші вже взагалі нічого не *означають*, не мають навіть мізерно-кількісної семантики – вони спричиняють до прямої дії, яка не проходить через будь-яку смислову інстанцію, і таке скасування сенсу викликає страх і боязку повагу» (Зенкін 2019). Саме такою «заразливістю» обумовлено мисленнєве нарощування «купи», «гори» капіталу, який Канчукевич прагне «удвоїть... утроить, учетверить... удесятерить да потом удвоїть и потом еще удесятерить, да и это удвоїть...» (Гребінка 1981. Т. 3.: 189).

Стан, близький до галюцинації, насправді відбиває аналітичну діяльність асигнації, що встановлює тотожність суб'єкта та об'єкта, живого і мертвого на рівні письма, мовного акта, опредметнення самої мови. У цьому полягає посередницька функція грошової купюри, яка викриває порок його розпізнаванням і називанням, переростають у тонкий психологічний аналіз. У термінах аналітичної антропології В. Подороги «анатомія і "матеріальність"» перетворюються на «особливу топографію світу» за посередництвом редукованих актів письма – вслуховування, вглядання, дотику, нюху. «Мислити-“вголос” – це не стільки “озвучувати”, скільки *перекладати* мислиме, якщо не у власний слух, то в *слух-для-інших*» (Подорога 1995: 269). Лише так «потаємний» простір кімнати і розташованої в ній скрині втягується в мімесис, ланцюжок перетворень, стаючи надбанням читача, літературним артефактом.

Асигнація перебирає функції семіотичного пристрою, використовуючи «переписування (письмо) і вимовляння вголос (читання)», кодуючи реальність чужими текстами і поміщаючи її у межі власного місцерозташування. «Власне, міметичне і слід розуміти як захоплення інших ритмів, пристосування або перероблення чужих ритмів під власний ритмічний канон: переписування – одна з найважливіших дій щодо встановлення меж “вікна захоплення”» (Подорога 2006: 86). У полі зору «героїні» виявляється не лише гротескова скнарість Плюшкіна, а й окремі її складники, антропограми, типово гоголівські метафори речового хаосу, занедбаності, нагромадженості. Асигнація і сама вбудовується в підготовлену для неї нішу, прецедентний простір скрині-ящика-комода, тимчасово розчиняється і мімікрує в тій самій «купі», яка утворювала гоголівський тезаурус та була частиною його «словникової класифікації». У «Мертвих душах» читаємо: «Пуки асигнацій зростали у його скринях...». «Вікно захоплення» грошової купюри у Гребінки подвоюється за рахунок цього перепрочитання сюжету про негоціанта-колекціонера, що просувається вглиб імперії, визбирує враження від зустрічей зі скульптурними групами її насельників, проявляючи схильність до музеєфікації «мертвого мімесису» як основи епічного панорамування. Його логіку визначає також подвоєння мертвого: «Обчислювані купи “мертвих душ” повинні згодом перетворитися на незліченні “пуки асигнацій”» (Подорога 2006: 55). Більше того, в гоголівській антропології сама імперія постає втіленою в «величезному» епічному сюжеті «купою»: «Яка різноманітна купа! Вся Русь з’явиться у ньому!» (Гоголь 1952: 74).

Дескриптивна роль асигнації у Гребінки зводиться не лише до розпізнавання свого місця у цій умовній «картотеці» імперії, а й у переписуванні, деконструкції індексів та шаблонів імперських нарративів. Випадково опинившись закладкою «однієї модної книги», асигнація мимоволі стає агентом письма, читачем, що вдивляється між рядків і розвінчує літературу подорожей. Причому контрнарратив народжується не лише на рівні протиставлень, бінарних опозицій, а зсередини, у товщі самого травелога, його солодкаво-сентиментального стилю з пасторальною топікою та русоїстською ідеологією. Надмірність ідеалізації викликає внутрішній опір письма, внаслідок чого оспівування «патріархальних звичаїв», «простоти та щирості» з претензією на аналіз «психологічних явищ» та «стислої філософії» перетворюється на тривіальну легковажну балаканину («но я заболталась!»), іронію, самопародіювання. Ці риторичні прийоми розкривають приховану логіку подорожі, що утвердилася в імперському літературному каноні генотипу подорожі, дискурсу влади, присвоєного нею нарративу домінування метрополії над віддаленими територіями околиць. Вони є естетичною формою деконструкції набору жанрових елементів та переписування колекцій усталених прийомів і засобів європейського та російського травелога, насамперед в особі Н. Карамзіна, його послідовників та епігонів В. Ізмайлова, П. Шалікова, І. Кулжинського, І. Вернета та інших.

Досліджуючи способи та форми асиміляції колонізованих територій, Е. Саїд говорить про подорож-відкриття як найбільш дієвий дискурсивний вплив, спостереження за віддаленими від центру ландшафтами та тубільними народами. Внаслідок цього локальна історія «переписується як похідна від імперської історії. Цей процес застосовує наратив, щоб розвіяти суперечливі спогади і поглинути суспільство (екзотика дозволяє услесливо називати владне тавро зацікавленням) такою панівною імперською присутністю, яка б унеможливила будь-які спроби відділити її від історичної неодмінності» (Саїд 2007: 200). Роль асигнації, яка підглядає і зчитує відомий текст прекраснодушного мандрівника, полягає у зворотному, непомітному перевертанні, інверсії нав'язаного імперією нарратива.

Подальші мандрівки синьої купюри обрамляються авантюрно-побутовим хронотопом, вона на якийсь час немов випадає із системи подій, не описує суб'єктивних відчуттів, обмежуючись лише спостереженнями, панорамним показом дійсності. Однак її «мовчання» є причиною безперешкодного риторично-комплікативного нанизування типових реалій повсякденності. Навколо цього організуючого центру вибудовується ціла серія мізансцен, акцій обміну, симулякрів, апробованих літературою сюжетних ходів. Полювання, карткова гра, дружні бенкетування, обдурення, різні плутощі та аванюри є тією віссю, яка закріплює за асигнацією функцію об'єктивного спостерігача, незримо присутнього колекціонера. «Гроші виконують в Імперії функцію універсального арбітра... цей арбітр не має ні жодного місцерозташування, ні трансцендентного статусу» (Хардт, Негрі 2004: 321–322).

Двоїстість становища «героїні», її стрибкоподібні переміщення із заповнених камерних просторів у нульові та навпаки дозволяють їй періодично ставати учасником дії. Внаслідок цього її «викривальна» функція подвоюється. Потрапивши від шахрая Фиркова в атласний гаманець Йосипа Михайловича, вона мимоволі втягується в інтригу, підслуховує інтимні розмови і проникливо спостерігає за дрібними сімейними чварами. Її аналітична функція пов'язана з підвищеною увагою до прихованих механізмів приватного життя, фізіології сімейного побуту. Безумовно, в надмірній натуралістичності описів вгадується тенденція т.зв. «альковного реалізму», «реалізму підглядування та підслуховування», «замкнених приватних просторів, майже інтимно-кімнатних», «побутових локальностей» (Бахтін 2012: 118, 398). Включеність асигнації у внутрішній простір дозволяє їй роздвигатися за манерною галантністю і преціозністю віртуозно розіграваний міщанський спектакль, «комедію за вивченими ролями», взаємне обдурювання. Її спостережливість, «антропологія погляду» (Подорога) настільки пронизливі, що навіть ледь помітні рухи душі опредметнюються в письмі, наративізуються. Порівняно з риторичною тріскотнею і світською манерністю «мне казалось, что горничная Лиза и Степан гораздо более любили друг друга, хоть и мало говорили, и говорили просто, не пламенно» (Гребінка 1981. Т. 3.: 233). Як пише М. Бахтін, «підслуховування кімнатних інтимностей приватного життя через фіран-

ку» (Бахтін 2010: 118) оприявнюється, транслюється на дискурсивному рівні як антропологічний досвід.

Інтенсивнішою стає його тілесна складова, виражені тактильні відчуття. Динаміка переміщень асигнації прискорюється, вони стають неконтрольованими, довільними, хаотично розростаються і множаться у перетинах локального та глобального, інтимного та публічного. Опинившись на великій дорозі мандрівок, «героїня» кумулятивно вбирає, адсорбує та аналізує явища, її подорожня функція перетворюється на колекціонування соціальних знаків, етнонаціональних стереотипів, побутової поведінки. При цьому внутрішній досвід одухотвореного провідника по імперських просторах нарощується пропорційно до незмінності мертвого побуту, заснованого на «пріапічності» і «логіці непристойності». Використовуваний автором прийом сягає роману Апулея «Метаморфози, чи Золотий осел», що розповідає про фізіологію життя давньоримської провінції (Сулима 2013: 68). Перетворившись на віслюка, Луцій зберіг людські відчуття, які роблять доступними для нього приховане, потаємне, приватне. Його подорож імперією – це внутрішній досвід, сформований враженнями від взаємодій із зовнішнім світом. «Самий побутовий світ у Апулея – статичний, у ньому немає становлення (тому немає й єдиного побутового часу). Але в ньому розкривається соціальне різноманіття» (Бахтін 2012: 383). Подібно античному персонажу, грошова купюра зухвало перетинає кордони, вирываючись з кишень гімназиста і вченого мужа, скриньки шевця до заповзятливих євреїв Шмуля і Гершка, знову повертаючись до невпізаного подружжя, опиняючись на ярмарку, у столичного писаки, нарешті, нарешті, у Прибиткевича.

Її аналітичні можливості подвоюються в органічному просторі угод, торговельних оборудків, грошових авантур і спекуляцій, марнотратства і всього того, що призводить до кількісного розростання, тиражування фінансових потоків у неконтрольованому русі гетеротопії як неоднорідного соціального простору. Топології активізації грошей виступають маркерами «соціальної історії» імперської Росії (Akelev 2018), всередині якої відбувається циркуляція «шалених грошей», «надрухливих, “гарячих” грошей, які можна миттєво заробити і так само миттєво втратити» (Зенкін 2019). Описані М. Фуко метафоричні ознаки «плаваючого» простору, «місця без місця», корабля, що борознить колонії з метою пошуку потаємного (Фуко 2006: 204) проливають світло на посередницьку функцію асигнації, що перетворюється з матеріального знака на слово, письмо, дискурс. Будучи суб'єктом викриття, критики імперських порядків, вона займає певну топологічну позицію, інакше кажучи, опросторює слово, приховану в ньому енергію опору. Причому її «мислення» вкрай гетеротопічне, проективне, фундується на перенесенні, трансляції за допомогою творчої уяви. «Около года, если не более, я ходила по одной округе, перебивала в разных руках и от скуки делала общие замечания о целой стране, оставляя без внимания лица» (Гребінка 1981. Т. 3.: 248).

Нещадно викриваючи імперію, купюра вдається до особливих засобів конспірації, віддаляючись «из этой стороны в столицу», мімікріруючи під новою личиною, за якою приховується здатність до культурного вибуху в слові, нова політика письма. Причому виникає воно в результаті тілесного досвіду, випробувань відчуттями із соціально зумовленою природою, страждань і митарств лабіринтами імперії. Слово, мовленнєвий акт, висловлювання – це інобуття речі, що ввібрала в себе травматичний досвід: «пусть же оно обличительно карает, их нечего жалеть, они никого не жалеют... Все я расскажу, погодите немного!.. Я сделаю что-нибудь для человечества, которое меня жало, терзало, комкало, пачкало и чуть не сожгло по своей прихоти!» (Гребінка 1981. Т. 3.: 248-249).

Модель подорожі, мандрівок імперією речі-знака, її міметичні перетворення та здатність мімікрувати на надзвичайно строкатій топологічній карті були вдалим новаторством Є. Гребінки в галузі художньої антропології. Практично прирівнявши грошову купюру до семіотичного пристрою, письменник закріпив за нею статус арбітра, провідника, медіуму, що перетинає і з'єднує інтимне та публічне, погляд зсередини камерного простору з ковзаючим поверх хаосу речей, людських типажів та соціальних відносин спостережливим зором. Уявна подорож будується як переписування, реінтерпретація імперських реалій як кодифікації, колекціонування вражень, відчуттів, емоцій. Інтеріоризація деформованого системою порядку в особистий досвід, сферу приватного життя, відкриття в матерії антропологічної матриці, що збирає, накопичує і перетворює хаос зовнішнього світу, його спотворені норми згідно з мірою людського, трансформація речі-знака в письмо, мовленнєвий акт, висловлювання з інтенціями спротиву постали віртуозними тропологічними прийомами новочасної української прози.

Розділ 4.

Поетика рамочний конструкцій / крос-текстові одиниці / емерджентність прози: синергетичні проєкції класичної прози

1. Жанрова генералізація у першій половині ХІХ століття: від фрейму до трансферу (цикли М. Гоголя)

Як система перехідного типу українське письменство першої половини ХІХ століття потребує розгляду місцевих наративів, тубільного етнокультурного пограниччя в просторіні віддаленого прочитання, в специфічних «зонах порівнюваності», в котрих долається інерція історико-літературних впливів і відбувається переорієнтація, перерозподіл, циркуляція образів, мотивів, жанрових конструктивів, мовної двоїстості, українсько-російської інтертекстуальності. Системні явища не вкладаються в надто жорсткі коліщата локальної культури, завузьку проблематику фольклорно-етнографічних текстів, породжуючи емерджентність як «вибуховий» чинник перехідних періодів, поетику пограниччя, ризомні структури, флуктуації.

Уся складність, багаторівневність трансферів усередині літературного періоду, канонізація й деканонізація, традиція й антитрадиція, їх синергія інтерпретуються крізь призму крос-культурного аналізу. Саме він дозволяє побачити все багатство і варіативність порівнюваних явищ, їх трансгресію і співвіднесеність з архітекстуальними схемами і міфопоетичними складниками. За допомогою синергетичних методів досліджуються жанрово-естетичні патерни літератури, літературна урбаністика, фронтирна ідентичність, регіональне пограниччя, культурний тигель, трансгресія як прояви процесів *генералізації* в новочасній прозі.

Жанрова генералізація є конкретним утіленням перехідних художніх систем, відтворює процеси розмивання, атрофії, рефігурації традиційних жанрових систем, узагальнює людський досвід у міжжанрових утвореннях, міжмистецькому синтезі. Важливою постає не так формозмістова структура, як тип художнього мислення, ідеологія, психологія. «На місце ослаблених жанрових роль організуючих центрів перебирають вироблені літературою протягом століть, затверджені в ній принципи філософування, психологізму, моралізму, історизму, біографізму, документалізму і т. ін.» (Луков Вал., Луков В. 2008: 222).

Прикметною є творча експлуатація Гоголем архітектурної метафорики та її послідовна інкорпорація в саму техніку письма, композиційну будову і порядок розташування текстів. Невипадкове використання арабесок як прийому і як форми мистецької цілісності в однойменному збірнику та в циклах якнайповніше відображає тяжіння до синтезу різних дискурсів і варіантів репрезентації дійсності в картину світу, концепцію буття. Вдаючись до власне компаративістської панорами співіснування різноякого – художнього, мистецтвознавчого, історичного, публіцистичного – аналізу в «Арабесках», письменник об'єднує під одним дахом доволі строкатий матеріал, часто-густо хаотично розташований і на зовнішньому рівні позбавлений усякої логіки. Та попри цю видиму аморфність вловлюється намагання в наочних, фактурних формах представити загальну історію людства в різноманітних проявах духовної культури. Промовистість терміну *арабески* важко переоцінити, адже для Гоголя це був семіотичний ключ-дешифратор на позначення доволі новаторської в слов'янському літературному контексті порівняльної аналітики. Запозичене зі східної орнаментики поняття добре прислужилося у всебічному й одночасно фрагментарному висвітленні поступу цивілізації і розвитку мистецтва з позицій людини першої половини XIX століття.

Розглянувши феномен людського духу крізь призму динаміки архітектурних форм (стаття «Про архітектуру нинішнього часу»), Гоголь не лише легітимізує нову методологію крос-культурного аналізу, але й підвищує статус компаративу, не обмежуючи його іманентно літературними рамками. Збірник «Арабески» так само, як і його цикли, постають «конструкціями-спорудами», тобто аналогами тих-таки архітектурних форм, що дозволяють продемонструвати своєрідний *антропологічний поворот* у літературі. Як слушно зазначає О. Галета, «замість пошуків загальних особливостей людського існування антропологія звернулася до вивчення різноманітності й варіативності людського існування» (Галета 2014: 53).

Архітектурність, просторовість художнього мислення Гоголя уможлиблює зіставлення і гротескове поєднання всякої всячини за допомогою чудернацького плетива текстових візерунків різного ґатунку. Суміш мистецьких і позамистецьких елементів доволі умовна, певною мірою штучна і радше тяжіє до навмисного створення нейтрального простору для порівнянь, так би мовити, місць детериторіалізації для встановлення аналогій і паралелей. З цієї точки зору «Арабески» програмні, оскільки презентують прийоми зіставлення і задають координати транскультурного і почасти транснаціонального витлумачення матеріалу. Гоголь вдається до фреймової конструкції з гнучкими пластичними можливостями витлумачення предмету дослідження, його верифікації та народження внаслідок аналітичних дослідів нових ідей. Фрейм функціонально близький до архітектурних образів і поетики відкритості з вбудованими в ній скриньками смислу, які мають різні ієрархічні рівні розуміння і тлумачення ідеї, змісту, концепції. Створюється інтерпретаційна парадигма, яка всебічно висвіт-

лює механізми соціального життя, феномен соціальності і втілення соціальних практик у повсякденності.

Безперечно, естетична діяльність Гоголя в царині збірників і циклів – це фреймова діяльність. Адже цикли як архітектурні споруди нагадують ті ж таки «будинки з численними кімнатами», які мають вихід на спільну територію, де інваріанти і варіанти співвідносяться, порівнюються, ототожнюються. Не зупиняючись окремо на засобах і прийомах циклоутворення, відзначимо зручність і доцільність цієї форми текстової цілісності для антропологічних експериментів. Кожен із текстів, або фрагментів цілого є таким собі «віконцем», скринькою змісту, звідки випромінюється загальна ідея, метатекст. Тож фрейм є таким майданчиком для *tertium comparationis*, або плавильним котлом культури, в якому зміщуються географія та історія, літературознавство та фольклористика, література та мистецтво, середньовіччя та сучасність...

Придатність фрейму до глобальних зіставлень, з яких утворюється великий компаративний проект з багатьма ракурсами і дискурсивними вкрапленнями – від ранніх циклів до пізніх «Вибраних місць із листування з друзями», – не викликає сумнівів. Фрейм є не лише факультативною структурою, він виконує роль важеля впорядкування картини світу і структурування літературного матеріалу. Соціально-антропологічна семантика оприявнюється в теорії фреймів І. Гофмана, який доводить необхідність зведення життєвої емпірики, суб'єктивних суджень і сприймання, ситуацій побутового характеру до загальних понять, макроутворень, логічних схем. Аналіз реальності здійснюється з урахуванням «інтерпретаційної схеми, за допомогою якої вибудовуються припущення про попередні події та очікування того, що відбудеться тепер» (Гофман 2003: 99).

Опікування циклізацією в прозі Гоголя було викликом на потреби часу, що диктував невідкладність пошуків синтезу, переходу від фрагментації до узагальнення, від дискретності до цілісності. Інакше кажучи, створення циклів постає аналогом фреймової діяльності по збиранню та монтажу об'єктів дійсності та суджень про неї. Об'єднання творів у групи, або формозмістові гнізда зумовлюють відношення дублювання, паралельні описи та віддзеркалення мотивів і ситуацій у контексті цілого. «Уявлення про наявність певних рамок сприймання різними людьми однієї і тієї ж дійсності, внаслідок чого створюється численність соціальних світів, нерозрізнюваність оригіналу і копій, справжнього й вигаданого отримало в теорії фреймів одне з найвдаліших утілень» (Гофман 2003: 145).

Однак між собою цикли різняться в залежності від обраного предмету і ракурсу висвітлення. Типологічні відмінності між ними теж окреслюються різновидами фреймів, котрі уникають незмінності та повсякчас рухаються, переформатовуються, приєднуються і в той же час відштовхуються від «сусідів», тематично близьких або віддалених структурних гнізд.

«Вечори на хуторі поблизу Диканьки», «Миргород» і «Петербурзькі повісті» – це три цикли-фрейми зі своєю поетикою, жанровою палітрою, системою зчеплень.

Це три різні способи впорядкування світу, що рухається від патріархального ладу, гармонії і поезії життя до відверто прозаїчної реальності з відцентровими тенденціями. Фрейм постає системою перекодування, переналаштування між цими трьома текстовими цілими, він постає «основним способом перетворення діяльності, моделлю покрокового переходу від одного фрейму до іншого». Істотним є те, що й самі ці переходи «не даються ззовні як незмінні еталони: фрейми постійно перебувають у процесі формування і переформування» (Луков Вал., Луков В. 2008: 43). Це такі собі умовні перемикачі, що дозволяють простежити спільне і відмінне в циклах і встановити вловлювані лише в авторській уяві і читацькій рецепції взаємодії та контакти між ними. До речі, гостинність як різновид церемоніалу постає одним із таких перемикачів, або способом переносу ідеї від однієї текстової цілісності до іншої. Гофман з цього приводу зазначає, що ключ розпізнавання моментів соціальної гри узгоджується з «певним різновидом соціальних ритуалів... функція церемоніалу постає в тому, щоби сконцентрувати смисл всього, що відбувається, в одному дійстві, вирвати його з тканини повсякденності і заповнити ним усю подію загалом» (Гофман 2003: 119).

Роль фрейму передовсім структуруюча і консолідуюча, він приєднує окремо взяті ситуації або схеми до тягlosti культурної традиції, архаїки народних обрядів і ритуалів. Гостинність – це архітекстуальна схема, через яку інтерпретується більшість дій персонажів Гоголя. Зручність фрейму для таких операцій пояснюється Гофманом: «те, що людина робить у своєму житті всерйоз, співвіднесене із встановленими для цих дій культурними стандартами і соціальними ролями, котрі вибудовуються на ґрунті певної діяльності. Деякі з цих стандартів розраховані на максимальне схвалення, деякі – на маскимальний осуд. Сукупне групове знання черпається з моральних традицій культурної спільноти, котрі побутують у народних сказаннях, літературних образах... Біблії та інших джерелах, які містять взірці репрезентації. Тому повсякденне життя, достатньо реальне, доволі часто виявляється багатшаровим відображенням певного взірця або моделі, котрі самі є втіленням чогось вельми невизначеного у своєму буттєвому статусі» (Гофман 2003: 99). Отже, прив'язуючи повсякденність, тривіальні соціальні практики до культурних загальників, фрейм у такий спосіб перетворює конкретний випадок чи ситуацію на метанаратив, тезаурусну конструкцію, генеральну схему.

Архетип гостинності з різними його варіаціями – вдала розрізнявальна аналітика для розуміння руху художньої антропології письменника. В «диканському» циклі зустрічі господарів із гостями передбачають сакралізацію взаємин між людьми в патріархальному суспільстві, вона по-різному втілюється в текстах – від фольклорного величання і християнського культу привітності до містичного зв'язку між світами, демонологізації та відторгнення від ворожого, нечистої сили. Парадигматика гостинності ретельно виписана і навмисне декларована в передмові, де не лише утверджується привітність і душевна відкритість пасічника Рудого Панька, а й визрівають супротивні інтонації щодо майбутнього велико-

го *чужого* світу. Більше того, цикл відкривається немовби запрошенням на хутір до хлібосольного господаря, і цим руйнується всяка межа між вигаданим уявою наратора та дійсністю. Отже, розімкнена відкрита структура впроваджує в текстову тканину гостинність як невід'ємну від природи оповідача характерологічну рису, розчинену в самому способі хутірського життя реалію і основний організуючий стрижень, на якому тримається комунікація. Зауважимо, що гостинність уводиться як тема конвергентного ґатунку з помітними конотаціями злагоди, солідарності і взаємодоповнюваності свідомостей.

Діалогічна суголосність у соціумі патріархального типу глибинно пов'язана з архаїчним світоглядом, або Ми-ментальністю «матричної свідомості» (Розеншток-Хюссі), котра передбачає єдність із колективом, душевну спорідненість із людським роєм. Саме тому гостинність покликана зберегти, законсервувати традиційні форми спілкування, забезпечити стабільність існування, «етос покою як основоположної цінності в комунікативному просторі хорОВОЇ одностайності». Кордони між окремими життєвими сферами стираються, утверджується спільність риторики поведінки в умовах усезагальної причетності до патріархально-ідилічного соціуму. Відбиття у структурі тексту цієї відкритості вдало сформулював В. І. Тюпа: «Цим пояснюється, зокрема, стертість меж між окремими дискурсами в межах ройової формації: композиційні фактори початку і кінця тексту тут не мають того конструктивно-концептуального значення, яке їм притаманне в інших формаціях» (Тюпа 2007: 39).

Обігрування теми гостювання в передмові позбавлене будь-якої літературності, провадиться суто життєва, натуралізована ідентифікація своєї ролі з оточенням, родом, усвідомлення своєї причетності до репродукування обрядів і звичаїв, привнесення своєї малої частки в загальне ройове життя. Першочерговим є втілення своєї «природної соціальної ролі, закоріненої в родовому бутті. В архаїчному суспільстві немає непрестижних місць ... у царстві суцільного достоїнства» (Смірнов 2004: 222). Цим, власне, і обумовлюється щирість і відвертість як визначальні характеристики ідилічної сфери емоцій і почуттів та розімкненість як прикмета диканьського часопростору. За гостинністю закріплюється консолідуюча функція, прецінь лише такими гастрономічними спокусами можна владнати конфлікти, перемогти словесні непорозуміння і перепалки. Запрошення автора в гості до оповідача набирає сили й уводить у світ яскраво описаної етнічної психології: «Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному, и поперечному» (Гоголь 2001: 71–72).

Попри внутрішню несуперечливість і суцільну злагоду цей світ жорстко протиставлений зовнішньому, фальшивому і наскрізь ієрархізованому. Диканьські вечорниці утворюють антиномічну пару до петербурзьких балів за принципом гостювання. На відміну від автоматизму виконання своїх ролей учасниками балу, поведінка під час вечорниць розкута, щира, відверта, замість масок постають справжні обличчя, всі дії, фізіологічні жести прилюдні, немає ніякої утаємни-

ченості, прихованої рефлексії. Відтворюється атмосфера масового гостювання, можлива лише в ройовому суспільстві з притаманною йому архаїкою колективного світогляду, розчиненістю індивідуального в міжсуб'єктному. І справа не лише в опозиційності периферії центру, малого локусу великому простору, провінції столиці, а радше в перенесенні функцій осердя світу в камерну ідилію, переміщенні духовних потенцій в достатньо ізольований та відмежований від решти цивілізації куток. За провінцією в XIX столітті закріплюються конотації світопо-роджувального креативного характеру, це передовсім притулок, втеча від хибної цивілізації, «центр космосу», «метафізичне ядро буття», «простір епістемологічного одкровення», «міф провінції як резервуар релігійного і провіденціального гатунку» (Ławski 2015: 31).

Оскільки замкнений соціум віддалений від усього світу і знаходиться десь на узбіччі, він майже не оновлюється якимись новими формами соціальності, в нього не проникають чужорідні йому елементи поведінки, життєустрою, а якщо й втручається ворожа потойбічна сила, її дії миттєво призупиняються і блокуються. Цей статус провінції всіляко герметизує її й зумовлює ритміку дублювання, безперервного повторення і нагадування пережитих ситуацій, апробованих сталих форм життєустрою, побуту, закріплених традицією типів поведінки etc. Тому покладена в основу моделювання віддаленого в часі і просторі світу провінції *прецедентність* визначає поетику текстів і слугує рамкою для селекції лише знайомого, звиклого, всього того, що можна співвіднести із загальним, твердо вкоріненним у традиції. На думку В. Тюпи, в «прецедентній картині світу значущим є лише те, що повторюється. В рамках такої картини світу актант постає реалізатором певної функції світопорядку. При цьому дискурс претендує на референтну прозорість по відношенню до дійсності: дискурсія зводиться до артикуляції певного загального референтного змісту» (Тюпа 2007: 37).

Крім того, прецедентність «Вечорів на хуторі...» підсилює і робить ефективнішим рух трансферу з міфології, фольклору і творів попередників в оповідну тканину. Ці трансферні конгломерати присутні на всіх рівнях, можуть виводитися назовні і розчинятися в самому тексті, будучи виразними впізнавальними маркерами і точковими вкрапленнями в строкатій картині етнічних типів, патріархально-ідилічних локусів, обумовленої тривалою традицією соціальної поведінки. Найбільш сильними позиціями є епіграфи як мікротексти-посередники, здебільшого між українським фольклором і літературою та творами самого Гоголя. Багата палітра усноповідних, пісенних жанрів, рясні цитації з Котляревського та комедій батька Гоголя-Яновського створює потужне інтертекстуальне поле для зіставлень як на рівні міжтекстової взаємодії, так і в царині етнічної психології. Ба більше, епіграфи – це своєрідні рамки-запрошення у світ зображеного, налаштування на впізнання вже обіграних ситуацій і мотивів і сприймання їх у відповідному руслі. Аналітичну роль цих вкраплень важко переоцінити, адже, як твердить Е. Касперський, «інтертекстуальність для компаративіста є тим, чим був степ для козака» (Kasperski 2001: 355).

«Вечори...» олітературнюють потужний імперсональний уснооповідний матеріал, що перетворюється в строкатому «казані текстів» у прецедентний феномен з численними відлуннями традиції. Зауважимо, що трансфер має не лише паратекстуальне виявлення в епіграфах, словничку місцево-регіональної лексики та відкритих цитаціях, але й в організації творчого процесу, в здійсненні задуму. З цієї точки зору листи до матері і М. О. Максимовича, виконують трансферну функцію, оскільки містять прохання надіслати відомості фольклорного та етнографічного характеру. Синтез гоголівських текстів з народною традицією за принципом культурного перекладу, або трансплантації структурно-типологічних схем фольклору в оповідну тканину «Вечорів...» відтворює рух компаративістських зусиль у ранній творчості письменника.

Тією ж функцією акумуляції матеріалу та його подальшого літературного оздоблення наділяється «Книга всякої всячини, або підручна енциклопедія», в котрій містяться різноманітні екскурси і замальовки соціологічного, мистецтвознавчого, історико-літературного, народознавчого, лінгвістичного ґатунку. Умовна структурованість на окремі тематичні групи не стоїть на заваді цілковитій мішанині матеріалу за принципом арабесок. Проте його селекція і застосування у «Вечорах...», так як і подальша теоретична рецепція в збірнику «Арабески» (статті «Погляд на утворення Малоросії», «Про малоросійські пісні», уривок «Глава з історичного роману»), свідчить про особливу, проміжну, *серединну* роль цього принципово нелітературного матеріалу для художніх текстів.

Креативність духовно-творчого синтезу знаходить благодатний ґрунт саме в структурі циклу як форми надтекстової цілісності, котра набуває значущості за доби романтизму. Саме цей стиль прагне до творення дифузно-синтетичних явищ на рівні форми і змісту, злютовуючи в єдність не лише елементи різних мистецтв, але й компоненти міжвидового характеру. Причому рух трансферу здійснюється як синхронно, на тлі зіставлення з творами молодшої української літератури, сучасною Гоголю історіографією і фольклористикою, так і діахронно, в міграції давніх, ще долітературних схем і застосуванні їх до образної структури «Вечорів...». Взаємодії не обмежуються кордонами однієї національно-літературної спільноти, а розпросторюються в площину імперського дискурсу і навіть творчого запозичення західноєвропейської культурної традиції. Цей міжнаціональний аспект значно підсилює трансферний характер побутування цілих конгломератів *чужої* культури на *своєму*, рідному ґрунті. В обіймах багатвікового західного карнавалу, вітчизняної святкової народної традиції, нав'язаних німецькою літературою романтичних містифікацій, дьяблерій, численних переробок і адаптацій уснооповідного матеріалу етнічна психологія українців достеменно виписується, укладається в моделі, порівнюється з проявами колективної поведінки інших народів.

Цикл «Миргород» теж починається таким собі гостинним вступом, ознайомчою рамкою-запрошенням, ти паче, що автор атрибутує його як продовження попередніх «Вечорів». Ба більше, зберігається, з дещо іронічним відтінком, гастро-

номічний маркер гостинності як доброго приводу увійти в цей світ, пізнати його («Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны»). Проте різниця між двома циклами доволі відчутна, і національно-етнічна складова поступається місцем соціально-антропологічній. Ідеалізація і настанова на поетичне відтворення пасторалі з фантастичним присмаком змінюється соціальним аналізом, більш прискіпливим розгляданням процесів руйнації патріархальності і психології героїзму.

Природа трансферу теж допомагає простежити відмінності між «диканським» і «миргородським» цілими. Провідниками в цей світ стають вже не так міф і народна культура, як більш офіційні джерела – географія та історія, завдяки яким в описи вноситься конкретика, події більш-менш прив'язані до реальних часопросторових координат. Звісно, фантастика ще дається взнаки (як-от, у повісті «Вій»), але її точкова присутність лише підкреслює аналітизм усього циклу і не менш важливу для розуміння руху художнього мислення автора єдність з міфами «Вечорів...». Використання сухої статистики, перелічувального опису миргородських локусів в епіграфі має на меті деконструкцію предмета зображення зсередини, застосування до нього аналітики зовсім іншого стибу. Узятий з географії Зябловського опис Миргорода в контексті циклу несе пародійні смисли, підриваючи цілісність відтвореного світу і руйнуючи міф про ідеальне минуле. Іронічні відтінки щодо авторитетного на той час наукового джерела посилюються сусідством з думкою неофіційною, висловленою принагідно, з нагоди в записках мандрівника.

Згадувана вище фраза про смачні миргородські бублики, контрастуючи за способом викладу з науковим екскурсом, покликана доповнити уявлення про це місто як певну мікромодель космосу. Звісно ж, акцентовані консистенція і смак бубликів містять суб'єктивний потенціал і разом з об'єктивністю географічних даних визначає амбівалентність, двоплановість «естетичного сюжету» цикла. За І. Єсауловим, він відтворює «міфопоетичну модель деградуючого (апостасійного) у своєму розвитку світу». Ті стадії, через які проходить цей світ від «золотого» віку в «Старосвітських поміщиках», «срібного» в «Тарасі Бульбі» до «мідного» у «Вії» і «залізного» в повісті про двох Іванів, відображають еволюцію уявлень автора про циклічну змінюваність укладів, життєстроїв, станів суспільства. «Історико-міфологічна перспектива шляху від ідилічної спорідненості людей до безглуздої ворожості людей (у християнському контексті розуміння – ступені неухильної апостасійності світу), не помічені “географом” і “мандрівником” за зовнішніми реаліями повітового містечка, і є найважливішими моментами поетики “Миргороду”, висвітлити яку і допомагають “дивні” епіграфи » (Єсаулов 1997: 80).

Науковий і квазінауковий, подорожній дискурс справно виконують функцію обрамлення, ба більше, своєю двоїстістю, пародійною забарвленістю деконструють зображений світ. З поетикою рамки пов'язане віднайдення відмінностей за допомогою розрізнявальної аналітики, прокреслення меж і кордонів усередині

циклу, прискіплива увага до його архітектоніки, співвідношення різнояких фрагментів та зв'язок їх із цілим, із загальною ідеєю. Поетика граничного визначає міжтекстові відносини як в окремому творі, так і в їх сукупності, на генеральному рівні гоголівської художньої історіософії. Недарма категорія простору є домінуючою в циклоутворенні «Миргороду», адже зображений з точки зору «просторової історії» світ подається крізь призму «членування і дефазування» (Ямпольський 2013: 217).

Генетично пов'язаний із «Вечорами», простір «Миргороду» «набагато складніший і розробленіший» (Лотман 1997: 635). Тому не дивним є факт поєднання *космографії* і *топографії* як двох необхідних стратегій, спрямованих як на встановлення загальних тенденцій у цивілізаційному русі постпатріархального суспільства, так і на конкретизацію структурних змін, що відбуваються в тому чи іншому середовищі. Причому в розташуванні повістей циклу простежується рух від космографії до топографії, від ідеалізації з домішками якоїсь пасторальності, міфу про щасливу безтурботну минувшину («Старосвітські поміщики») і героїчної патетики в описах Запорізької Січі («Тарас Бульба») до розкладення в дискретності фантастичних лабіринтів («Вій») та ретельного відмежовувального картографування світу («Повість про те, як Іван Іванович посварився з Іваном Никифоровичем»). М. Ямпольський зазначає: «Космографія – це відображення всього світу на мапі, а топографія – це вид на обмежений простір, наприклад, міський» (Ямпольський 2013: 203).

Присутність обох просторових оптик у миргородській географії створює ефект подвійного висвітлення, співіснування декількох планів, отже, є передумовою амбівалентного віддзеркалення загального й одиничного, універсального й конкретного, надісторичного й соціально обумовленого. Тому функція трансферу як провідника тривалої культурної традиції в текст видається не лише знаковою, але й технічно виправданою. Гоголь змішує традиційний лад старосвітчини з сучасним безладом і ворожістю сусідів, ідеальне минуле козацької звитяги з підступністю і роздвоєністю психології антигероїв епохи Руїни, реалістично достеменно виписані картини життя з фантастикою й різноманітними абсурдно-гротесковими екскурсами. Подібну мішанину знаходимо і в «Арабесках», де сусідять дискурси загальнотеоретичного та емпіричного характеру і тому «Роздуми про географію», «Рух народів у V столітті» і т. ін. органічно вплітаються в конкретні наративи про гетьмана, петербурзького художника, невський проспект та божевільного, а історіософські проєкції та мистецькі студії відтіняють пошуки письменником жаданого ідеального синтезу.

За цим орнаментальним принципом нанизування «всякої всячини» і дещо хаотичного розподілу матеріалу стоїть завдання більш глобальне. Адже Гоголь здійснює трансфер віддалених у часі і просторі культур, чим утверджує не лише свою поетику чудернацького плетива з різнояких субстанцій, але й легітимізує свою роль у царині культурної компаративістики. Ідеться передовсім про перенесення і переозначування в нових умовах барокової парадигми, яка в тяглос-

ті української традиції набуває статусу культурно-історичного трансферу, за масштабами свого впливу рівного загальноєвропейській готиці і ренесансу. Гоголь упорався, принаймні, з декількома завданнями. По-перше, довів принципіву нелінійність, а навпаки, складність, неоднозначність і неупередженість культурного та історико-літературного розвою. Випередивши концепції хвилеподібності і «коливання між протилежностями» (Д. Чижевський) пізніших теоретиків мистецтва, Гоголь зухвало для тих часів експлуатує ті компоненти, які, здавалося б, мали стати реліктами, такими собі анахронізмами у вигляді незначних вкраплень у тексті. Позбавляючи їх другорядності і периферійності, він перетворює барокові згустки на естетичні пріоритети, на закон співіснування різноманітностей у межах тексту.

Слушну оцінку гоголівського поведження з бароковою традицією запропонував Ю. Барабаш: «Через декілька десятиліть після Сковороди вона відродилася (за «посередництвом» Котляревського), наповнилась новим змістом, збагатилася новими рисами у Гоголя, котрий увібрив цілу низку родових барокових ознак... У сфері поезики – типові для бароко дисгармонійність, зближення контрастів, різкі стилістичні зсуви, чудернацька гра форм, схильність до ускладненої, іноді зашифрованої метафорики, до парадоксу, гіперболи, літературної містифікації, до різних проявів барокового “принципу відображення”, іншомовлення, підміни образів» (Барабаш 2017: 276). Системна ампліфікація, багаторівневе пересадження барокової естетики і поезики на новий ґрунт здійснюється в площині «пограничного стану, співіснування, переплетіння, конвергенції, дифузії старого і нового, вчорашнього і завтрашнього» (Барабаш 2017: 274).

Суцільне змішування елементів обумовлене близькістю українського бароко до народної культури, отже, можливістю імітації та відтворення безпосередньо життєвих повсякденних практик, звичаїв, поведінки. Передусім низове бароко було сприятливим ґрунтом для синтезу народної і офіційної культур, візуалізації й оприявлення комунікації з соціумом, конкретними групами слухачів, глядачів і т. ін. Адже в цьому бароко (на відміну від його високої версії) не було надмірної затеоретизованості і жорсткої ієрархічної жанрово-стилістичної системи. Замість них панувала стихія народної культури, відкритий діалог з традицією, асиміляція феноменів масової комунікації, синкретичне поєднання різноманітностей. Справді, роль і функцію фольклору в цій взаємодії складно перебільшити, він є справжнім медіумом, транслятором архаїчного світогляду в плоть і кров літературного тексту. Він є потужним важелем комунікації, що розглядається П. Михеюдом у площині впливу усного слова на писемне: «Ступінь участі фольклору така, що я схильний виказати гіпотетичну ідею про те, що бароко прибрало вперше функцію об'єднуючого стилю різних регіонів Європи саме завдячуючи наявності інтенсивного зв'язку і взаємодії з фольклором і виразної орієнтації на нього, що було спричинено необхідністю дії на масового читача... Це те земне тяжіння, яке зумовлює глибоке вростання поезики бароко в фольклорну стихію і його тривале

життя на ґрунті тієї національної культури, де це відбувалось особливо органічно (в т. ч. і в українській культурі)» (Михед 1997: 11).

В українських циклах Гоголя фольклор є тим самим *плавильним казаном*, в якому формується *tertium comparationis*, або ґрунт для зіставлення і об'єднання бароко з романтизмом і реалізмом. У цій естетичній сполуці проглядає певна закономірність. Зустріч бароко як національно увиразненої риси української літератури з романтичною настановою на універсальність і всезагальність спричинила відкритість художньої структури «Вечорів» і «Миргорода» одночасно з делімітацією, розбивкою на кордони, окремі вхідні галереї у світ ідеальний і напівідеальний.

Ця фрагментація не суперечить усеохоплюючому синтезу, і, вочевидь, пов'язана з природою слова в романтизмі, з набуттям ним трьохмірності і поза-словесних духовних акцентів. Слово злютовує в єдність усноповідну стихію, писемну рефлексію і віддалені у часі культурні традиції, як-от, бароко і романтизм. Згадане Ю. Барабашем «посередництво» І. Котляревського як батька нової української літератури не випадкове, адже саме він творчо, на жанровому та мовно-стилістичному рівнях прищеплював низове бароко нашій словесності. Питома вага мікротекстів її зачинателя для Гоголя, запозичення та введення навіть окремих сценічних майданчиків для дії (інтермедії, вертепні елементи і т. ін.) з барокової культури свідчить не про одновекторність розвитку, якусь лінеарність, а передовсім про синергетизм як рушійну силу взаємодії, віддзеркалення епох.

Послугування чудернацькими словесними й образними переплетіннями задля організації складної надсистеми в такому перехідному явищі, як епос Гоголя, уможлиблюється самим словом, багатошаровим й амбівалентним. Г. Башляр порівнював слово з будиночком, який випромінює рівні людської комунікації «від підвалу до горища». У кімнатах міститься інформативне, повсякденне значення слова, підвал приховує його внутрішні глибинні потенції, «сугестивно-евокативні можливості», горище уособлює «когнітивно-понятійну семантику, а також риторичний ресурс» (Наливайко 2006: 2). Романтизм був тим ґрунтом, на якому суміщаються всі вищеперераховані аспекти, обумовлюючи «новий історичний тип художнього слова» з наявним в ньому «відношенням слова не просто до предмету, але й до іншого слова, виходом на рівень міжсловесної іншої реальності» (Бройтман 2001: 311). Гоголь навмисно опросторює слово, мислить його в об'ємному ракурсі, площинному вимірі, в такий спосіб закріплюючи за ним функцію об'єднавчу, акумулюючу, трансплантуючу. Відводячи Пушкіну роль національного генія, Гоголь саме в слові поета вбачає неосяжність і «безодню простору», яка є результатом титанічної праці над мовою, бо ж він «якнайдалі розсунув її кордони і якнайкраще показав увесь її простір» (Гоголь 1990: 148).

Тож слово – це трансфер, через який мігрують естетичні і формозмістові єдності різного ґатунку. Зауважимо, що акцентування матеріальності слова, його евфонічних властивостей, внутрішньої форми, народної етимології створює сприятливий ґрунт для гоголівських мовленнєвих практик і яскравих

жанрово-стилістичних фігур, як-от, стилізації, пародії, різноманітних градацій, словесних гротесків і перебільшень etc. М. Бахтін писав про сміх Гоголя, що розкривався «в самій побудові мови»: «В цю мову вільно входить нелітературне мовленнєве життя народу (його нелітературних пластів). Гоголь використовує неопубліковані мовленнєві сфери... гостро відчуває необхідність боротьби народної мовленнєвої стихії з мертвими, зовнішніми пластами мови. Притаманна ренесансній свідомості відсутність єдиної авторитетної, незаперечної мови відгукується в його творчості організацією всебічної сміхової взаємодії мовленнєвих сфер. У його слові ми спостерігаємо постійне вивільнення забутих або заборонених значень» (Бахтін 1990: 532).

Трансферність художнього слова в тому, що в межах одного твору віднаходяться різні культурно-історичні інтенції, жанрові коди і оповідні традиції. «Сорочинський ярмарок» синтезує класичну схему карнавалу, міф, народний анекдот, генотип європейського міського фольклору у вигляді шванків і фавль, бувальщину, в «Травневій ночі...» романтичною патетикою оповитий міф про світове дерево, в «Ночі перед Різдвом» виявляються одночасно елементи казки, давньоруської легенди, різдвяного оповідання і т. под. Звісно, переважна більшість творчо експлуатованого матеріалу фольклорного походження, що під дією «олітературнення», кропіткої праці зі словом стає романтичною фікцією високого гатунку. Перенесення усної народної риторики в письменницьку лабораторію, конструювання індивідуальних візій патріархально-ідилічної *Малоросії* здійснюється шляхом подолання так званих маргінальних жанрів. У добу романтизму вони були такими собі медіумами в діалозі творчих суб'єктів, проміжними ланками і робочим інструментарієм поєднання непоєднуваного і моделювання складного художнього універсуму.

Отримувані Гоголем фольклорно-етнографічні відомості поряд із добре засвоєною ще з ніжинського періоду бароковою спадщиною якраз прислужилися такими маргіналіями, що згодом стали уособленням притаманної романтизмові *безсистемної системності*. На думку О. Вайнштейн, «в маргінальних жанрах романтизм почував себе як дома і вволю експлуатував усі їхні потенції». Крім того, ці жанри мобільно справлялися з культурним перекладом усноповідного традиційного матеріалу в писемне слово, літературне мовлення. У цьому випадку це ще й передумова синергетичної сув'язі традицій і намацування векторів перехідності, проявів асистемності і кросдисциплінарності, тобто виходу за межі безпосередньо літератури. Причому етап рефлексії і внутрішнього заглиблення змінюється відкритим контактом із публікою, без будь-якої риторики і тим паче аналізу. «Маргінальні жанри знаходили живильне середовище і в писемних формах, не звернених до публіки, а зосереджених на усамітненні митця, уявній бесіді, засвоєнні досвіду минулого». В ситуації «людини наодинці з книгою» розкривається «генеза багатьох маргінальних жанрів – заміток на полях, конспектів, записних книжок». Така була епоха, в якій універсалії, загальнонотезаурусні конструкції

оприявнювалися через фрагменти, афоризми, максими, різного роду полеміки, проповіді, бесіди... «Загалом маргінальні жанри і усного, і писемного походження вивільняли свідомість від риторичних умовностей, налаштовуючи автора на самовираження наодинці або в дружньому оточенні (неважливо, реальному або уявному)» (Вайнштейн 1994: 40–41).

Застосування Гоголем стихії усної невимушеної комунікації і оформлення її в єдиний наратив живилося потужною традицією міфологізації України в подорожніх жанрах. Їхньою перевагою якраз була гнучкість і пластичність, що сприяли самоорганізації хаосу і порядку в складній системі «оповіді про всяку всячину, що попадеться під руку» (Ф. Булгарін). Травелоги як тексти про інонаціональне, зчаста екзотичне, з акцентуванням суб'єктивних інтенцій, вражень від побаченого, візуальних імпресій були на жанровому рівні трансферами. Це і справді зручні форми для самоописів *чужого* і подальшої асиміляції його до *свого*. Пограничні за своєю тематикою і структурою, вони відтворюють складний імагодискурс із різними ступенями апперцепції. Міфологізація української дійсності провадилася, по-перше, деякими російськими письменниками з політично кон'юнктурних міркувань, з метою дещо штучного визнання незалежності і самобутності краю. По-друге, візія України-Малоросії проходила через загальноєвропейську сентименталіську традицію стилізації, в тому числі з застосуванням архаїчних ідеально-утопічних локусів на кшталт Авзонії, Аркадії, Едему, Еллади, Італії. В-третьє, сприйняття України мимоволі обумовлювалося відчутною в тексті позицією носія російського імперського світогляду, специфічною точкою зору суб'єкта з центру по відношенню до периферії. Причому погляд оповідача зчаста містить приховані інтенції зверхнього, на позір прихильного ставлення до описуваного мальовничого краю. Ці риси притаманні низці творів початку XIX століття, до найвидатніших серед них можемо віднести «Подорож у південну Росію» В. Ізмайлова, «Подорож в Малоросію» П. Шалікова, «Листи з Малоросії» О. Левшина, «Подорож в Молдавію, Валахію і Сербію» Д. Бантиш-Каменського... Незважаючи на позір неприховану риторіку замилювання і оголену, художньо невідрефлексовану поетику емоцій і сердечності з наявними швами і стиками, відвертою настановою на наслідування традиції, ці твори вповні справляються з завданням культурного перекладу, демонструють шляхи впливів і запозичень, послідовної рецепції античного міфу, новоєвропейської чутливості (Смоллетт, Стерн, Руссо), російського сентименталіського канону (передовсім Карамзін).

Тексти масової словесності якнайкраще унаочнюють зв'язок із традицією, котрий усе ж таки не може бути зведений до відтворення шаблону, лубочних уявлень про народ, культуру, природу, а є складним, з декількома структурними утвореннями. Лотман цю особливість досить чітко визначив: «Масова література стійкіше зберігає форми минулого і майже завжди представляє собою багатшарову структуру... Найрізніші ідейно-художні системи минулих епох функціонують у масовій літературі як живі» (Лотман 1997: 823). Тому її тексти є надзвичайно

зручними провідниками *чужого у своє*, інакшого у звичайне, віддаленого в часі в теперішнє, сьогоднішнє. Функція словесності такого типу передовсім прагматична, вона постає тлом з чітко виробленими критеріями «ставлення того чи іншого колективу до певної групи текстів», смаковими пріоритетами, оцінками мистецької вартості. Продуктом цієї естетичної діяльності стає «спрощена, зведена до середніх норм картина літератури епохи, на підставі якої найлегше будувати середні дослідницькі моделі смаку, читацьких уявлень і літературних норм» (Лотман 1997: 820).

Адресована масовому споживачеві, ця література використовує відповідні мовні засоби, примітивну образність, цілком корелятивні інтелектуальним потребам читача. Тому культурний переклад, або трансфер тут є навмисне однолінійним, дещо спрощеним і схематичним. «Той середній, спрощений образ культури, який створюється в результаті відображення її норм у свідомості масового споживача, також міфологічний. Це легенда про культуру, створювана за її межами, те, якою вона виглядає “з боку”» (Лотман 1997: 821). Комунікативна прагматика тексту в цьому випадку працювала на створення цілісного у своїх параметрах корпусу текстів з виразною тенденцією до міфологізації мальовничих ландшафтів. Г. Грабович відзначив протиставленість зображеного краю відносно центру і констатував, що Україна «... є всім тим (ідилічним, патріархальним, співучим тощо), чим столиці не є, але вона є “наша Італія”, тобто провінція того самого центру» (Грабович 1997: 93).

Тож значною мірою аморфна, крихка жанрова підсистема в принципово несистемній і строкатій орбіті подорожньої літератури підлаштовується під соціокомунікативні потреби і стає естетичним законом, преференцією для переміщення ідей, образів, уявлень. Тому маргіналізація жанрових уламків і фрагментів, периферійних зон тексту і архітекстових генотипів створює цілком природний ґрунт для *транзитності*, компонування в нове естетичне середовище відрефлексованих елементів традиційної культури. Т. Гундорова не дарма вважає транзитність «герменевтичною рамкою», необхідною для заповнення пустот, зчеплення історико-культурних періодів, розірваних відповідностей і критеріїв ідентичності в єдину, безперервну у своїй тяглоті парадигму комфорту, відчуття власної причетності до національного універсуму, етнічного коріння, інакше кажучи, «семіотику прилягання і динамічного збігу» свого і чужого, я і світу, духа і тіла. «Транзитна культура – це також тексти, артефакти і саме читання, – вони постійно змінюються і реагують на постійну змінювану реальність, але також постійно встановлюють мости для порозуміння». Однак у рамці, крізь яку здійснюється цей броуновий рух різнояких текстів, практично завжди залишається порожнеча, яка згодом «заповнюється фантасмагорією, грою уяви, а також – сувенірами і фетишами» (Гундорова 2013: 13).

Гоголь періоду «Вечорів» і «Миргорода» йшов саме шляхом додавання до існуючих у літературі жанрових схем суб'єктивних інтенцій аж до викривлення зображуваного, порушення норм правдоподібності. Сенс транзитивності в цьому

і поставав, адже первинні текстові артефакти та їх побутування в численних жанрах масової комунікації потребували перевитлумачення, реінтерпретації, пристосування до літературної прагматики часу. У відомій «етнографічній дискусії» між П. Кулішем і М. Максимовичем з приводу достеменності відтворення Гоголем подробиць народного життя, сільської культури, звичаєвого ладу увиразнюються механізми транзитивності, переналаштування і розуміння службової проміжної ролі ритуально-обрядового комплексу задля створення вільної від дріб'язків цілісної моделі світу. Сама ця полеміка далека від однозначного потрактування. Влаштувавши творцеві українських повістей прискіпливу етнографічну розправу, Куліш, однак, не схильний до ролі педанта з надто суворими вимогами фольклористичного штибу. Його звинувачення Гоголя в неточностях і похибках пов'язані з усвідомленням загрозової для письменника переідентифікації, «відступів від *правди народного, національного життя*» і бажанням покінчити з хибною тенденцією «замилування колоніальною етнографічною екзотикою». Цілком погоджуємося з Барабашем: «Кулішеві “уроки етнографії для Гоголя” – це, в суті справи, не так уроки етнографії і, прецінь, не так (принаймні не тільки) для Гоголя, як уроки національної ідентичності, національної самосвідомості для *українства*, а заразом і до російської опінії» (Барабаш 2013: 178–179).

Кулішовому критичному мисленню протистояли апологетичні розмисли в душі «народнопісенного *малоросійського* етнографізму 30-х років» Максимовича, який обстоював закони естетизації, творчого перетворення, перенесення «профанного рівні на рівень мітологічний, у сферу народної демонології» (Барабаш 2013: 178–179). Так чи інакше, обидва автори у дещо різних площинах розмірковують про таку собі мобільність, рухливість фольклорно-етнографічного і міфопоетичного матеріалу під пером Гоголя.

Вищезгадана дискусія спровокована самою літературною технікою українських циклів, еволюцією автора від простих, дещо примітивних форм оповіді до складних синтетичних утворень. Звісно, простота ранніх творів певною мірою умовна і радше є заграванням, стилізацією, що набувають прагматики як прийоми донесення різного роду фабул та історій до відома читачів і уявних слухачів. Імітація усноповідної манери і роль Рудого Панька як укладача, видавця і коментатора записаних з вуст розповідачів диканьських текстів слугує містком, або екраном між літературою і *нелітературою*, фікційним і реальним, скалькованим із західної міфології і фольклору та *своєю* народною традицією. Фігура цього посередника позбавлена будь-якої особистісної позиції, він постає лише збирачем, записувачем чужих наративів, уособлюючи оркестр голосів, вільне і конвергентне співіснування різних точок зору. Завважимо, що присутність його в циклі всіляко експлікується і виводиться назовні за допомогою, як сказали б формалісти, «оголення прийому». Це навмисна і зухвала демонстрація власної профанності і чужих мовленнєвих і стилістичних компетенцій (дяка Хоми Григоровича, панича в гороховому жупані і т. под.). Для Рудого Панька грамотність є доволі відносною категорією, слово лише

знак і зовнішня оболонка для передачі вербального змісту. Профанність і простота видавця корелюють з його специфічно риторичною позицією. Це певною мірою рамка, яка окреслює межі суворо регламентованої жанрово-стилістичної культури і розкутої, принципово ненормативної естетики романтизму.

Тому риторика стає об'єктом антириторики, перетворюючись насамкінець у мовленнєву гру іншого ґатунку. Інакше кажучи, відсутність зайвих умовностей, настанова на зображення дійсності без завіси літературності, з обтяженими попередніми штампами і стереотипами образами, обертається риторикою вищого ґатунку. «На цьому тлі “антириторичний” текст, складений з елементів прямої, а не переносної семантики, починає сприйматися як метатроп, риторична фігура, що зазнала вторинного спрощення, причому «друга мова» редукована до нульового ступеню. Ця “мінус-риторика”, що суб'єктивно сприймається як зближення з реальністю і простотою, являє собою віддзеркалення риторики і включає свого естетичного супротивника у власний культурно-семіотичний код» (Лотман 1992: 175). Цілковито виправдана гра Гоголя дозволила прокреслити лінію вододілу з попередньою літературою і одночасно перепідключити традицію в безперервний потік переосмислення, переакцентуацій, реінтерпретації. Самоусування Рудого Панька з самої гущини писемного тексту, передоручення компетенцій авторитетним розповідачам свідчить про надзвичайно креативну роль *компози́та*, який «дає висловитися набагато більш високій – усній і “соборній”, колективній... етнічній думці земляків-українців: на світ, на життя і смерть, на цінності буття» (Звиняцьковський 1994: 159). Ця композитна функція «організатора» циклу дається взнаки передовсім у його багатогранності, поліфункціональності: він і передавач народної культури (екскурс про вечорниці), і знавець розповідних манер своїх сусідів (дяка і панича), і добрий господар, відомий в Диканьці своєю гостинністю. Саме він вибудовує поле зустрічі усного і писемного слова, авторської компетенції і читацької рецепції, висловлює в надзвичайно відвертій формі власне ставлення до сучасної словесності і в такий спосіб маскою профана, хуторянського простака делімітує кордони між словом літературним і фольклорним, розповідним, між провінційною глушиною і великим світом.

Трансферну функцію пасічника підкреслено в передмові до циклу: «Это что за невидаль: “Вечера на хуторе близ Диканьки?” Что это за “Вечера”?.. Еще мало народу, всякого званія и сброду, вымарало пальцы в чернилах! И швырнул в свет какой-то пасичник!.. Дернула же охота и пасичника потащиться вслед за другими!..» (Гоголь 1983: 13). Цей красномовний пасаж у згорненому вигляді являє собою біографему гоголівського життєвого шляху, передусім його переїзд до Петербургу і віддання шани тодішній моді на *малоросійське*. До того ж у мовленні пасічника неприхованою є профанація слова, зняття з нього якоїсь пишності, священності, наближення його до буденності життя. Адже творчість не більш як графоманське вимазування пальців чорнилами. Тому вся його метафорика певною мірою знижується, якщо і зовсім не нівелюється. Слово прагматизується і працює

на потреби часу, тобто на створення романтичної візії України в інокультурному середовищі. Передмова видавця з численними зверненнями до читача, запрошенням на хутір, системою компроментуючих сферу високого опозицій (вечорниці – бали, хутір – столиця і т. ін.) покликана одночасно продемонструвати це оголення прийому і закріплення за словом суто знакової матеріальної функції, ознак носія попередніх культурно-історичних нашарувань. Наслідком цього була стереотипізація слова, зовнішнє, без зайвої рефлексії, перенесення його на новий ґрунт, так би мовити, пересадження в інші історико-літературні умови.

Звісно, письменник мав на меті не примітивно-лубочне відтворення екзотики імперської околиці, а значно вищі завдання, вирішення яких на той час передбачало певну закамфльованість як системою засобів іносказання, так і контроверсійними намаганнями вписати *українське* в офіційний дискурс. Це була вдала спроба картографування, ба навіть, космографії українського простору на загальній імперській мапі. Прикметно те, що ця модель вироблялася і пропонувалася в ситуації пограниччя, з точку зору незатьмареного ока нещодавно прибулого до столиці провінціала. Тому має рацію В. Звиняцьковський, коли пише, що «укладання, стильова організація» циклу корелює з власною долею автора, «Вечори» ці – дійсний факт його мовленнєвої, поведінкової і духовної біографії» (Звиняцьковський 1994: 163). Відразу зауважимо, що пограниччя тут далеко від одновимірних уявлень про околицю, край світу, лінію розмежування, або щось вторинне, розташоване на маргінесі. Навпаки, підкреслюється наближення до центра, первинність українського компонента, котрий інкорпорується в конвергентну зону, накладається на столичне, ба навіть є його метонімічним заміником.

Пограниччя, за спостереженнями Ю. Барабаша, «буває не тільки конфліктним, “фронтирним”, а й уповні мирним – “стиковим” або перехідним» (Барабаш 2017: 85). Віддаленість хутору від столиці, гра просторами за рахунок міфологізації і фольклоризації не лише дистанціює, але й зближує, урівнює ці два світи. Часто-густо бінарна опозиція нівелюється, відбувається перерозподілення і перезавантаження периферії, котра перебирає функції центру. Перший цикл Гоголя будувється на «пограниччі діалоговому, ще й дистанційному – чи то в географічному сенсі, чи то в історичному; на віртуальній площині такого пограниччя розгортаються в переплетінні та взаємодії процеси зустрічей і розходжень, зближень і відштовхувань, коли схоже і несхоже існують поруч і не завжди чітко відрізняються одне від одного» (Барабаш 2017: 85).

Природа цього пограниччя двовекторна і пов'язана з зустрічними рухами на створення, або радше конструювання образу України в конвергентній зоні, в площині взаємодії і переформатування національних компонентів. По-перше, в ці часи культивується інтерес до оживлення і вписування в імперський континуум автохтонних тубільних культур. Вочевидь, творча експансія на *другорядне, екзотичне, підлегле* була наслідком повсюдного зацікавлення компаративною доктриною Й. Г. Гердера про унікальність кожної нації, культури, мови. Естетика

романтизму живилася здебільшого феноменами напівдикунських, неосвоених, ще «дитячих» культур, котрі з часом перетворюються на великі цивілізації. Місцеві, регіональні, етнічні угруповання увілюються до єдиного ланцюга культур, котрий становить підґрунтя світової історії.

У статті «Шлецер, Міллер і Гердер» Гоголь іменує останнього «будівничим» історії, «дороговказом» людства як цілісного організму, утвореного «національним духом» різних народів. Окрему увагу німецький філософ приділив Україні, яка «стане новою Грецією. Прекрасне небо, що простяглося над цим народом, його веселий норів, музикальність, родючі ниви і т. д. коли-небудь прокинуться від сну» (Гердер 1959: 324). Тож інтерес до України був частиною романтичної компаративістики і відтворював обґрунтований пошук культурних відмінностей. По-друге, сам Гоголь «завіз», так би мовити, імпортував до столиці дещо травестований образ етнічної культури. Це стратегія інтеграції свого з чужим, навмисне зняття опозиційності шляхом нарощування принципово неідеологічних сенсів, суцільна карнавалізація і розподібнення, роздвоєння внутрішньої сутності і зовнішньої поведінки. У контексті першої половини XIX століття такий спосіб комунікації з імперською культурою вкладається в «прокрустове ложе» *малоросійського* стилю і презентується як *напівколоніальний*. З точки зору Т. Гундорової, «стаючи частиною культурного світу Петербургу і Росії, він (Гоголь – прим. А.М.), із одного боку, використовує українську етнонаціональну спадщину як матеріал для створення “малоросійського” кітчу, а з другого боку, назавжди відчуває свою розполовиненість між “малороссиянином” и “русским”, між “хохлацкой” і “русской” душою» (Гундорова 2009: 25). Проте цей вельми цікавий аспект непростих відносин колоніального та імперського у Гоголя в контексті всього масиву прози тієї доби ми розглянемо нижче. Утім, констатуємо, що поєднання цих факторів сприяє формуванню тієї конвергентної зони, або пограниччя, в якому уможлиблюється цей справді броунівський рух національних іміджів, образів, стереотипів.

Літературний цикл у першій половині XIX століття являє собою доволі гнучку форму для узагальнень і панорамування дійсності, поєднання дискретності і континуальності, доцентрових і відцентрових принципів організації матеріалу. У циклі як архітектонічній споруді множаться шляхи переміщень оповідного матеріалу від численних прототекстів, себто міфів і фольклорних наративів, до сучасних письменникові форм. З'ясувати загальну концепцію циклу можна лише на рівні зіставлень його окремих комірок, або структурно-семантичних гнізд, представлених творами як цілостями. При цьому відношення між ними побудовані на принципі співпідпорядкованості, узгодженості з ідеологічним ядром усього циклу. Навіть незначне порушення цієї ієрархії призводить до розхитування філігранно вибудованої архітектури циклу, як, наприклад, дисонанс повістей про Шпоньку та «Вія» на тлі «Вечорів» і «Миргороду». Проте такі суміщення сприяють розімкненню меж циклів і утворенню *відкритих структур*, в яких відбувається циркуляція значень та інваріантів.

Тематична близькість двох циклів, образні зчеплення, міфоісторичні аналогії дозволяють припуститися думки, що Гоголь перетворив їх написання на дослідницьку роботу, на здійснення, хоча б частково, грандіозного історіософського проєкту. Тому застосування теорії фреймів до вивчення циклів як угруповань творів, або сенсотвірних гнізд цілком виправдане з точки зору природи цього явища. Бо ж фрейм як рамка, умовний простір, в якому суміщуються різні значеннєві сфери, якнайкраще відповідає парним і непарним сполукам, системі зчеплень, які організують цикл. При цьому він має подвійне навантаження, як модель строкатих міжсуб'єктних відносин у патріархальному суспільстві, і як структурний аналог архітекtonіки тексту, організації матеріалу, розсіювання і збирання фрагментів життя в межах цілісності. Крім того, фрейм є відповідником орнаментальності на стильовому рівні, принцип арабесок, архітектурно-ансамблевої центрації дається взнаки і як поетикальне втілення ідеї множинності світу, пізнання його в перспективі переносу, культурних переміщень, переакцентуацій.

Трансфер як рух з однієї семіотичної системи в іншу унаочнює, оприявнює в циклах Гоголя циркуляцію фольклорно-міфологічних схем, посередницьку роль оповідача і розповідачів, аперцепційну роль текстів масової культури, системи маргінальних незавершених жанрів романтичної літератури, складний діалог слова риторичного та антириторичного, неоднозначне побутування національних іміджів в конвергентній зоні пограниччя. Таке поводження зі словом є амбівалентним у контексті діалогу з подорожньою літературною традицією і переосмисленням барокової образності. Рясна метафорика українських повістей Гоголя, звісно ж, романтизує уявлення читача, але генетично пов'язана з поетикою і тропікою бароко.

2. Бароко як крос-культурний інгредієнт української літератури. Емерджентність системи.

Бароко як естетична система існує поза відведеними їй межами культурно-історичної епохи, проникаючи в плоть і кров інших стилів і течій. Це надзвичайно пластичне, несистемне в загальноприйнятому розумінні утворення, що ускладнює виокремлення в ньому параметрів і домінант у контексті лінійної, стадіальної зміни мистецьких парадигм. Завдяки своїм протейстичним властивостям, бароко набуває статусу метаестетики і за законом *мерехтливої структурності* живить і збагачує художні стилі інших епох. Воно входить, так би мовити, до тезаурусу ренесансу, класицизму, просвітницького реалізму, романтизму і т. д. Синтетизм, концептивність, мозаїчність як неодмінні ознаки барокового стилю перетворюються в перспективі епох в здатність до «м'якого» амальгамного проникнення і утворення синкретичних сполук з небароковими культурними пластами. Д. Чижевський обґрунтував методологічно таку дифузну властивість: «Ця надзвичайна “асиміляційна енергія” бароко робить його останнім мистецьким стилем, що міг накласти свою печатку на цілу культуру». Ця експансія та універсалістська настанова полягає в тому, що «бароко в найглибшій своїй суті течія “синтетична”, яка щось сполучає та зливає, течія “синкретична”, в якій зростається в єдність різноманітне, що виходить не з одного чи нечисленних пунктів погляду, а з багатьох, до того таких, що між собою нічого спільного не мають...» (Чижевський 2003: 331–333).

Водночас у контексті найбільш впливових тенденцій європейської культури бароко поряд із класицизмом увиразнює «системно-логічну домінанту» (Вал. Луков), себто ідентифікує себе з точки зору прихованої в явищах мистецтва підпірної стіни, головної конструкції, визначального інгредієнта, естетичного конструкту. Внаслідок системно-несистемних зрушень утворюється особливе поле напруження, тієї ж таки мерехтливої структурності, що є виявом *емерджентності* як способу набуття естетичною системою не притаманних їй раніше властивостей і ознак. Вони виникають не на пустому місці, а в результаті «вибухових» процесів у глибинах культури, як маркер смислової турбулентності, різких кардинальних зсувів у цілком стабільних системах. Дослідник синергетичних механізмів у літературі В. Г. Зінченко описав дію емерджентності в контексті змін усередині системи за рахунок набуття нею нових елементів та їхньої адаптації в нових умовах задля переосмислення і реінтерпретації вже відомих топосів, значень, образів. «**Емерджентна властивість** – нова властивість елементів системи, котрою вони раніше (поза системою) не володіли і котра з'являється в них у великих (складних) системах. Емерджентна властивість притаманна не лише елементам систем, а й самим системам. Емерджентна

властивість системи проявляється в стрибкоподібності виникнення системи в ході її самоорганізації і в стрибкоподібності змін у системі в процесі її саморозвитку» (Зінченко, Зусман, Кірнозе 2017: 7). Зауважимо, що утворення унікальних концептивних сполук, інфільтрація новонароджених художніх парадигм дещо віджилими, але переакцентованими анахронізмами і рудиментами старої культури простежується як у перспективі загальній, у продовженні на рівні напрямково-стильового розвою, так і в більш-менш локальних відгалуженнях.

Одним із них є *гоголівське бароко* (Ю. Барабаш) як комплексне явище, в якому нероздільно співіснують успадкована культура, біографія, ландшафт вражень дитинства, суперечлива потреба самоідентифікації. Синкретичність цієї підсистеми як контамінованого набору органічно засвоєних властивостей, нашарування складників різного ґатунку виявляє особливу пограничну ауру, конвергентне змішання елементів в текстах письменника. З'ясування цього питання є вкрай значуще для витлумачення шляхів творчого запозичення та адаптації попередніх культурних пластів на найвищому рівні, в площині узагальнень і аналогій надсистемного характеру. При цьому феномен гоголівського пограниччя простежується в динаміці, отже, він далекий від будь-якої сталості і синхронності зв'язків своїх елементів. Корені його тягнуться з геополітичного становища України, яка, зберігала «рудименти доби Гетьманщини, але вже утверджувалася, і то з наростанням, Малоросія як уже зовсім інший світ, як “україна” імперії» (Барабаш 2017: 144).

Ця лімінальність, пороговість, помежів'я позначилися на рецепції барокової топографії, на відданні переваг малому, відокремленому світові, який насправді є центром, певною мірою корелюючи з сакральним простором. До того ж зв'язок із топосами власного життєвого шляху, перенесення значущих, генетично кодovаних біографем у твори обумовлюють їх прочитання в культурно-історичних обширах, у просторі національного універсуму. «Часткою цього світу була Василівка, батьківський дім Гоголя – в широкому, багатоаспектному розумінні цього поняття: старий будинок, в архітектурі якого риси українського бароко та провінційної готики змішувалися з колонами, що натякали на модний класицизм; в устрої життя, в побуті також панувала еkleктика – патріархальна сільська простота стосунків поєднувалася із сучасними столичними віяннями в душі карамзинського сентименталізму, а в стилі господарювання Василя Опанасовича (батька письменника – прим. А. М.) старосвітські методи та звички доповнювалися елементами діловитості й практицизму, що їх диктували нові тенденції в економічних стосунках» (Барабаш 2017: 144–145). Цей соціокультурний екскурс дозволяє зрозуміти природу пограниччя на рівнях художньої аперцепції, перегуків і взаємопроникнення поетичних сполук. «Концепт пограниччя набуває в гоголівстві парадигмального значення, стає креативним інструментом аналізу на різних рівнях і в різних ракурсах дослідження» (Барабаш 2017: 146). На його ґрунті постає емерджентність, що ускладнюється *переносом*, або *культурним переміщенням* (найвдаліше поняття теорії трансферу) в інонаціональне середовище.

Постає новий ступінь складності, що розкривається в низці комунікативних перешкод і бар'єрів, себто в усвідомленні своєї самотності, дивацтва, нерозуміння оточенням, якоїсь літературної «відсталості», відокремленості і анахронічності. Від Гоголя відступилися С. і К. Аксакови, С. Шевирьов, навіть В. Белінський... Очевидно, ця дисконтактна ситуація була зумовлена несумісністю генетично успадкованої ним культури з нав'язуваною зовні ідеологією т. зв. «гоголівського напрямку». З цього приводу Ю. Барабаш констатує: «Адже для тогочасної російської літератури бароко було явищем не лише анахронічним, але й неорганічним» (Барабаш 2009). Між тим як для Гоголя «генетично-домінантними» є саме барокові вкраплення, ознаки, паралелі. Він увійшов у літературу як *людина бароко* і проніс важкий тягар цієї епохи до пізньої творчості. Інакше кажучи, субсистемне локальне відгалуження великої спадщини накладається на чужорідний пласт панівної ідеології та естетики, поступово розпізнається і внаслідок перерозподілення та підміни елементів спричиняється до емерджентності як найвищого ступеню комунікації і конвергенції культур.

У цьому сенсі бароко слугувало таким собі механізмом-посередником, граничною точкою народження структур, збагачених традицією і оновлених сучасністю. Діаспорний гоголезнавець О. Семенченко розглядає цей рух крізь явище культурної *трансплантації*, себто «пересаджуванням української традиції», «трансфером української культури на сприятливий на той момент російський ґрунт. Сам Гоголь при цьому виступав своєрідним українсько-російським посередником». Справді, умови були сприятливими з огляду на поширену тоді моду на українську екзотику. Однак, в плані засвоєння концептосфери українського літературного бароко радше йтиметься про дисиміляцію, розподібнення двох національних традицій. До речі, це протиріччя теж сприяє посиленню емерджентності як важеля рухливості і змін, бо ж пересадження все одно відбувалося. «Українсько-російський культурний трансфер відбувся на двох щаблях: по-перше, у своїх творах російською він (Гоголь – прим. А. М.) використав саму модель (або будову) типових творів українського бароко, а по-друге, він навіть застосував елементи перекладу на російську мову фізично існуючих українських творів» (Семенченко 2009). Роль мови і мовленнєвих дихотомій у культурних переміщеннях і переносах надзвичайно велика, проте становить предмет окремої розмови. Естетика переважаного додатковими значеннями слова нас цікавить у зв'язку з переосмисленням письменником барокової топографії.

Діалог письменника з цією культурою передбачає складну багатоступеневу реінтерпретацію слова в умовах романтичної життєтворчості, тяжіння до універсалізації і навіть космізації зображеного. В цьому відношенні статус слова в бароко і романтизмі подібний, воно може ототожнюватися із сакральним змістом, а може розподібнюватися з ним, постаючи як певний інструментарій, різновид орнаментики, засіб трансляції ідеї, перенесення і переакцентування священної семантики в світську площину. Зв'язок барокового слова з риторикою двох планів і з загальним

культурним тезаурусом відзначає Ю. Лотман: «... коли напружена словесна гра і метафоризм бароко ввійшли в традицію і стали передбачуваною нормою не лише літературної мови, але й вишуканого мовлення світських салонів, ргєсіеих, літературно значущим стало слово, очищене від вторинних значень, зведене до прямої і точної семантики» (Лотман 1992: 176). Гоголь був на шляху до такого слова з ознаками реалістичної достеменності, точного відтворення, а не копіювання готових шаблонів, і поступово змінював його ауру від «Вечорів» через «Миргород» до текстів петербурзької тематики. Тож пріоритети літературної моди, певною мірою наслідування знову ж таки виявилися проміжним ланцюжком до вироблення власного канону, водночас постаючи і свіжим словом у літературі.

Суперечлива оцінка першого циклу Гоголя тогочасною критикою засвідчує цю непросту амбівалентну природу художнього слова. Однак майже всі критики сходяться на думці про транзитність гоголівського слова, поєднання в ньому міфопоетичної семантики і притаманної романтизмові авторської рефлексії, вільної фікційної нарації. Крім того, відзначалася здатність письменника створювати живі типажі, незіпсовану штучними нормативними конструктами характерологію (М. Надеждін, О. Пушкін, П. Куліш, М. Максимович та ін.). Екзотичне теж ставало метонімією буденного, навмисне віддзеркалюючи цю двоплановість, оголюючи романтичну гру тропами як засобом пограничного існування слова, його мерехтіння в межах культурно-історичних епох. Тому бароко в цьому контексті слугує підґрунтям, на якому синтезуються романтизм і реалізм, піднесене, урочисте і низьке, дріб'язкове, прозаїчне. «Барокова метафора в цьому контексті сприймалася як знак тривіальності і не виконувала риторичної функції, а відсутність метафори, відіграючи активну роль, виявлялося естетично значущим» (Лотман 1992: 177). Ця проміжна, трансферна роль бароко дається взнаки і в передмові до «Вечорів», і в рясних екфрасисних описах, в численних дзеркальних образах, і в підкреслено оголеному фізіологізмі, дискретності, предметності зображеного світу.

Бароко постає своєрідним майданчиком для переосмислення традиції, відсилаючи до аналогічних механізмів реінтерпретації у Г. Сковороди та І. Котляревського. Для них барокова культура була об'єктом продуктивних рецепцій і водночас уособлювала вектори перехідності, імпульси пограниччя, які визначили розвиток української літератури. Наявність її рудиментів у Котляревського передбачала не лише бурлескну гру з ними, різноманітні глузування і пародіювання, а позитивне успадкування генотипу і світоглядних засад бароко. Потужний жанровий ресурс у вигляді староукраїнської інтермедії, численних народних анекдотів, вертепних драм, різноманітних сміхових дійств органічно ввійшов у художню систему зачинателя нової української літератури, визначивши її обличчя та роль у загальному русі світового письменства. Реформаторство автора «Енеїди» саме в цій транзитивності, тобто в перенесенні і сполученні давніх традицій з новим типом художнього мислення, пересадженні і травестуванні античного сюжету згідно з українськими реаліями. До речі, «Наталка-Полтавка» і «Москаль-чарівник» теж мають

свої європейські джерела, отже, долучаються до міграції, або наслідування літературних або уснооповідних мандрівних сюжетів. Ці літературні акції скеровані на усвідомлення перехідності, граничності, появу нового вектора в словесності порубіжжя XVIII – XIX ст. Ба більше, вони відсилають до розуміння бароко як системи надзвичайно *емерджентної*, що приводить у дію складні ієрархічні механізми культури задля демонстрації переваг раціоналізму над природними імпульсами. Тому бароко постає інструментарієм для різноманітних культурницьких практик, які уможливають рух від ізоляціонізму та локальності до пограниччя, перехідних утворень. Це стосується всієї української літератури, яка так само, як і білоруська, «розвивається не просто в східнослов'янському ареалі, але “на стику” як східно-, так і західнослов'янських, ширше – європейських та євразійських впливів». Геополітичний статус України – «перехід», «перехрестя», «битий шлях» – сприяє подоланню в літературі замкненості і провінційності, завдяки чому вона стає «відкритою художньою системою з національною константою, збагачуючись духовними надбаннями світу і збагачуючи культурну палітру людства своїми неповторними фарбами» (Барабаш 2017: 273).

Цей націєтворчий статус бароко, вливання європейських ідеологем і конструктивів у доволі відокремлену від цивілізації книжну архаїчну культуру прислужилися янайкраще в умовах, коли староукраїнська літературна і т. зв. «слов'яноруська» мови були витіснені російською. Отже, нова література потребувала творів національною мовою, основним джерелом якої був фольклор, а єдиним носієм її автентичних багатств – український народ. Котляревський зробив народну мову посередником непростого процесу європеїзації української словесності, хвилеподібної складної міграції міфологічних наративів транснаціонального характеру. Звісно, ці зусилля не були одновекторними, переслідуючи почасти й відновлення в іншому статусі призабутих і витіснених на периферію мовних архаїзмів, книжних елементів. У цій двоспрямованості на розмовне, просте і традиційно літературне, писемне слово полягає неабияке значення автора «Енеїди» як зачинателя нового типу літератури. Здійснений Котляревським мовний трансфер позначився також на загальному тезаурусі української культури. Є. К. Нахлік зазначає: «У становленні нової української літератури й фомуванні сучасної української літературної мови відбувався інший, навіть протилежний процес, якщо порівнювати з російською писемністю: спочатку літературна мова вироблялася суто на основі народної, а потім до народної мови як літературної вкраплювалися лексичні елементи староукраїнської літературної мови попередніх століть, зокрема церковнослов'янськими (почасти вже в Котляревського та Квітки-Основ'яненка, відтак у Шевченка й особливо у пізнього Куліша)» (Нахлік 2015: 23).

Отже, Котляревський створив усі умови емерджентності, спровокувавши культурно-історичний та естетичний феномен *котляревицини*, себто трансляції поезики бурлеску і глузувань як неодмінних прикмет української художності, літературної стилістики, що демонструють зухвале руйнування нормативності і

канонічності. За межами суто поетикальними проглядають маркери національної ідентичності, адже котляревщина постає значущою естетичною реакцією на імперське, містить усі необхідні викривальні ресурси і закамфльовану оцінку метрополії як дискурсу примусовості, насильництва та асиміляції. Погодимось з Г. Грабовичем, який вбачає в котляревщині «насмішку з бундючного, зарозумілого, штучного, холодного, й урешті-решт, “нелюдського” світу імперського суспільства та нормативної канонічної літератури» (Grabowicz 2003: 224).

У Гоголя ця традиція продовжується і слугує надійним знаряддям сміхового карнавалізованого зображення світу. Вона також інкорпорує тривалу історію української літератури в російський контекст, імперський центр. Вдаючись до замаскованості, передоручаючи власні письменницькі компетенції стороннім нараторам і розповідачам, Гоголь уникає одновекторності і випереджає спрощено-узагальнені тлумачення «Вечорів» і «Миргороду». Котляревщина як метаприйом «дозволяє йому прибрати субверсивну позицію, насмішуватість із “чужинського” і підкреслити свою власну окремішність, свій “рідний” емоційний і культурний код – без прямого ризику». В такій подвійній тактиці, безсумнівно, закладено постколоніальну перспективу відчитання його українських творів, «потужну проєкцію цієї модальності на літературу “центру”, а отже, приклад інфільтрації канону метрополії периферійною літературою» (Grabowicz 2003: 224).

Саме таку функцію метаприйому наголошує Е. Бояновська: «... в гоголівському романтичному відтворенні котляревщина як етнічне самоствердження підтримує винайдення національної ідентичності, замислене в гердерівських культурних термінах. Укоріненість “Вечорів” в імперський контекст полегшує це винайдення... Стикаючись зі своїм владним “іншим” – імперською Росією – так само, як і з безліччю менших “інших”, Україна «Вечорів» здобуває обмежений простір і артикулює саму себе» (Бояновська 2013: 54). Котляревщина як дискурс української літератури, її зв’язок із постколоніальною ревізією текстів розглядатиметься окремо, наразі обмежуємося її посередницькою роллю в стосунку до тягlosti традиції в перспективі культурно-історичних епох. Це своєрідний композит, що з’єднав бароко з українським псевдокласицизмом і передромантизмом і виявився міцним підґрунтям для синтезу з романтизмом. Інакше кажучи, так як Котляревський визначив вибухові силові поля національної культури за допомогою барокової трагедії античного сюжету, так пізніше Гоголь з опертям на свого попередника віднаходить естетичні можливості ніяк непередбачуваного, незаангажованого *принципу відображення* (термін барокової поетики) міфу України в свідомості людини початку ХІХ століття.

Протеїстичність бароко, його здатність бути культурним трансфером виявляється і в типологічних сходженнях поетики, зростанні духу, філософії серця як осерді буття, безперервному самопізнанні Гоголя і Сковороди. Ідеться про кшталтування особливої генерації людей бароко, які крізь символічні й буквальні мандри та поневіряння пронесли тягар істини і жагу до самовдосконалення.

Вочевидь, обраний тип духовного орієнтування обумовив численні перегуки на рівні поетики їхніх творів. Обидва наслідують «парадокс барокової поетики: можливість *зовнішньої розбіжності* копії з оригіналом, відображення з предметом, що відображається, явища з фактом, подією, особою – із їхньою *внутрішньою тотожністю*» (Барабаш 2006: 155). Міметична техніка Гоголя спрямована на тиражування та дзеркальне дублювання образу, предмету, речі і под. та вкорінену в емблематизації, що передбачає множинність світу, обов'язкове витлумачення денотату в декількох конотативних вимірах, отже, неодмінним є екстенсивне, панорамне представлення зображеного. Вартісність твору підвищується в залежності від кількості наявних у ньому образних копій, проєкцій, повторень і дзеркальних відображень. Ю. Барабаш констатує: «Чим складнішою, зашифрованішою була побудова, віддаленішою асоціація, вишуканішою метафора чи алегорія, чим менше копія була схожа на оригінал, тим вище в ієрархії барокової естетики поціновувався твір» (Барабаш 2006: 155). Дослідник виокремлює в Гоголя низку прийомів, або поетикальних зрізів, які є за суттю транспонуванням дзеркально-відображальної ієрархії бароко. Передусім дзеркало як образ і система дзеркал як своєрідна стереоскопія, письменницька аналітика супроводжують пошуки відповідностей людської природи загальній гармонії і, навпаки, відхилень, численних викривлень і спотворень, асиметрії зовнішнього і внутрішнього.

У «Вечорах» дзеркальність є верифікацією двоїстості персонажів, їхнього існування в паралельних вимірах («Сорочинський ярмарок», «Ніч перед Різдвом»), зчаста з ускладненням у вигляді розгалужених екфрасисних описів (функція води як дзеркала в «Травневій ночі», ландшафту неба в «Сорочинському ярмарку»), або поліструктурної дескрипції дьяблерій (прискіплива анатомія чорта з точки зору інакшості, чужорідності). Навіть прив'язка подієвого плану до акту розповідання ввечері, в час усамітнення в доволі камерному часопросторі є прикметою барокової естетики і світогляду. Семантика тіні, відповідна кореляція із сутінками, переважання густої і темної колористики були неодмінними характеристиками зрілості мистецтва, яке покликане було повернути завершеність, чистоту форм усій культурі. Вечір, ніч асоціюються з пройденим шляхом, набуттям досвіду, завершеністю дій, заспокоєнням і спонуканням до творчості. Символічно це порубіжжя, проміжок від акумуляції, накопичення до продукування значень, рефлексії, акту приговорювання в різноманітних фабулятах. Інтегративна поетика вечора як певної часової межі, порога, жанрового делімитатора, успільнення акту нарації і художніх подій є, безперечно, циклоутворювальною.

Гоголь приєднується до загальної тенденції творення великої епічної форми, долаючи, однак, умовність прийому, композиційної рамки і надаючи «вечорам» значення перетворювальної субстанції, дзеркальності як принципу відображення. Російська проза першої третини ХІХ ст. культивувала «вечори» передовсім як спеціальну риторичну форму для різноманітних мовленнєвих практик і романтизації історії, мистецтва, навіть повсякденної комунікації. Найвідоміші «Сла-

венські вечори» В. Наріжного, «Двійник, або Мої вечори в Малоросії» А. Погорельського, «Вечір на Хопрі» М. Загоскіна, «Вечори на Карпівці» М. Жукової, «Російські ночі» В. Одоєвського і т. д. Настанова на розповідальність з імітацією усних фабулятів, сказу, простонародного мовлення втілюється і деякими українськими письменниками – в «Малороссийских повестях, рассказываемых Грицьком Основьяненком» Г. Квітки, «Рассказах пирятинца», «Полтавських вечорах» Є. Гребінки, пізніше в «Українських оповіданнях» О. Стороженка. Зауважимо, що така кількість збірок і циклів із відповідною стилістичною тенденцією була маркером майже тектонічних змін, що відбувалися в огроми прозових творів.

Проза виробляла свою аналітику, орієнтуючись на новий тип сюжетного мислення, на горизонтально спрямований потік подій як певних ексцесів, випадковостей, неупереджених висловлювань і точок зору. Безперечно, різні національні школи і творчі індивідуальності мали свої генотипи і повістьовальні традиції, однак, усі торували єдиний шлях. Це був рух до нової системи, в підґрунті якої мерехтіли коливальні, дисипативні вібрації смислів. Саме так здійснювався трансфер, за допомогою «дару непрямого говоріння» (М. Бахтін), впорядкування відкритої неготової, стихійної комунікації в літературній формі. Ословлення буття і фіксація темпоральності цього акту сприяє переживанню «множинності тексту, відкритості процесу означування», завдяки яким «текст вибухає і розсіюється в міжтекстовому просторі» (Барт 1989: 425–426). Г. Гадамер вбачав у літературному творі «очну ставку», яка є передумовою «розкриття прихованого», «інтимного саморозуміння всіх і кожного» (Гадамер 1991: 242).

Докорінна зміна природи тексту і літературно-художньої свідомості відбувається саме в період популярності циклу як наджанрового утворення з суперечливими відцентрово-доцентровими тенденціями. Приводом до надзвичайно строкатих розправ у царині прози були вечірні бесіди-рефлексії як частина буденного ритуалу, дозвілля, що треба було заповнити якимись історіями, балачками, дивною. Неоднаковий статус і особистісне видноколо розповідачів, часом суперечливі мовленнєві компетенції, поєднання вербального і невербального компонентів у циклах як поліструктурних утвореннях із складною взаємодією рецептивних інстанцій сприяло зрушенням у самій морфології прози. Проте гоголівська проєкція вечора як словообразу є формально-змістовою, існує не лише на поверхні тексту, в його архітектоніці, але й заглиблена в персональний світ, у систему подій. Цей метаобраз втілюється і в різних редукціях, об'єднаних семантикою віддзеркалення, дублювання подій, речей, персонажів в декількох копіях.

Принцип відображення також передбачає встановлення корелятивних відносин між реальністю і оніричним простором. Мотивіка сну з його аналогами у вигляді візій, уявлень, марень постає не просто проявом дзеркальності, а подвоює зв'язки з бароко на рівні естетики і світогляду. Кальдеронівська формула «життя є сон» аж ніяк не метафора, а субстанція і матеріал, за допомогою якого чудернацькі, зчаста химерні плетива образів і текстів отримують санкціонова-

ний вплив на культуру загалом. Гоголь успадковує цю традицію, наповнюючи свої твори образами сну як проєкціями іншої реальності, тобто створюється не просто ефект віддзеркалення, а складний простір задзеркалля. За Барабашем, крім простих етнографічних екскурсів і загальних місць «низового» бароко, система Гоголя «ускладнюється, оприявнюється в опосередкованих, поліструктурних модифікаціях (подвоєння, багатократне відображення), набуваючи якщо не рис універсальності, то, в кожному разі, характерної поетикальної домінанти» (Барабаш 2006: 159). На рівні інтертексту виявляється спільне зі Скворородою, зосібна, з фрагментами «Сон» і «Наркіс. Розмова про те: пізнай себе». Проте відсилки до нього, як і загалом філософія «спорідненості», *типологія духу* не є ані наслідуванням, ані тверезим продуманим відтворенням шляху попередника. Враховуючи те, що Гоголь навіть не був знайомий з працями філософа, припускаємося думки, що рецепція відбувалася в річищі барокової парадигми як такої.

Інакше кажучи, «сковородинівський» конструкт у Гоголя є наслідком *тезаурусності* як механізму, що допускає «включення нового художнього матеріалу лише крізь призму вже існуючої, засвоєної раніше системи художніх орієнтирів і очікувань» (Луков Вал., Луков Вл. 2008: 207). Отже, тезаурус у цьому випадку є передумовою трансферу, щоправда, дещо зміщеного, трансформованого і створеного на національному пограниччі, або перехресті культур. Традиції Сквороди несподівано прищепилися спочатку на російському ґрунті, тому «значення історичної *посередницької* місії Гоголя... неможливо переоцінити... Гоголь відновив і продовжив існування бароко, відживив і трансформував, наповнивши новим естетичним змістом, найкращі, найжиттєздатніші його традиції, відкрив їхні призабуті потенційні можливості, дав творчий імпульс цій течії...». Він є знаковою постаттю в забезпеченні емерджентності бароко, його тяглого розвою в перспективі епох і в різних національних контекстах. Його заслуга полягає в будіванні мосту «від Європи, від європейського, конкретно українського бароко, зосібна від Сквороди, понад бароко євразійське, “густоросійське”, що залишилося далеко позаду Гоголя, до нової художньої якості, нового філософсько-етичного змісту» (Барабаш 2006: 168).

О. Шпенглер не зводив бароко до естетичної парадигми з усталеним набором рис і ознак і не звужував його навіть до меж конкретної культурно-історичної епохи, а розглядав як суттєвий морфологічний критерій для розуміння циклічного розвою культури та історії. Вписане в органічну «порівняльну біографію великих стилів» бароко є виявом духу, апофеозом фаустівської душі, найвищою точкою, в якій розмежовуються культура і цивілізація. На відміну від готики, що уособлювала юність західної культури, бароко знаменує її грандіозні звершення і постає вичерпним інструментарієм верифікації всіх попередніх та прийдешніх духовно-мистецьких надбань. Тому «в загальній історичній картині будь-якої культури може бути наявним лише один стиль – стиль цієї культури» (Шпенглер 1993: 633). Ця думка суголосна формально-стильовим ідеям Г. Вольфліна стосовно бароко як явища, котрому притаманне «почуття виняткового

свого права на існування у винятковій непогрішимості такою мірою, як жодному стилю» (Вьольфлін 1913: 164).

Концепції протеїстичності бароко, його дзеркально-перетворювальної ролі та естетичного мірила розроблялися також українськими і зарубіжними літературознавцями – Р. Алевіним, Л. Баткіним, Ю. Барабашем, А. Борковським, Е. Курціусом, Д. Лихачовим, П. Михедом, Л. Пастушенко, Л. Сазоною, Д. Чижевським, Л. Ушкаловим, В. Шевчуком та ін. Відзначається перманентно присутня «мерехтлива структурність» (В. Луков), відкритість до міжнародних контактів і поглинаюча здатність, стосовно східнослов'янського літературного ареалу додатково підкреслюється посередницька роль західноєвропейської, і особливо польської, барокової традиції. Саме звідти мігрують уявлення про специфічну архітектурність бароко як культури жорстких меж і кордонів та водночас їх відсутності, можливості перетинання і гнучкого поєднання в чудернацьких дифузних утвореннях.

Ця діалектика стабільного і перехідного корелює з засадничою ідеєю лабіринту, структурним і змістовим конструктором організації простору літературного твору, впорядкування світу, символом його різнобарвності і строкатості. Лабіринт – це архетип ускладненого, перевантаженого метафорикою і символікою, тексту про багатовимірний світ, а «лабіринт дискурсів» (термін А. Борковського) – це справжній інструментарій бароко, спосіб осягнення закладених у його естетиці стежок смислів, або, послуговуючись термінологією У. Еко, «прогулянки в літературних лісах». Їхньою проекцією стає багатоярусне утворення книги-саду, що генетично сягає Біблії і нараховує велику кількість інваріантів в європейській культурі. Цей пластичний, присутньо інтертекстуальний образ виявився зручним провідником різних ідей і концепцій, композиційним і жанровим вузлом, текстовим аналогом розмаїтості світу. Він поставав компаративом, за посередництва якого здійснювався синтез різноякого матеріалу. Достеменно цей образний ряд був досліджений Л. Сазоною: «У зверненні до мотиву сада також відбилося прищипане бароко класифікаторське мислення, намагання підсумувати світ знань і знання світу... Книга-сад, налаштовуючи до певної просторової організації матеріалу, готова була постати як щось суворе у своїй композиції, впорядковане за допомогою тематичної або іншої класифікації, формальних прийомів і надання строкатому матеріалу зовнішнього одноманіття» (Сазонова 2012: 85).

Світ як книга, сад, театральна сцена якнайкраще уособлювали ідею лабіринту як образного аналогу семіотичної шухляди з багатьма нішами, або фрейму, з якого ми обираємо потрібне і контамінуємо відповідно до актуальної ситуації інтерпретації. На східнослов'янському ґрунті, передовсім у «Вертограді многоцвітному» Симеона Полоцького, в «Саду божественних пісень» Сковороди, сад – це світ значень, вмістилище духовних цінностей, замкнений простір із готовим набором моделей праведного шляху. Саме тут відбувається акт самопізнання і відшуковується «сродна праця», внутрішнє і зовнішнє, тілесне і духовне зустрічаються в серці, в душі. Тому

сад є архітектонікою філософії серця, яка є засадничою для розуміння ідеї «спорідненості». При цьому барокові письменники орієнтувалися як на євангельські джерела (наприклад, притча про робітників у винограднику), так і на витлумачення християнської екзегетики. У «Градї Божому» Августин Блаженний розмірковує про безодню, з якою ототожнюється «серце людське». Ю. Барабаш встановлює прямі й опосередковані паралелі між 41-м псалмом Давида, герменевтикою Августина і 11-ю та 28-ю піснями Сковороди. Привертає увагу той факт, що цей середньовічний «град» є варіацією сакрального саду, вони схожі за своєю архітектонікою і телеологічним змістом, між ними існують відношення дублювання і функціональної подібності. Крім того, він продукує низку градоутворювальних образів у Сковороди й Гоголя, які зазнали впливу з боку «наставника» Августина.

Архітектурність як форма тлумачення історії притаманна і Котляревському, який з'єднав міфоепічне та історичне і подивився на *своє*, національне в проєкції *чужого*, універсальної латинської ідеології, протоевропейського наративу. Це суміщення значно віддалених часопросторових пластів потребувало й відповідної архітектоніки, яка, до речі, продуктивно застосовувалася у вітчизняній бароковій традиції. Цікаві спостереження В. Шевчука над «Скарбницею» І. Галятовського і літописом С. Величка, що «свідомо будувалися як словесні споруди, у формі храму». «Енеїда» являє собою літературну паралель до дзвіниці Софії Київської, обидві мають три яруси, що «творилися у різночассі, відповідно кожен із них здобув для себе часову позначку самовільно, не навмисне...». Ці яруси дорівнюють історичним епохам, які разом утворюють «коштовний словесний храм українського народу», побудований на «грандіозній, вельми вишуканій і складній» структурі та «системі підтекстів і понадтекстів» (Шевчук 2008: 35–37).

Цикли Гоголя теж ототожнюються з різними стадіями руху людства від ідеальної норми до її руйнування, втрати субстанційного зв'язку суб'єкта з об'єктом, переходу від цілісної поетичної картини світу до розкладеного на дрібниці механізму прозаїчного існування. З цього погляду послідовність створення циклів та композиційні відношення всередині кожного з них нагадують гегелівську тріаду *теза – антитеза – синтез*, що відтворює розгортання абсолютного духу. Ідея історизму – той базис, на якому будується естетична теорія німецького філософа, що переростає межі локальності і сягає транснаціональних обрїїв. На думку І. Лїмборського, теорія мистецтва Гегеля є типовим культурним трансфером, оскільки «відповідала нагальним потребам розвитку художньої творчості першої половини XIX ст.». В річищі подолання двосторонніх зв'язків між культурами, тією, що передає, і тією, що сприймає, набуває значення «здатність ідей німецького філософа виявляти нові “сенси”, якості, нові можливості ідейної та концептуальної еволюції в силовому полі “іншої” естетичної та інтелектуальної традиції, наявної в Україні того часу». Одним із реципієнтів естетики Гегеля на українському ґрунті був близький до Гоголя Максимович, котрий вважав історію найзначущою наукою, а «історизм у філософії на початку XIX ст. стає переважною тен-

денцією, яка приходить услід за матеріалізмом, містицизмом і критицизмом і дає змогу поєднати розум і серце, раціональне і чуттєве» (Лімборський 2016: 4–8).

Тож цикли як продумані сполуки та угруповання творів відтворюють ідею синтезу, закладену в самій топографії, що є іпостассю руху лінійної концепції історії, динаміки світоустроїв, зміни релігійних парадигм. Диканька своєю напівязичницькою атмосферою нагадує Телемське абатство, український острів Утопію, Миргород – подвійна структура, аналог Граду Небесного і водночас паліндром Рим-город, Петербург – архітектонічне втілення Апокаліпсису, суцільний симулякр, перевернутий образ Риму як вічного міста. Ця картографія наближалася до космографії, бо ж перегукувалася з гоголівським проектом всесвітньої історії не як емпіричної сукупності подій і процесів, а як усезагального руху народів віддавна до сучасності через кризові стани «всезагального вибуху» і «всезагального хаосу». Цілком слушною є думка А. Терца про те, що «географія в розумінні Гоголя, це композиція світу, за якою потім розігрується історія» (Терц 2009: 180).

Проблемами структурування простору, естетикою замкненої форми Гоголь опікувався завжди, і в ранніх циклах, і в драматургії, і в пізніших сповнених дидактикою «Вибраних місцях із листування з друзями». Як письменник надто просторовий він завжди акцентує деталі, пов'язані з місцевістю, місцем дії, і навіть перетворює їх в сигніфікати, себто культурно-знакові комплекси. Усі три цикли не лише містять топоніми у назвах, а є наскрізь топографічними, виведеними назовні непересічною технікою репрезентації. А. Синявський розкрив прямий зв'язок «живописності» «географії прози» Гоголя з т. зв. бароковими топографіями, що дозволяли «стерти кордони між мистецтвами і виплеснути їх у синтезі поезії та живопису, музики та архітектури, заклавши мимохідь будівлю європейської опери та балету...». Ці оптико-географічні візії обумовили «тенденцію використовувати прозу як просторову форму» (Терц 2009: 163–164).

Саме в ній криється секрет анатомії гоголівського письма, його особлива технічність і архітектурність. М. Ямпольський ставить Гоголя на один рівень із Платоном, Рафаелем, М. Фуко etc. і розглядає його як знакову постать мистецтва класичної репрезентації. В ньому закладено надзвичайно рухливий кризовий потенціал, зміну культурних парадигм і світоустрою. Бо ж уречевлення і матеріалізація світу в художньому зображенні дорівнює «фрагментарній історії репрезентації», що насправді в Росії XIX століття «збігається з кризою самої репрезентативної структури». Гоголь заперечує світ «відчуження і одноманітного повторення, тотожності», «симулятивно пустий і одноманітний характер репрезентативних світів», як митець різних епох він «поєднує в собі настанову на репрезентацію з її критикою». Письменник вловив момент кризи як накопичення творчої енергії, подальшого оновлення завдяки тому, що в ньому «дивно поєднувалися епоха бароко з романтизмом» (Ямпольський 2007: 17, 29–30).

Ця просторовість мислення позначилася на геопоетиці, що конструюється за посередництвом уявних топосів з потужним ідеологічним навантаженням. Знову

ж таки метонімічні переноси, семантична деривація, мовленнєва гра з окремими топонімами впливали з барокових пріоритетів і передбачали впорядкування світу, матеріалізацію реальності в образах місця. Проте уявна географія Гоголя не збігається з реальною, а радше є таким собі заміном, симулякром і становить найпотужнішу частину міфопростору та індивідуальної авторської космографії. Адже конкретні топоси, навіть реально існуючі, дорівнюють універсаліям, міфологічним структурам, в яких ціле, загальне осмислюється через окремішнє. Водночас це окремішнє, наявне в картографії письменника, проходить апробацію за допомогою збирання, акумуляції перцепційних актів, себто вже існуючих образів і схем інтерпретації. Дифузія малого і великого, хутірського, провінційного і столичного, імперського дозволила прослідкувати витоки занепаду нації ще в її ідеальному минулому, створити власну візію історії у формі «міфу про смерть України, про відмирання того старого, ідилічного, якоюсь мірою інфантильного ладу... Україна молодості та етнографічної живучості і краси перетворюється на глуху, нудну й себепожиряючу провінцію» (Грабович 1997: 8–13). Однак цю кризу подано крізь репрезентацію славної минувшини, отже, за допомогою міфотворення. Крім того, Гоголь демонструє спільність з бароковою історіографією, зокрема, з традицією анналів із «їхнім внутрішнім прагненням охопити історію від її початків до сучасності, представити її як неосяжний динамічний процес, розбурхану ріку, що через сучасність рине в майбутнє» (Наливайко 1998).

Крім панорамності і тяглості, барокова візія історії передбачає пафос піднесення, орнаментальну риторику з використанням не зовсім наукових категорій. Концепція її лінійно-циклічна з «тенденцією до організації потоку історичних подій у низку драматично-патетичних епізодів і пишних мізансцен» (Наливайко 1998). «Арабески» засвідчують схильність Гоголя не лише до послідовного відтворення принципів барокового мистецтва, універсального синтезу, але й містять україноцентричний вектор власних дослідів у царині історичної компаративістики. У статті «Погляд на утворення Малоросії» стверджується ідея провіденційного впливу Київської Русі на подальші українсько-російські історико-культурні відносини. Стилістика листування з М. Максимовичем та І. Срезневським теж промовисто натякає на потребу возвеличення «гетьманщини» в історичній науці і пов'язану з цим актом надію на власне духовне відродження. Сакралізується навіть сама діяльність у цій галузі: «Теперь я принялся за историю нашей единственной, бедной Украины. Ничто так не успокаивает, как история. Мои мысли начинают литься тише и стройнее...».

Послугування бароковими топографіями обумовило дзеркальну оптику в гоголівських циклах, коли топоси різного рівня й масштабу перерозподіляють свої ролі і міняються місцями. Мікрокосм перебирає на себе функції макрокосму, мале уособлює велике, відбувається перенесення властивостей за законами міфотворення. На символічному рівні хутір стає центром всесвіту, уособлює осердя буття. Звісно, це нарощення семантики, або значеннєва деривація відбувається не без впливу українських барокових письменників та історіософської тра-

диції, в яких акцентувалася первинність національного компоненту, Малої Русі. Підкреслення автономії козацької держави, її європейськості надавало їй статусу центру, ойкумени, в яких, немов у плавильному казані, зустрічалися і перетворювалися різні культурні тенденції. На думку Д. Наливайка, «цим була визначена активна роль української культури барокко в системі тогочасних східно- й південнослов'янських, а також східнороманських культур» (Наливайко 1998).

Найвизначнішими пізньобароковими текстами на цю тему були літопис Грабянки, анонімний «Короткий опис Малоросії», «Розмова Великоросії з Малоросією» С. Діво-вича. Притаманне їм державницьке мислення, вироблення націєцентричної моделі міжкультурних зносин вплинуло на «Історію Русів» невідомого автора, представника власне романтичної історіографії. Гоголь синтезує ці традиції, організуючи простір своїх циклів з точки зору саме ідеології бароко, здійснюючи умовне зміщення периферії до центру. В. Скуратівський в цій діалектиці геокультурних відносин вбачає давнє протистояння імперської та антиімперської тенденцій: «Справа не тільки в тому, що Петербург вважав Україну лише екзотичним дериватом Великоросії. Утім, Україна від перших своїх барочних письменників до визначного історика, творця «Історії Русів», і пізніше – до Максимовича і Гоголя – які надихались цією історією, мала Росію... за блискучий, але очевидний дериват України» (Скуратівський 1996: 282).

Звісно, Гоголь наслідує не лише ідеологію, але й вдається до тропіки та естетичних конструктів бароко. При цьому в складі циклів вони характеризуються двоїстістю, бо ж з точки зору бароко метафора єдино можливий, універсальний засіб осягнення Всесвіту, вона проникає всередину людської свідомості і є структурним аналогом «лексикону неперекладностей», поєднанням непоєднуваного, а в контексті романтизму це першопочатково троп, стильова категорія для здійснення органічного синтезу і перекодування систем. Тому використання образів Диканьки, Миргороду, «збірного міста» (у «Ревізорі»), Петербургу, Риму і т. под. передбачає певну гру, ефект ковзання і мерехтіння значень. Таке естетичне помежів'я закономірно породжує новий тип художності і відповідну реакцію критики на свіжу, значною мірою скарнавалізовану, «естетику втіленого слова» Гоголя. Однак функціонування метафорично-метонімічних сполук у бароко і романтизмі багато в чому подібне, різні естетики навіть доповнюють одна одну, знову ж таки на ґрунті особливої архітектурності мислення, композиції наших уявлень про світ. А. Тезауро називав архітектуру «метафорою з каменю» та ототожнював «метафоричну свідомість» із творчістю, що є втіленням «вищої дотепності, яке засобами метафор, аналогій і кончетто творить світ». Від стильових завдань до «перекодування знаків різних семіотичних систем» перейшов і романтизм, який відшукував адекватні шляхи подолання кризи «невимовності сутності життя засобами якоїсь однієї мови» (Лотман 1992: 174).

Засвоєння барокової топографії з метою картографування художнього простору відбувається також за посередництва Сковороди і Котляревського, які, у свою чергу, використовують досвід пізнього бароко й одночасно прокладають

шляхи до нової естетики. Посередництво як вид культурного обміну, або форма безперервності і життєздатності традиції передбачає складну систему відносин, внаслідок яких народжується т. зв. «третя сила», надлишковий значеннєвий компонент, що потребує окремої уваги, прискіпливого аналізу. Подолання алгоритму традиційної компаративістики здійснюється за рахунок культурного трансферу, що вивчає «явища, процеси, літературні відкриття у культурі-приймачі, які готують ґрунт для культурного впливу чи нового прочитання перенесеного тексту». Багатошаровість гоголівської геопоетики (картографія Диканьки, Миргороду і т. под.) пов'язана не лише з власною біографією, романтизацією зображуваних місць, а передовсім з перенесенням і переосмисленням просторових і культурних універсалій в нових умовах. Набувають значення механізми вивчення «анклавів обмінів і агентів», «котрі сприяють переміщенню та поширенню знань і об'єктів з однієї культурної зони в іншу» (Сиваченко 2019: 74).

Посередництво як різновид трансферу зумовлене природною тяглістю культури, її діахронією та водночас загальними типологічними паралелями, виробленням національно окреслених параметрів бароко з притаманними йому дифузністю і амальгамністю. Спільності і відмінності українського бароко на тлі його європейських протоформ пояснюються саме посередництвом, яке апріорі не може бути зведеним до елементарної впливості, себто прямого засвоєння приймаючою стороною традицій культури-породжувача. У цьому випадку краще послуговуватися категоріями транскультурного, або транснаціонального компаративізму, заснованого на ідеї обміну, непередбачуваної циркуляції смислів, структурного мерехтіння. Трансферну природу посередництва як інструментарію компаративістики пояснив М. Еспань: «Коли об'єкт перетинає кордон і переходить з однієї культурної системи в іншу, обидві ці системи виявляються залученими до процесу ресемантизації» (Еспань 2018: 77).

Засвоєння Гоголем принципів барокової топографії крізь призму перехідних явищ теж має наслідком переосмислення концептів попередньої культури в річищі романтизму. Ідеться про подвійну перехідність, амальгамне накладання двох перехресних ліній, пов'язаних із зустріччю нормативності і суб'єктивності, творчої розкутості. Ці моделі представлені творчістю Сковороди, Котляревського, Гоголя, у кожного на своєму рівні спостерігається концептивне поєднання елементів, зчаста гротескове суміщення контрастів. Неперервність і тяглість цієї традиції відзначає Ю. Барабаш: «... на Котляревському сквородинівська лінія, а отже, лінія барокова, не замикається. Ця лінія не **віджила** свій вік, вона **пережила** його», утворивши «триєдину кореляційну цілісність... тріаду кінець – перехід – початок» (Барабаш 2017: 275–278). Цей транскордонний статус бароко і зумовлює погляд на нього з точки зору теорії емерджентності, тобто відживлення рудиментів і запізнилої риторики в умовах іншої естетичної парадигми. Романтизм як надсистема, якій притаманні універсальність і космоцентризм, виявився сприятливим ґрунтом для діалогу з попередньою культурою.

3. Харківський текст як культурний тигель: від топології заснування до завоювання фронтирів (Г. Ф. Квітка-Оснoв'яненко)*.

Постання міст і міської ідентичності у переважно сільській аграрній українській культурі збігається з прискоренням процесів державотворення, практичним втіленням національної ідеї, модерними зсувами в патріархальній свідомості, зрештою, помітними змінами в традиційному архаїчному членуванні простору і поділі територій. Тим паче, коли йдеться про утворення справжніх цивілізаційних форпостів, пасіонарних місць історичної пам'яті, які, зберігаючи свій регіональний статус, впливають на міжнаціональні і навіть міжнародні відносини. Харків – це *spacium*, що пам'ятає своє стихійне, «дикє» минуле, політичну нестабільність, свавілля кочовиків, непередбачуваність природно-географічних умов і водночас, по заснуванню міста, територіально впорядковане ціле, мозаїчно зібране з неосвоєних, хаотично розкиданих по лісостеповій смузі земель, гранично відмежоване від зазіхань ворогів, проте, відкрите для культурних впливів і контактів.

Їх схрещення в межах одного ареалу справляє враження плавильного казана, дія якого заторкує не лише слобідські етнічні елементи, а розпросторюється на інші регіони і стає згодом уособленням крайової цивілізації і привабливості місцерозташування для всієї України. Не дивно, що Слобідська Україна починає відігравати майже вирішальну роль у геокультурних і геополітичних процесах. Її землі стають територіями, складеними із суцільних кордонів і погранич, зовнішніх делімітаторів і внутрішніх розділових смуг. Події, які відбуваються на кордонах, у місцях зустрічі асиміляційних впливів та есенціалістських поглядів на ідентичність становлять предмет нашого розгляду – *харківський*, або *слобідський текст української літератури*.

Цей текст функціонує у своїй плинності і змінності елементів, історичній динаміці, зростанні урбаністичного потенціалу, розширенні сегменту впливу на суміжні території. Провідною є тенденція до окультурення і оцивілювання необжитих територій, надання їм статусу, структурності і впорядкованості. Проте відокремити ці два стани, себто дикість і цивілізацію, практично неможливо з огляду на те, що харківський текст є цілісністю, надбудовою, в якій навіть історично і культурно віддалені емблеми, риси, реалії поєднуються за симультанним принципом і потребують застосування *крос-культурного аналізу*. Його доцільність доведена першовідкривачем міського тексту як єдності,

* Частково матеріали підрозділу опубліковано: Малиновський А. Харківський текст української літератури в контексті фронтірної ідентичності (Г. Квітка-Оснoв'яненко). *Slavia Orientalis*. LXXI. 2022. № 1. С. 31–46.

«наднасиченої реальності», семіотичного пристрою для встановлення зв'язків з позатекстовою дійсністю В. Топоровим. Обов'язковими передумовами функціонування тексту міста або міста як текста постають «крос-жанровість, крос-темпоральність, крос-персональність», що зумовлюють цілісність «зняттям обмежень на розрізнення жанрів, часу створення тексту, авторів (в цих “розріджених” умовах єдність забезпечується більш фундаментальними з точки зору структури тексту категоріями)» (Топоров 1995: 279).

Незважаючи на те, що судження вченого обґрунтовують *монолітність* петербурзького тексту російської літератури, ідея варіативності і тягlosti художніх і нехудожніх наративів про Харків, наявність у них глибинних сутностей, мисленевих структур та екзистенційних вимірів також відповідають *зв'язності* ядра із його варіантами, синтезу категорій різного рівня. І що найголовніше, сам феномен оповіді про місто виникає десь «на півшляху між об'єктом і всіма цими авторами, у просторі, що характеризується наявністю деяких загальних принципів відбору і синтезування матеріалів, а також завдань і цілей, пов'язаних із текстом» (Топоров 1995: 279). Цю саму думку про структурні помежів'я, проміжки і пограниччя обстоює Ю. Барабаш у своїх розмислах з приводу дифузності римського, українського та петербурзького текстів у Гоголя як «поліструктурну історично- та етнокультурну просторінь». Випромінювання малоросійської емоційної матриці в потоці італійських вражень, повсякчасне взаємовіддзеркалення «ґрунту й долі», України і Європи, транспозиція *свого* на *чуже* з подальшим конвергентним співіснуванням цих позірних противенств... Літературознавець зазначає: «Визначаючи рамці антиномій, вибудовуючи опозиції, не пропустімо повз нашу увагу просторінь між складовими; на перший погляд може скластися враження, що ця просторінь порожня, але насправді вона заповнена численними проміжними формами, які перебувають у постійному русі, спрямованому до пошуку синтезу та – на його основі – нової якості. Це і є погранична зона» (Барабаш 2017: 143).

Феномен Харкова полягає в тому, що він виникає як місто на кордонах і відповідно текст про нього є творенням семантичних меж, які між собою порівнюються, зіставляються то в контактному, то в дистантному планах. Зрозуміло, що в цьому сенсі харківський текст є транскордонним утворенням, семіозисом, що потребує застосування методів крос-культурного аналізу. По суті Ю. Шерех запропонував таку чотирирівніну модель Харкова з додатковою надбудовою, а саме п'ятим Харковом як інтелектуальною конструкцією, уособленням національної ідеї і духовної столиці України. Її образ вивершується в діахронії, в культурно-історичній динаміці міста з моменту заснування до набуття ним ознак глобальності, урбанізму в сучасному розумінні. Тому дещо умоглядна, існуюча в уяві візія ідеального Харкова – це *tertium comparationis*, площина зіставлення, орієнтир, взіреть, за яким «кваліфікуються» всі інші його іпостасі, періоди розквіту і занепаду, провінціалізації, культурного регресу. Перший Харків – це ще незайманий простір козацьких слобід, що почали залюднюватися стомленими від воєн і Руїни переселенцями, які жадали

«ідилії спокійного хліборобського ладу розмірно мирної Слобожанщини». Проте стан патріархальності триває недовго, і руйнується з моменту, коли «на лагідні слободи спадає з півночі тінь зажерливої Москви».

Ю. Шерех виписує формулу, якою узагальнює перетворення місцевих краєвидів у циркулярний імперський простір, – «хутори стягаються в місто». За цим укрупненням, культурною асиміляцією та економічним освоєнням підвладної території приховувалися деструктивні механізми гібридної ідентичності, зсувів у ментальному просторі, стертя етнічної окремішності та злиття свого з чужим. «І патріархальний український світ з острахом і нерозумінням дивиться на потвору, що виростає поруч, на його ж землі, його ж працею й коштами...» (Шерех 1978: 205). Це і є *другий* Харків, що невдовзі стане проміжною територією зі зміщеними кордонами, в яких питомо національне губиться під натиском імперської експансії на околиці. Критик віднаходить містку просторову метафору для посилення пограничного статусу міста, *зони, анклав* всіяких обмінів і, як наслідок, розщеплення, роздвоєння Харкова для різних прошарків суспільства. «Нидіють старі слободи. Розбудовується новий центр міста... Харків стає *воротами* Донбасу. *Ворота* отвором розчинені на північ. Покоління українських просвітян – у відступі і в обороні перед насуванням чужої сили. Харків для них ворог» (Шерех 1978: 205). *Третій* Харків – «символ українського урбанізму», столиця України з поколінням романтиків, націлених на її завоювання і піднесення до рівня світового цивілізаційного центру. Цей Харків відчутий в рефлексіях молодого Ю. Шевельова, оспіваний М.Хвильовим і П. Тичиною, які усвідомлювали його первинність у зв'язку зі степом як ландшафтом, типом споглядання, українською стихією.

«Занепад і нидіння *четвертого* Харкова» пов'язуються з манкуртством, затомізованим життям, мімікрією, цинізмом і нігілізмом радянщини. Це місто суцільної уніфікації, послідовно здійснюваної провінціалізації, утиснення людини в жорсткі коліщата советської політики і риторично заданої нормативної поведінки. «Слимаковість духового життя і механізованість прилюдного породили ерзаци почуттів. Ерзаци почуттів зроджують відчуття фальшу. За красивими і наскрізь скомпрометованими словами про чистоту, любов і дружбу ховається ніщо, ховається брутальність, казенщина й гидь... Думати одне, а говорити друге. Говорити одне, а робити друге» (Шерех 1978: 212).

Проте стиснення штучними перегородками, формами та ерзацами набувало протилежного ефекту. За позірним розірванням ланцюгів ідентичності у суцільній провінціалізації, стандартизації і примітивізації життя жевріла жага до пізнання іншого світу, до відновлення тяглості *національного* кризь «шори страшної чужої системи». Виникає порожнеча, надто продуктивний простір для усвідомлення браку «переємного зв'язку з третім Харковом», містом інтелектуального ренесансу і національного піднесення, творчих індивідуальностей, які перетворювали топіку патріархального слобідського простору в енергію націєтворення, вбачали в ній міцний фундамент *столичності*, специфічно укра-

їнської, складеної з хуторів і слобід. У цьому проміжковому просторі, десь на перетині відсутності / присутності і визріває феномен харківського тексту, який Ю. Шерех поки що нашкодував засобами есеїстичного письма, цілком придатними для когнітивного аналізу, творчо зухвалих зіставлень крос-культурного рівня. Усі надії покладаються на нове покоління, якому «розкриються очі, коли воно зможе бачити, коли його мислення перейде в поле інших категорій, які йому досі були внепреступнені...» (Шерех 1978: 219).

Рефлексії на харківську тему виникають як наукова провокація сучасності і спонукають звернутися до попередніх розрізаних описів міського тексту і до його творців, які, можливо, цю свою роль як таку не усвідомлювали. Автором харківського тексту як цілісності можна вважати Г. Квітку-Основ'яненка, який своїми місткими урбаністичними образами не просто віддавав данину моді на відтворення зустрічі села з містом, провінції зі столицею, а й закладав фундамент текстобіографії, співвіднесення дій публічного, суспільного характеру зі сферою особистісного, камерного, внутрішнього. Образ Харкова всіяко синтезується і твориться саме в цьому зрощенні. Цілком імовірно, в емоційному переживанні, психологізації близького душі регіонального простору криється відзначений В. Маслійчуком секрет «непрочитаності» і необхідності перепрочитання Квітки. Крім того, перенесення, транспонування індивідуального на загальне, візія об'єктивного простору в родинному відношенні так чи інакше обумовлена просвітницьким світоглядом письменника. Ба більше, художній наратив випросторюється в метадискурс, лягаючи в основу історичних наукових концепцій. Не буде перебільшенням вважати, що «Квітка починає формування просвітительського образу Харкова, образу використаного пізніше Д. І. Багалієм і Д. П. Міллером. Образу розвинутого міста, осередку торгівлі і вченості, моральності і громадської активності, просвітницької модернізації і традиційної української старовини» (Маслійчук 2012).

Першовідкривач харківського тексту як системи, семіозису, що підлягає розкодуванню в діахронії та синхронії, із самого початку закладає в ньому ідею двоїстості, культурно-історичного біному. Саме ця властивість забезпечила живучість цього тексту, функціонування в різних контекстах і вимірах, дифузність його форм, метафоризацію і, найголовніше, визначила актуальність і потребу в дослідницьких проєкціях. Харків балансував на межі поступу і регресу, культурного зростання та інволюції, в сукупності позитивних факторів таїлися протиривенства: університет став осередком русифікації і кар'єризму, школа харківських романтиків послідовно провадить занепаду української культури і т. под. «Дані явища були спровоковані неоднорідністю розвитку міста і творенням модерного міського середовища, що увібрало в себе специфіку попередньої традиційності й надто бурхливого зростання, слабкості соціальних інституцій та численних рис архаїчного керівництва. У Харкові будь що від “українськості” чи “російськості” до високих поривань й типового обивательства живе у тисячах дрібниць, котрі не слід і мислити без взаємопов'язаності. Тобто, найголовніше, що “харківська ідео-

логія” існує протягом століть, її інтелектуальні конструкції з оцінками сьогодення й майбутнього ще чекають на свого дослідника» (Маслійчук 2012).

Квітка простежує Харків у динаміці і водночас вишиковує його більш-менш сталі образи, які часто слугують увертюрами або ретардаціями, описовими вставками до цілком етологічних, звичаєвих картин життя. Причому ці статичні екскурси в художньому світі прозаїка утворюють своєрідну таксономію, класифікуються за принципом мімесису і мають практично незмінний у своїй основі набір стандартизованих, клішованих форм опису. Їхня двоїстість оприявнюється лише в міжтекстових зчепленнях, в почерговому акцентуванні столичності, імперськості, провінційності, міщанськості, посиленні ступеня автентичності або, навпаки, підкресленні чужорідного характеру міста. Крім того, двоїстість як структура, рухливе поле з нестабільними, перемінними значеннями впливала з самого світогляду письменника, цілком зрозумілого в умовах культурної гібридизації, усвідомлення національної окремішності одночасно із залежністю від офіційної імперської ієрархії, службової діяльності.

Знаковим у контексті творення наративів про Слобідську Україну є створений Квіткою на схилі літ «старовинний переказ» «Основание Харькова» (1843). У цьому складному за структурою творі переплітаються субнаративи різного ступеня узагальнення і підпорядкування життєбудівній програмі письменника, представника одного з найславетніших родів Слобожанщини, визначної постаті в історії місцевого дворянства. Генералізуючий за своїми функціями жанровий підзаголовок встановлює межі сприймання твору як пограничного явища між міфом і власне літературою, спонукає до з'ясування питомої ваги традиції, міжпоколінної усної комунікації в індивідуальній творчості. Ця лабільність жанру-посередника дозволила Квітці прагматизувати оповідь, пов'язати її з історичною дійсністю і вивести читача на якісно інакший рівень рецепції, в якій відкриваються нові обрії власної біографії або т. зв. текстобіографії, тісно зрощеної історії роду, родинних вражень, фамільних записок із заснуванням краю, публічними діями, доленосними актами культурних героїв, настільки потужними, що вони змінюють наявний життєустрій і формують нову масову психологію, ідентичність, щоденні пріоритети, повертають у бік автономізації, незалежнення. Зрозуміло, цей жанр виконував *трансляційну* функцію, постаючи «"кореневищем" цілого "куща" наступних жанрових форм – історичних модифікацій певної трансісторичної традиції» (Тюпа 2001: 127). Хай там як, але когнітивна моделююча здатність жанру, його продуктивність у відтворенні альтернативної версії історії не викликає заперечень з огляду співвіднесеності приватного, домашнього, власного генеалогічного дерева із загальним, публічним, регіональним.

Квітка в зрілому віці нібито підсумовує досвід родинного осмислення становлення слобідського краю, використовуючи можливості переказу для демонстрації своєї посередницької ролі ретранслятора общинного знання, яке передається од покоління до покоління. Проте спроба відсторонитися, дистанціюватися від

нарації є радше вдаваною, а жанр переказу – це певна стилізація, рамка для певною мірою довільних генеалогічних фантазій автора, суб'єктивізації оповіді під впливом автобіографічних реалій, просякнутої просвітницькими настановами міфологізації. Цілком слушним є припущення О. Борзенка відносно «формування письменником власної біографії за певною програмою: очевидно, що в рамках родинної міфології Квітки справді схильні були розглядати Харківщину як справу родини й роду, звідси й ті усталені зразки ідеального крайового діяча, ним культивовані... Тому на перше місце виходить образ “нового дому”, а звідси родинні права на нього та разом разом і відповідальність за його добробут. Відтак цілком логічно топос братів-засновників трансформується в сентиментально-патріархальну версію братів-трудівників та духовних просвітителів краю, між якими зберігається розподіл соціальних функцій» (Борзенко 2006: 217).

Тепер зрозуміло, чому Квітка відступав від історичної правди, бо ж для нього найважливішим було не просто відтворення масової колонізації лісостепової території в середині XVII ст., а як вона відгукнулася в ідеологічній колонізації наприкінці XVIII ст., на процесах кооптації та інтеграції в російське дворянство. Ця проекція давнього переказу на сучасність посилює проблему кордонів, ретельного вивчення зрушень і зсувів всередині них у діахронії, отже, висуває на передній план типологію випростореного в часі етнокультурного пограниччя. Вихідною в осмисленні постання слобідсько-українських кордонів була сучасна письменникові соціокультурна ситуація, втілена на різних рівнях асиметрична

* Генеалогічні фантазії Квітки різняться з офіційною історичною версією дядька письменника, Іллі Івановича Квітки в «Записках о слободских полках с начала их поселения по 1766 год», за якими Л. Ушкалов відтворює родовід письменника. Починався рід з Опанаса Квітки, який походив з польської шляхти, а за часів царювання Олексія Михайловича стає його підданим і служить полковником Гадяцького полку. Його син, Семен Опанасович був сотником і полковим суддею в Харкові, за часів полковництва Федора Донця-Захаржевського нажив чимало статків для майбутнього роду Квіток. Мав сина Григорія, писаря Харківського полку, осавула, згодом полковника. Він був прадідом Квітки-Основ'яненка і підписувався подвійним прізвищем Квітка-Афанасєв. Брати Григорія, Петро і Олексій були сотниками в слобідських полках. Сина Романа Григорій Семенович оженив на доньці Федора Донця-Захаржевського, внаслідок чого село Основа у 1713 році перейшло до Квіток. Старший син Григорія, Іван, дід письменника, був слобідським полковником, згодом, за наказом імператриці Єлизавети Петрівни, полковником Ізюмського полку. Прикметно, що саме він вів родинну хроніку («Літопис»), надто важливе бібліографічне джерело для Квітки-Основ'яненка, особливо з огляду на сюжет повісті «Панна сотниковна». Залишив по собі шестеро синів: Григорія, Василя, Івана, Олександра, Федора та Іллю.

Батько письменника, Федір Іванович служив у Харківському полку в чині підпрапорного, потім став суддею, а після скасування Катериною II слобідських полків присвятив себе цивільній службі. Завжди обіймав високі посади: обирався харківським повітовим предводителем дворянства, був старшиною Чорноморського козацького війська, нагороджений орденом св. Володимира 4-го ступеня. Приятельовав з Григорієм Сковородою і Антоном Головатим. Маги письменника Марія Василівна з роду Шидловських, добре освічена і набожна жінка, влаштувала у власному будинку церкву. Варто наголосити, що рід Квіток славився пієтетним ставленням до релігії. Бабуся письменника, дружина Івана Григоровича Квітки, Парасковія Андріївна Горленко доводилася рідною сестрою видатному церковному діячеві, проповідникові й поету, святителю Йоасафові Горленко. Його улюбленим племінником був син Парасковії Андріївни і рідний дядько Квітки-Основ'яненка Микола, який постригся в ченці під ім'ям Наркіс і згодом був настоятелем Куразького монастиря. Доньки Григорія Семеновича Квітки Марія (постриглась у черниці після смерті свого чоловіка бунчукового товариша Василя Андрійовича Гамалії) та Феодосія були ігуменями Хорошівського Воскресенського монастиря, розташованого неподалік Харкова (Ушкалов Л. Григорій Квітка- Основ'яненко. Харків: Фоліо, 2012).

модель подвійної ідентичності. Потреба її вивчення в динаміці, в історичному аспекті сприятиме встановленню меж і кордонів і водночас вилученню з них надісторичного сенсу, транскультурної складової. Ю. Барабаш підкреслює: «Концепт пограниччя був закорінений в історичній долі Слобожанщини... Саме поліетнічність слобожанського соціуму була провідним чинником, що визначив характер і особливості розвитку етнокультурної ситуації в краї, передовсім у Харкові» (Барабаш 2020: 4). Внаслідок відкритості кордонів і розширення контактів Слобожанщина стає територією зустрічі і місцем тяжіння етнокультурних елементів, притаманним іншим регіонам, тут «поєдналися впливи різних “провінціалізмів”, що сформували обличчя молодшої генерації української інтелігенції з її свідомим прагненням до організованої, часто поставленої на науковий ґрунт праці в культурній галузі» (Борзенко 2006: 25).

Ціла низка факторів дозволяє вбачати в регіоні зону культурного трансферу. Захоплення ідеями французького просвітництва, німецькою класичною філософією, «німецький слід» Сковороди як наслідок його мандрювань і спілкування з німцями, «німецька містика» як ґрунт для визрівання його світогляду, запрошені з Німеччини професори Харківського університету. Вельми цікавими були імагологічні спроби «опанування територією» в німецькому подорожньому дискурсі, а також розвиток гумбольдтіанських ідей у науковій спадщині О. Потебні, німецький систематичний тип мислення Ю. Шевельова... Не менш помітним був польський слід на становлення слобідського письменства: перекладна поезія архимандрита Онуфрія, барвисте змалювання Слобожанщини в написаному польсько-латинською мішанкою панегірику І. Орновського «Багатий сад», ідеї «сарматизму», зв'язок козацької старшини зі шляхтою, розвиток польської культури в стінах Харківського колегіуму і потужний вплив польської літератури на харківську школу романтизму (Ушкалов 2009: 87-89). Мовний фактор також ілюструє нерівномірне розподілення сфер між читанням лекцій латинською, щоденним спілкуванням університетської спільноти російською, питомою вагою українськомовної стихії в селянському середовищі. Власне, на цьому перехресті поставала нова українська література, яка відбивала «специфіку слобожанського (харківського) етно- та лінгвокультурного пограниччя» (Барабаш 2020: 5).

Така культурна ситуація спонукала до вивчення її коріння, історичного контексту, генетичної природи, що оприявнюється на межах, міжнаціональних стижах і зустрічних впливах і течіях. «Переказ» Квітки постає вдалим досвідом переживання ідентичності на кордонах в їхній рухливості, мінливості і перехрещенні факторів різного рівня. Не буде перебільшенням вважати «Основание Харькова» *фронтирним текстом*, в якому досить чітко прокреслено доісторичну, так би мовити, та історичну стадії існування регіону, часи незайманих територій, некерованого розгулу кочовиків і витіснення їх відповідно до того, як відбувалося заселення слобід козаками. Фронтирність є не менш виразною в демонстрації розриву з віджилою династичною традицією і культивуванням особистісної ініціативи,

психології індивідуалізму, причому ці зміни мають масовий характер і показані як перерозподілення ролей від одного типу колонізації до іншого. Відбувається своєрідна ініціація, колонізований стає колонізатором, що освоює нові території та стає на них господарем, своєрідним культурним героєм, який указав шлях свободи від імперського поневолення, емансипації особистості на засадах вільної праці, трудової ініціативи і витіснення патріархально-патерналістського мислення модерним, прагматичним і творчим. «Что нам знатность рода, богатство, почести? Все суета! Оставляю навек самую мысль разыскивать о моем происхождении. Я вольный казак Андрей Квитка...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 391). Отже, за пересуванням героїв прикордонними територіями, відвойовуванням і підкоренням географічних фронтів стоїть значно глибша проблема розмежування ідентичностей і культурного обміну.

Варто звернути увагу на наявність тенденції до зрушень в історичній свідомості і ментальному просторі ще на початку сюжету, в майже авантюрно-детективній подачі фрагменту з життя боярського роду. Вкрай динамічна розповідь переплітається з відносно розлогими екскурсами в генеалогічне дерево, дитячими спогадами про перипетії і невдоволеність існуючим станом життя батьків. Із заплутаної загадкової історії вияснюється, що опальний московський боярин часів Івана Грозного чи Бориса Годунова втік до Польщі, перебування в якій ототожнювалося з неволею, ув'язненням. Простір *чужого* картографується, наголошується його топографічна неоднорідність, відсутність осілості, насиджених місць, що зумовлено політичною нестабільністю і маргінальним статусом вигнанця. Динаміка та очасовлення простору посилюється розрідженими, уривчастими дитячими спогадами, нерозумінням того, що відбувається насправді, навмисним приховуванням істинної політичної причини переслідувань, недомовками, замовчуваннями, натяками. «Раз мы спали... вдруг нас схватывают, уносят... и повезли. Тут мы и начали жить не в том городе, а в другом: там уже было немножко домов... Да какие же смешные дома! Маленькие, тесные; в таком и мы жили». Вдаючись до компетенції наївного розповідача, Квітка створює лаконічний просторовий образ політично неблагонадійного на чужій території: «Батюшка не выходил никуда, все в запертой комнате сидел. Да не можно ему было никуда выйти; он такой высокий, а двери низенькие; как идет из комнаты в комнату, то и наклоняется» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 373).

Лімінальність становища посилюється комунікативним дисбалансом, в якому мова постає маркером приналежності до світу чужих / своїх, або, принаймні, засвідчує двоїстість, амбівалентність, бажання зняти жорсткі національні перегородки. Опальний боярин одружився в Ризі з німкеню, яка не розуміла російської і розмовляла з родиною німецькою. Натомість батько і прислуга спілкувалися з народженими в Ризі Андрієм і Григорієм російською. Цей мовний екскурс є відлунням російського етноцентричного стереотипа про «нехрещеного» ворожого сусіда, «об'єкту лайки, знущань, дражнень, у кращому випадку прикрих жартів»

(Топоров 1990: 13). Знову ж таки ситуація далека від однозначності і, можливо, скерована на розвінчання не лише балтійського сусіда, а й російського уявлення про нього. Як слушно зазначає В. Топоров, описи сусіда «змальовують не стільки його образ, скільки те спотворення, яке є неминучим при етноцентричній позиції, і викриває не стільки цього “сусіда”, скільки сусіда цього “сусіда”, в небажанні і нездатності неупереджено подивитися на ближнього». Хай там як, але стереотип функціонує і виконує свою захисну оборонну функцію шляхом підкреслення ворожості та етнокультурної *інакшості*: «Однак говорили російською литовці і латиші погано або зовсім не говорили, віра їхня була з “російської” точки зору язичництвом і безбожництвом, і про ці відмінності і свідчив “російський” образ литовця або латиша» (Топоров 1990: 13).

Не виключено, що цей складний гетеростереотип розповсюджується і на поляків, адже в Ризі могли відлунювати події польсько-шведського протистояння на території Задвинського герцогства на початку XVII ст. (початок дії у творі припадає якраз на ці часи) та й загалом сліди попереднього польсько-литовського панування. Поки що завуальована історична колізія переноситься на територію Київського воєводства, підкореного Польському Королівству. Трансфер ускладнюється ще більше, німецька мова стає інструментом розпізнавання і маркером етнотериторіальної приналежності. Двоїстість проявляється не лише в накладанні двох мовних картин світу, але передовсім в їх дискурсивній репрезентації, знакових вкрапленнях і демонстрації присутності одного культурного образу в іншому. На заморському хресті маленького Андрія вирізьблені церковні російські слова із спаплюженими літерами на кшталт німецьких, мова самого героя симбіотична, демонструє його *інакшість*. В розказ свой он вмешивал много слов немецких или русские коверкал на немецкий лад; из чего можно было ясно видеть, что он во все время был с немцами» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 376).

Мовна інтерференція як найбільш впливовий чинник культурного пограниччя явилася наслідком заплутаних історичних колізій і перипетій і позначилася на непростих механізмах творення етнокультурних стереотипів. Очевидно, німецько-російська мішанка автоматично перевела київського новоприбульця в статус чужого, ворожого і зневажуваного одночасно. Саме таким постає герой в очах поляка, пихатого київського воєводи. Причому опозиційність до німецького як маркеру лютеранської культури і польсько-шведської війни на теренах Латвії та до російського, яке могло асоціюватися із союзництвом зі Швецією як суперником Польщі, подається майже з формульною чіткістю і з використанням штампованої польської лексики: «Шляхтич, – вскрикнул воєвода, – то московский шляхтич, а поляцкий кеп. Мам таких шляхтичей десентками пши конях, пши псах» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 377). Проте національні відмінності нівелюються воєводою в особистому житті, адже його наречена була росіяночку, її чесноти «заглушили в нем национальную антипатию против москалей и всего рода их; ему также не было нужды, что она была иноверка, и не уважала его ксен-

дзов» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 377). Позиція оповідача є більш категоричною і достеменно відтворює перебіг польсько-російських відносин у ХVІІ ст., коли з боку поляків формувалася «стійка ненависть і неприйняття росіян», а від росіян йшло «шаблонне, глибоко неприязне сприйняття поляків і всього польського» (Бахуж 2013: 72). При цьому потрібно враховувати імагологічний аспект творення стереотипів у видноколі їх авторів, їхніх етноцентричних позицій. Відтак рецептивний механізм передбачає перенесення власних інтенцій, політичної та ідеологічної заангажованості на *інших* у процесі створення уявлень про них. Ю. Бахуж зауважує: «З польського стереотипу “російськості” ми небагато зможемо довідатися про росіян і Росію, але значно більше – про польські комплекси і польські побоювання, про польську готовність до самозахисту і польську настанову не поступатися і не відступати у боротьбі» (Бахуж 2013: 73).

Цілком природною виглядає намагання Квітки затаврувати поляків, аби звільнитися від малоросійського «тавра простионародності» (Г. Данилевський) і, вдаючись до генеалогічних фікцій, довести шляхетність свого роду зв'язками з Москвою, послідовно впроваджуваною думкою про походження роду Квіток од московського боярина. Ясна річ, ця міфологізація, стилізована під достовірність «переказу», відбиває соціокультурні процеси кооптації дворянства у пізнішу добу, наприкінці ХVІІІ ст. Не виключено, що на формування негативного стереотипу поляка вплинули нещодавні поділи Польщі, вони могли активізувати відповідне рецептивне поле письменника, який намагався перенестися уявою у першу половину ХVІІ ст., добу найбільш гострих українсько- і російсько-польських зіткнень. Тому не дивним виглядає пасаж обуреного оповідача з приводу того, що «русская, урожденная шляхтянка, правоверная, вышла замуж за еретика, католика, нечестивца!..». Проте «пани воеводова» успішно утримувала чоловіка від «притеснений русских, которых он готов был и безвинно угнетать» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 378).

Варто зауважити, що стереотип поляка побудований не так на етнічних, як на конфесійних відмінностях. За цим, здавалося б, міжнаціональним, більш-менш локальним протистоянням православного і католика, приховувалася глобальніша опозиція Заходу і Сходу, спір різних культур і світоглядів. О. Левкієвська слушно зауважує: «Характерною рисою цього погляду з православного Сходу на католицький Захід було нерозрізнення (або погане розрізнення) внутрішнього членування західного світу на окремі етноси, які зливалися для російської людини в недискретний образ чужого єретичного Заходу. Тому навіть особливості суто побутової поведінки поляка, його національний одяг, зачіска та інші деталі слугували не для осмислення його індивідуального національного обличчя, а сприймалися як знаки його конфесійної приналежності, які ставлять поляка в загальний ряд з іншими латинськими “єретиками”» (Левкієвська 2000: 231). Більш виразної політичної забарвленості набуває конфлікт між опальним боярином і місцевим шляхтичем, який у принципі є першопочатковою причиною сюжетних перипетій, руху в напрямку перебудування хронотопу твору. Конфлікт виникає на ґрунті

незгоди з обумовленим історичними реаліями національним стереотипом росіян, чия зухвалість сусідила з відсутністю політичної поміркованості. Карикатурно показане увінчання і розвінчання пройдисвіта на російському троні опосередковано заторкувало патріотичні почуття Афанасія і призвело до трагічних наслідків. Ясна річ, цей стереотип виражає імперські амбіції Польщі і використовується як інструмент маніпулятивної риторики з метою остаточного привернення на свій бік вигнанця, який би служив проти Москви.

Таким чином, у Києві, цьому «руському Єрусалимі», як висловиться один із синів опального боярина монах Григорій, Квітка збирає до купи ідентичності, зіставляє ментальні простори, встановлює національно-етнічні межі, ілюструє соціальне розшарування як наслідок імперського поневолення та ієрархізації суспільства. Ракурс зображення різко змінюється з моменту втечі Андрія на прикордонні території, яка має всі ознаки ініціації, обряду переходу, набуття нової ідентичності. Завоювання фронтиру відбувається послідовно, розгортається в стадіальності, яка відповідає запропонованій А. Геннепом схемі: відлучення, порогова стадія, залучення. Це тривалий церемоніал, заснований на перетинанні кордонів з метою їх обживання, підкорення і привласнення, подолання кризових станів з продуктивним використанням їхнього досвіду як підставового у створювальній діяльності. Транскордонний характер цього процесу втілюється в залежності від наближення / віддалення відносно фронтів. У тексті епізоду втечі з Києва передую небажання миритися зі своїм колоніальним становищем, служити пану, отже, наявне відпадиння від усталеного порядку, подолання рабської психології, що перемезжується з намірами відновити свій боярський статус на службі московському цареві. Це так звана прелімінарна стадія, усвідомлення своєї *інакшості* та опозиційності внаслідок утисків з боку колонізатора.

Лімінарний етап пов'язаний із відтворенням кризи і драми переходу в невідомий простір суцільних, ніяк не з'єднаних між собою кордонів, в суцільне помежів'я, а по суті порожнечу, яку треба освоїти, картографувати. На цьому тривалому шляху безліч небезпечних місць, просування вглиб прикордоння здійснюється навпомацки, вночі, за допомогою природних знаків. Першою зупинкою майбутнього засновника Харкова в дикій місцині був березовий гай, в якому з гілок спорудили намет («первое поселение»), після чого розпочинається діяльність із вивчення та планування території, виношування задуму створення ойкумени. При цьому герой розуміє всю складність покладеної на нього місії, яку пов'яже не лише з топографічним освоєнням місцевості, а й із заснуванням нового роду, не династичного, а вільного, незалежного, хоча зі збереженням патерналістської відданості цареві.

Роль засновника і перетворювача краю майже дорівнює діянням міфологічного культурного героя. «Укажу боярам на здешний край, передам им мысли мои, что благого можно устроить здесь, и стану покойно доживать век в этом уголке, куда Господь, сохранивший нас доселе от всех бед, привел нас» (Квітка-Основ'яненко

1981. Т. 6.: 391). В уяві Андрія освоєння незайманих територій уподібнюється до сакрального акту і матиме продовження в наступних поколіннях. Знаковість початку закладення підкреслюється народженням сина, нового поселенця. Це оновлення корелює з ідеєю першопочатку, повернення на круги своя, в центр світу, його *sacrum*. Ідею біблійського спасіння у благословенному місці висловлює монах Григорій: «как чудесно мы сохранены, приведены во едино место, собраны воеже жити братии вкупе». Безумовно, повернення до першоджерел, започаткування нового витка в житті родини корелює з пасіонарністю місця, де в день святого Афанасія народжується немовля, якого нарікають ім'ям пращура і з яким пов'язують продовження роду, звільненого з-під тягаря боярських привілеїв.

Услід за проведенням символічних дій по закладенню міста розгортається містерія переселення, масової колонізації лісостепу. Характерно, що залюднена «пустеля» поки що не має навіть власного топоніму, осмислюючись у категоріях міфологічного штабу. Це місце спасіння від утисків з боку поляків та євреїв, позбавлення від страждань поневолення і звільнення з-під ярма. Накреслюючи напрям руху переселення до спокою, можливості сповідувати православну релігію, автор протиставляє «землю обетованную, край блаженный» більш конкретним етнонімам і топонімам «України, за Дніпром», які охоплені колоніальним ярмом. Неважко помітити в цій опозиції динамічну зрощеність просторових та етичних аспектів, яка реалізується внаслідок «переміщень в просторі – переходу з однієї локальної ситуації в іншу». Членування простору в «переказі» відбувається відповідно до середньовічних уявлень про «географічну подорож як переміщення “картою” релігійно-моральних систем» з віднайденням ідеального життєустрою, втіленого в певному «географічно приуроченому пункті». Дуальність світу, жорсткий поділ на своє – чуже як праведне – грішне зумовлює ідею обраності краю, намагання замкнутися, відгородитися і водночас спробу відкрити свої кордони для *інших*, для налагодження контактів на самих фронтах. Очевидно, йдеться про ще архаїчнішу можливість «протиставити своїй землі блаженну утопію чужого краю» (Лотман 1992: 408–410). Обраність землі, *своєї* і *не-своєї*, нової Батьківщини і чужої необжитої території, локального і глобального простору зумовлює перерозподілення елементів і чітко визначену картографічну позицію фундатора міста: «Здесь поселимся, здесь обзаведемся всем».

Програма засновника роду має чітко виражений картографічний характер, зумовлений фронтирним мисленням. Перших переселенців з пригноблених Черкас Андрій Квітка розселяє порізно, хуторами, з метою уникнути нападів татар. Сам господар селиться на *Основі*, своєрідному центрі нового регіону, околиці якого згодом займають нові переселенці, що облаштовують свої хутори поблизу російських кордонів. При цьому масштаби колонізації випросторюються в часі, підкреслюється циклічний характер переселення, яке щоразу набуває все більшого розмаху («Годы шли, шли и поселенцы в новый край», «Ежегодно переходило переселенцев великое множество»). За майже формульними фіксаціями просто-

рових пересувань відчитуються інтенції політичного руху, антиколоніального спротиву. Крім того, ці переміщення уособлюють *трансфер України* на інші території, дифузне змішування етносів і створення нового культурно-цивілізаційного простору. «Вся Украина поднималась искать *слободы*, перейти на слободные места, где уже есть *Основа* новому поселению. Все шли к *Основе*, разумея то место, где прежде поселился Андрей Квитка, и некоторые в окружностях, а другие, не доходя до того места или проходя по свободе в стороны, избирали себе, как сказано, любые и выгодные места селились слободно (свобода, свободно), и хутора их звались оттого *слободами*» (Квітка-Оснoв'яненко 1981. Т. 6.: 399–400). Цей топонімічний екскурс прокреслює знакову межу між порожнечою степу і його залюдненням, одомашненням. Звісно, переселення збіглося з відвойовуванням фронтиру, передовсім шляхом відбиття татарських наскоків, будування острогів і вдосконалювання навичок оборони від чужинців.

Незважаючи на агресію кочовиків, зростання регіону не припинялося і навіть зазнавало територіального укрупнення. Проте, автор «переказу», який нібито достовірно відтворює історичні реалії, принагідно зауважує, що Харків, «теперешній папахен», «батько» всіх городов» тоді існував лише в зародковому стані, як прототериторія фронтального типу. Центром усіх слобідських хуторів була Основа, поблизу якої протікала річка Харків, яка впадала в Лопань, Уду і Донець. Майбутнє середохрестя Слобожанщини розташувалося від затишного хутірця уверх, на височині. Вертикальний простір у закладенні міста є знаковим, пов'язаний із тяжінням до концентричного принципу містобудування. «Концентричне положення міста в семіотичному просторі, здебільшого, пов'язане (або на горах). Таке місто постає як посередник між землею і небом, навколо нього концентруються міфи генетичного плану (в заснуванні його, переважно, беруть участь боги), воно має початок, але не має кінця – це “вічне місто”» (Лотман 2000: 321).

Проте навколо цієї осі розташовуються околиці, прикордоння, яке й було ґрунтом закладення міста в степу, надто продуктивного для пасіонарного змішання етносів і зумовленій територіальним сусідством полікультурністю. Простежуючи різницю між центром і периферією, Ю. Лотман слушно зауважує: «“концентричні” структури тяжіють до замкненості, виокремлення з оточення, яке оцінюється як вороже, а ексцентричні – до розімкненості, відкритості і культурним контактам» (Лотман 2000: 321). Поєднання різних типів організації простору відтворює його фронтальність, яку і намагався відтворити Квітка як автор «переказу», що уникає історичної хронікальності: «Предположено сказать об *основании* Харькова, а не *историю* его написать...». Лише пунктирно окреслюючи подальшу долю регіону, продовження справи пращурів, він мимоволі торкається власне історичного зрізу, який розвиватиме в «Татарских набегах» (1844), своєрідному продовженні «Основания Харькова».

4. Топологія лімінальності: слобожанський фронтір, історична пам'ять, трансгресія, культурний тигель («выдержки из памяти» Г. Квітки-Основ'яненка)*.

Квітка надто відповідально ставиться до обрання форми репрезентації національної минувшини, яка частково збігається з предметом зображення, побутуванням історичного матеріалу в свідомості нащадків. Повість «Татарские набеги» супроводжується жанровим автокоментарем – «выдержки из памяти», що вказує на відносно вільний порядок розташування описів подій, компіляційне поєднання в межах нової цілості фрагментів власних творів і більшу відкритість до читача, намагання спільними зусиллями відновити в пам'яті трагічний перебіг історії. Імітація переказу в «Основах Харькова» передбачала абсолютну епічну дистанцію, втілену в «героїчній апофегмі» як риторичній межі жанру (В. Тюпа), побудованому на плюсквамперфекті, відтворенні праминулого, яке передувало історичному минулому і завершилося на тій самій *доісторичній* стадії. Звісно, останній термін є радше метафорою на позначення більш-менш безконфліктного переселення, колонізації краю для мирної ідилічної праці, зіткнення з татарами слугує лише тлом, показане на периферії відносно основної події.

Категорія пам'яті в «Татарских набегах» актуалізує вплив історії на сучасність і, незважаючи на деяку аморфність, мозаїчність структури твору, націлена на віднайдення, вилучення з архіву минулого граничних ліній і кордонів, між якими, власне, вирували бурхливі події модерної української історії. Номадичний дискурс тут висувається на поверхню і постає тим рушійним важелем, історичним викликом, що згуртував український народ у боротьбі за свої землі. У геокультурному плані це був конфлікт осілості і кочівництва, двох протилежних антропологічних практик, етнопсихологічних типів, які зустрілися у нестабільному турбулентному просторі Дикого поля і зумовили надзвичайну рухливість меж і кордонів, їхню повсякчасну змінюваність або, якщо скористатися терміном синергетики, мерехтливість у невловимих переходах між хаосом і порядком. Осілість передбачає «статуарність, освоєння (вкорінення), ретериторіалізацію, впорядкування (рифлення), заперечення руху і змін», номадизм, навпаки, будується на освоєнні як «нетривалому перебуванні, ковзанні поверхнею, ухиланні, вислизанні, детериторіалізації, впорядкуванні (розглядженні) та зміні середовища існування завдя-

* Фрагменти підрозділу опубліковано в розвідці: Малиновський А. Т. «Татарские набеги» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка: від завоювання фронтірів до утворення культурного тигля. *Проблеми гуманітарних наук. Збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. 2021. Вип. 45. С. 240–251.

ки практикам лімінальності, “варіюванні меж” людини та ін.» (Книш 2019: 14). Експансія номадів спричиняла рухливість і всередині осілих спільнот.

Це геополітичне зіткнення і відтворено в повісті «Татарские набеги», в якій подієвий план організовано за принципом відвойовування фронтирів, показу анексії та захисту, оборони меж обжитого краю. Кримські татари почували себе господарями дикого степу, мали в ньому свої тимчасові поселення, здійснювали людоловські набіги, грабували, вбивали, вивозили ясир, себто полонених для продажу в Османській імперії або рабської експлуатації в Кримському ханаті. З метою протистояння свавіллю кочовиків переселенці з України споруджували власні укріплення між слободами і згодом заснували козацьке кінне військо вздовж усієї прикордонної смуги. В історико-етнографічному нарисі «О слободских полках» Квітка дає докладний опис складу цих новоутворених полків, торкається питання етнічної строкатості поселенців, ретельно виписує номенклатуру козацької старшини, розділення родин у залежності від їхнього службового статусу у війську. Підкреслюється основна функція утворених із поселенців полків – «защищали границы нового своего отечества», «с единомышлем удержали избранный ими край за собою». Таким чином, Дике поле явилось тим фундаментом, на якому витворювалася нова українська ідентичність, у помежів'ї цивілізації і детериторіалізованого простору кочів'я формувался національний характер.

І. Лисяк-Рудницький, простежуючи ментальний вплив євразійського кочового компоненту, слушно зауважує: «Українською людиною пограниччя був козак, що в 16-17 століттях став репрезентативним типом свого народу» (Лисяк-Рудницький 1994: 5). Пасіонарність цього типу в його потужній націєтворчій силі, проникненні в інші регіони України, «організація, що спонтанно виросла на пограниччі, почала ступнево відігравати щораз важливішу роль у житті осілого запілля», відбувалося масове покозачення майже всіх верств населення. Цьому руху відповідала ресемантизація, перенесення назви «Україна» з пограничних зон на запілля, отже, можна висновувати про новий етап українського державотворення (Лисяк-Рудницький 1994: 6). М. Грушевський вбачав у розселенні на східному пограниччі рушійний фактор української історії, яка живиться пасіонарною зустріччю етносів, культивуванням фронтиру як передумовою народження селянського осілого антропологічного типу. «Енергія соціальної і політичної боротьби заривається в степовий переліг московського пограниччя, кривава війна переходить в епопею здобутків українського плуга» (Грушевський 2007: 141).

Промовисто описує колізію меча і плуга Квітка в зіткненнях мирної праці орача із стихійною дикою силою татар, яких могла налякати лише зброя. Тактика козаків-поселенців була скерована на витіснення кочовиків з осілих територій, попередження їхніх наступів і облаштування нових укріплень. Просування вглиб степу, до граничної смуги таїло найбільшу небезпеку, набуваючи почасті ознак міфологічного перетину кордону та ініціації, стаючи простором смерті. Такою віддаленою була Барвінкова Стінка, «граница», «самая Орда», «куда ворон

и костей наших не заносил», натомість «оттуда много приносил христианских». Проте всередині поселень було не менш небезпечно, оскільки напади були хаотичними, непередбачуваними, раптовими. «Довольно было одного слова “Орда!” – и все цепенело, все мертвело от страха, и не смел никто защищаться или избежать беды... Всакакали татары в улицы, гикают, скачут... всакивают в избы, забирают, что можно, лошадей, скот стоняют в одно место, ловят людей» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 526-527).

Відтворюючи масштаби страху від істерії татарських наскоків, Квітка використовує власні «малоросійські анекдоти» про братів, які сховалися на печі, під мостом і на груші, а згодом, внаслідок своєї недолугості, видали себе. Подібно до історії з братом, який намагався сховати від татар батькову скриньку, за принципом кумулятивного нанизування будується комічна історія про скарб Тимоша Телембаха та його дружини Пріськи, які через обдурювання один одного втратили своє багатство. Очевидно, анекдотична фабулярність із притаманною їй оказіональністю дозволяла більш рельєфно показати наслідки набігів зсередини, у побутовому переломленні. Присутність цих вставок у цілком історичній оповіді диктується, щонайменше, спробами письменника, з одного боку, оживити минуле, психологізувати його подробицями емоційного сприйняття небезпеки, а з іншого, – униканням відповідальності за достовірність викладеного з позицій не свідка подій, а радше транслятора квазіісторичних наративів, посередника між читацькою аудиторією та історією як архівуванням звичаєвих норм, приватного життя та ін. Найголовніше, ця жанрова настанова максимально наближає читача до сприйняття подієвого плану в ситуації розказування, імпровізованого відтворення минулого *тут і зараз*, саме в цей момент комунікації.

Жанрові ресурси анекдоту активізують спалахи історичної пам'яті шляхом залучення до своєї сфери вторинних, переважно уснооповідних текстів масової культури, які здатні відтворити, як сказав би Ю. Лотман, «зміну культурного “забування” і “пригадування”», синусоїдний характер функціонування попередніх культурних нашарувань. «Актуальні тексти висвітлюються пам'яттю, а неактуальні не зникають, а начебто згасають, переходячи у потенцію» (Лотман 2000: 674). Саме ці розташовані на периферії офіційної історії тексти «без глянцю» актуалізуються у вибухові перехідні епохи, коли зростає моделююча роль культурної пам'яті. Ю. Лотман обґрунтовує селективний характер «пам'яті історика», яка перетворює випадкове і хаотичне в закономірне внаслідок відбору, витягування з «архівів» культури тих найбільш потужних вузлів, які утворюють її так званий «мерехтливий канон» (А. Яровий). «Погляд історика – це вторинний процес ретроспективної трансформації. Історик дивиться на подію поглядом, спрямованим із теперішнього в минуле. Погляд цей по суті трансформує об'єкт опису. Хаотична для простого спостерігача картина подій виходить з рук історика вторинно організованою... Однак, його творча активність проявляються в іншому: із надміру збережених пам'яттю фактів він конструює лінію тяглості...» (Лотман 2000: 25).

Варто звернути увагу, що у жанровому полі «Татарских набегов» анекдот не суперечить більш архаїчному резервуару культурної пам'яті, пов'язаному з достовірним відтворенням у формі переказу або історичної хроніки подій минулого. В якийсь момент їхні риторичні межі перетинаються як «достовірне, але неверифіковане знання», засноване на «рольовому, знеособленому, словниковому слові» з посередницькою функцією автора-виконавця тексту і водночас «недостовірне знання, що за своїм комунікативним статусом є тотожним думці», адже навіть «невигадані анекдотичні історії не претендують на статус достовірного знання» (Тюпа 2001: 129). Обидві складові однаково сприятливі для їхньої селекції історичною пам'яттю, яка пульсує і мерехтить і на міжтекстових кордонах, і на граничних фронтах.

Загострене відчуття фронтиру як гіперболізація страху і небезпеки від кочовиків подається саме в анекдотичній формі, що в ній оголюються межі об'єкту оповіді і ситуації розказування, словесної імпровізації, читач нібито опиняється в самій гущині подій. Постійне очікування біди призводить до того, що неподалік Харкова сотник сприймає завивання вітру в порожній бочці за гарматну стрілянину. Комізм сцени підсилюється тим, що слідом за нагнітанням страху і урочистим виступом сотника перед народом наступає його самовикриття, висвітлення в карикатурному світлі. Схожий епізод з генерал-губернатором, яким страх оволодіває настільки, що нечітко прочитане донесення з плутаниною слів «покушение» та «по кушанье» посяло суцільну паніку, яка розростається в чутках і плітках, виливаючись в гротескную картину мобілізації.

Розвінчання недолугості місцевої влади, для якої фізіологічні потреби дорожчі власної безпеки і яка стурбована не так загрозою татарського нападу, як порушенням звичайного життєвого церемоніалу, подається в контексті інших глузливих історій побутового характеру. Отримавши з білгородської губернії наказ, харківський полковник сподівається на чергові царські привілеї і тому влаштовує урочистий церемоніал розкриття пакету, в якому виявився простий бюрократичний папірець. Ідеться про особливий статус Слободжанщини, звільненої від оброків і мита на продаж вина за віддану службу престолу. У нарисі «О слободских полках» знаходимо підрозділ «Милости царей к слободским полкам», де містяться авторські коментарі з розлогим цитуванням царських грамот і наказів про даровані козацькій старшині привілеї. Натомість слобожани повинні були захищати прикордоння від татар і відкидати міжусобну ворожнечу з боку гетьманських військ. В оповіді фіксується зміцнення козацького війська, паралельне агресії кочовиків: «Чем сильнее татары видели сопротивление в местах, до того почитаемых ими собственными, тем упорнее, сильнеешими партиями нападали на новый край. Уже не набеги, но вторжения сделались...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 557).

Сила спротиву навалі залежала від консолідації сусідніх етносів та єдності дій прикордонних військ. При цьому створюється ситуація неоднорідного змішання етносів у міжнаціональному плавильному казані. Слобідські полки солідаризу-

ються з росіянами і не знаходять спільної мови з «боговідступниками» «малоросіянами», які прагнули перетягнути слобожан на бік гетьмана. Асиметрична модель міжетнічних відносин насправді виявляється інтегрованою єдністю зі стертими рисами відмінності, вона найбільш пасувала імперській ідентичності, яка не визнавала ані національної мови, ані територіальної автономії. Рамки цієї мозаїчної ідентичності визначають самі слобожани: «Вы говорите, что то москали, а мы казаки, малороссияне, другой язык. Нет, не так. Слушайте: в семье есть Иван, Роман, Никита, разно зовутся, а все дети одной семьи: тот говорит протяжно, другой скоро, тот пришепечивает, но это не мешает, все его слушают, не корят и не насмежаются один над другим. Так и мы с вами: дети одной матери; бросьте дурачество, возьмитесь за ум, отстаньте; а не то мы, хоть и меньшие вам братья, а примемся вас учить, так тогда держитесь!..» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 561).

Передумови подібного змішання криються в характері колонізації краю українцями, поляками, т. зв. «черкасами» та іншими «чужоземними» народами, які зазнали уніфікації внаслідок покозачення. Та сліди принесеної з Правобережної, Лівобережної України та Польщі культури нікуди не поділися. Про початок цього процесу Квітка сповіщає в спостереженнях над життям слобідських полків. Ясна річ, змішання етносів набувало ознак стихійності і мусило утверджуватися на засадах лояльності як принципу співіснування. О. Титар слушно зауважує: «Важливим фактором еластичності регіональних традицій Слобожанщини є орієнтація на культурного героя-новатора, освоювача як нових земель, так і нових сфер суспільного та інтелектуального життя, героя, співвідносного з героєм фронтиру» (Титар 2016: 117).

Отже, роль «переказу» Квітки про колонізатора лісостепу для розуміння слобідського мультикультуралізму є неоціненною. Проте не слід забувати, що ідентичність і життєустрій визначалися саме слобідськими полками, вільною козацькою спільнотою, місцевою елітою, яка, зазнаючи імперського впливу, і сама сприяла помірній українізації Москви. Продуктивність цих взаємовпливів знову ж таки пояснювалася фронтірністю, постійним відчуттям себе у пограниччі як географічному, так і ментальному. «Слобожанська ідентифікаційна модель закладається як модель порубіжної культури, культури “між” (межової), де головними факторами виступало українсько-російське та землеробське-кочівницьке Прикордоння» (Титар 2016: 160).

Зміни устрою слобідських полків позначалися навіть на звичаєвих нормах, життєвому церемоніалі, наслідуванні *чужих* моделей поведінки. Фіксація цих змін побудована за законами історичного наративу з використанням номенклатурних і статистичних відомостей, причому неприховані проімперські симпатії спрощують завдання, тримаючи Квітку цілком у рамках парадигмальної культури ХVІІІ ст. Ба більше, він майже уподібнюється державному історіографу, коли пише про Катерину: «вступив на престол, при неусыпном попечении привести в стройный порядок все части государства, благоволила воззреть и на слободские полки...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 48). У тексті повісті, втім, це перетво-

рення козацьких полків на регулярну армію подається в карнавальному висвітленні, відчутні інтенції антиколоніального мовлення автора, які перемежаються з інформативно достовірними реаліями. Карнавальність тут ототожнюється з перевдяганням, підміною кодів, що, зрештою, обертається гібридизацією ідентичності («Переименовали и переодели их в гусары...»).

При цьому мавпування набуває настільки абсурдних форм, що новоспечені гусари, не обмежуючись лише зовнішньою атрибутикою регулярної армії і вдаючись до *обмоскалення*, вивертають коди національної культури навиворіт. Ця практика розцінюється як антиповедінка, ворожа та агресивна, яка руйнує ментальність зсередини, поневолює слабшого з позицій влади. Козаки, «как по походам намоскалились, то слабеньких и одурачивают». Навіть у дівочькі пісні проникає цей антинародний елемент, створюючи карикатурні гротескні образи: «все песни были на козаченьков; теперь же молодцы, да *перевернуты* в гусары, не ладятся песни, давай сочиняют новые» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 563). Та й оповідач глузує з імперських реалій, вишколеності і штучності бюрократичного апарату: «Административная часть (тьфу ты пропасть, каким словом щегольнул! Как будто потерялся около журнального языка) изменила форму и порядок... Пошли писать!» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 563).

Вплив т. зв. парадигмальної культури, побудованої на репрезентації, на механічному пересадженні чужих взірців поведінки і життєвого церемоніалу на ґрунт традиції є маркером історичної трансформації в українському суспільстві, що зазнає інтеграції та асиміляції. «Пошла между слобожанами другая жизнь, другие обычаи, все изменилось, все превратилось...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 564). Перетворення торкнулися навіть організації дозвілля слобідської еліти, зміни, так би мовити, *регули*, світської поведінки, прийомів гостинності, гастрономічних пріоритетів, правил сервірування бенкетів та ін. Причому, на відміну від «Пана Халявського», вони пов'язуються тут з актуальністю історичного моменту, з конкретними подіями в житті слобідських полків.

Крім того, особливу роль відіграє просторовий маркер, територіальне прив'язування цих подій та «витончених» моделей повсякдення до Харкова як новоутвореного культурно-цивілізаційного центру, відкритого до інонаціональних впливів прикордоння. Слушною є думка Т. Гундорової: «Існує стала тенденція пов'язувати урбанізм і його топологію в українській літературі з перспективою європеїзації та модернізації» (Гундорова 2021). У річищі урбанізації, постанові міст формується «головний “канон” української історії», побудований на конфлікті «між територіальним та етнічним складником, що проявляється у містах», в яких домінували не українці, а інші народності (Гаральд 2011: 182). Цей сформульований австрійсько-українським урбанологом Б. Гаральдом перехресний канон цілком придатний для розуміння впливу харківського фронтиру на процеси націєтворення. XVII століття «у степових регіонах на сході вважається часом поширення української протодержави під проводом козаків. У цей час виникла також

низка міст-фортець, серед яких одне мало особливі перспективи. Це – Харків, у XVII – XVIII ст. найважливіше місто так званої Слобідської України. З одного боку, Слобідська Україна перебуває в контексті козацького періоду, що є однією з основ ідентичності, а з іншого – її політична залежність від Росії та конфлікти стосунки з розташованою західніше у центрі українських земель Гетьманщиною суперечить її позитивній ролі в українському національному наративі» (Гаральд 2011: 185). У цьому дещо одіозному висновку все ж таки криється ключ до розуміння трансферу, спровокованого колонізацією українців углиб степу і подальшими контактами та етнічним змішуванням. Утворюється ситуація культурного тигля, зумовленого «появою низки російських прикордонних анклавів “усередині” слобідських полків». Такими включеними до слобідського ареалу, так би мовити, делімітованими поселеннями були Чугуїв, Недригайлів, де в результаті залюднення в середині XVII ст. виникає мовна і культурна дифузія. «Населення тут змішувалося, асимілювалося більш чисельною групою, відбувалася як “русіфікація”, так і “українізація” окремих територій» (Маслійчук 2017: 8-9).

Про місця перетину етнонаціональних традицій ідеться в обох «харківських» текстах Квітки. Однак, сутність культурного тигля не вичерпується змішанням, дифузією, в ньому наявні також зіткнення, рушійні для подальшого переналадження фронтирів і остаточної модернізації, себто включення в склад регулярної армії слобідських полків. У тексті «Татарских набегов» згадується про придушення слобожанами повстання Кіндрата Булавіна, внаслідок якого колонізація нових земель у напрямку південно-східної межі продовжилася. Не менш важливі згадки про перський похід, турецьку війну та ін. Усі ці конфлікти передбачали перерозподілення кордонів, реформування слобідського війська за імперськими стандартами. В. Маслійчук зазначає, що для «продовження експансії та модернізації імперія потребувала регулярного війська і скасування козацьких автономій, уніфікації управління» (Маслійчук 2017: 12).

Квітка відтворює колонізацію іншого ґатунку, асиміляцію імперією Слобідської України. Цей процес мав усі ознаки культурної гібридизації під гаслом європеїзації. Його наслідками стають диглосія, невідповідність слова означуваному явищу або предмету, комічна несумісність по-європейськи витонченої зовнішньої поведінки традиційним формам культури і дозвілля, кондовій патріархальній психології. Причому подається це в певному сенсі примусове впровадження чужорідних, невластивих козацькій старшині норм, регулятивів, етикету знову ж таки з карнавальним присмаком. Іронічно налаштований оповідач фіксує абсурдні ситуації, алогічні випадки, нанизуючи їх та створюючи асиметричну модель нібито дуальної ідентичності. Постколоніальний ракурс теж зберігається в демонстрації культурно-цивілізаторського впливу на губернських тубільців («начинают несколько образовываться») з боку метрополії: «скільки туземці усього чули, по их понятіям, означавших совсем другое. Сколькo выходило замешательств, недоразумений, счетов» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 565). Намагання харків-

ського комісара догодити жінці високого чиновника завершуються анекдотичним непорозумінням одне одного, внаслідок якого замість вершків до чаю він дістає діжечку солоних сливок. Адже російською слово *сливки* означає і незбиране молоко, і назву фрукта. Комізм підсилюється тим, що підлеглий подає пані *сливки* на блюдечку. Невдала комунікативна інтеракція виражається не лише у непорозумінні, а й несприйнятті чужорідної компліментарності по-світському вихованого галантного офіцера *місцевою* елітою.

Недолугість асимільованих тубільців, які жили за перейнятими зразками світського дозвілля і внутрішньо не засвоїли високу культуру, етикет, вишуканість і витонченість поведіння, подається письменником карикатурно. Компліментарний пасаж офіцера на адресу *тутешніх* панянок іронічно передає суть примусової і неорганічної європеїзації на імперських теренах: «Вообще приятно смотреть на здешних дам; они, скинув свои прежние платья, являются в общество такими милыми, разубранными, разодетыми...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т.: 566). Нерозуміння цього *«решпекту»* панями підкреслює штучність того провінційно-столичного синтезу, культурної колонізації, які здійснювала імперія. Осмішуванню піддається також примітивність і предметність мислення старосвітських поміщиків, які в романтичному зізнанні в коханні побачили намір офіцера спокусити їхню дочку. Їм не зрозуміла літературність ловеласа, який *«просил руки у прелестной»*, вони чітко відокремлюють шлюб від несерйозної любовної риторики (*«рука одно, а замужество другое, вещь совсем противоположная...»*). Можливо, в цій патріархальній кондовості і побоюванні була цілком виправдана пересторога, особливо з огляду на безчинства і злочини з боку російських *кондукторів, москалів* на теренах Слобідсько-Української губернії в першій половині XVIII ст. Хай там як, але фіксації негативної присутності *чужих* серед *своїх* робилися в родинному літописі Квіток, а потім розвивалися в окремі хроніки самим письменником (*«Панна сотниковна»*)...

Карнавалізація українсько-російського тигля в повісті ніяк не суперечила відтворенню фронтірності як геоантропологічної характеристики нового регіону. Навпаки, показ життя зсередини, так би мовити, в тилу слугує обрамленням екстенсивної зони тексту, на маргінесах якого відбувається відвойовування кордонів. Природа фронтиру ускладнюється амальгамацією Слобожанщини російським культурним елементом, встановленням нового порядку і виробленням нових стратегій боротьби з номадами. Саме змішання етносів, дуальна модель ідентичності і спровокувала феномен фронтиру, який на перших етапах колонізації краю ще не мав ознак стикового пограниччя, зіткнення ментальностей. Квітка констатує, що проти татарської навали повстають і гусари, і армійці, і ландміліція (російські однодворці), отже, Слобідсько-Українська губернія як більш-менш поліетнічне утворення описується саме в категоріях фронтиру. Антропологічну сутність цього явища влучно сформулював І. Копитов: «Проте існування зон, відкритих для вторгнення та заселення, не створює фронтір автоматично. Фронтір

формують його люди, а їх, якщо так можна сказати, продукує метрополія» (Коруттофф 1987: 75). Пограниччя ставало підґрунтям тієї мультикультурної ідентичності, завдяки якій дику орду переможено, Кримське ханство остаточно ліквідовано, а Слобідсько-Українську губернію перетворено на Харківське намісництво, майже ідеальну модель суспільного порядку і життєустрою.

Харківський текст української літератури – крос-культурне утворення, цілісність якого уможлиблюється саме на кордонах, історичних, географічних, етнотентальних, психології націй і суспільних груп. Історично склалося, що слобідський регіон поставав на перехресті культурних впливів та етнічного змішування, на пограниччі Заходу і Сходу, католицизму і православ'я, полілінгвізму й остаточно сформованої двомовності. Виявлення складної симбіотичної природи тигля як моделі регіонального мультикультуралізму простежується в діахронії, від зародкових форм кшталтування кордонів до утворення фронтирів, які безперервно змінюються, рухаються то в один, то в інший бік, ніколи не усталюючись, знаходячись у стані мерехтіння, внутрішньої конфліктності, межового протистояння. Вони сприяють витворенню щораз нових ідентичностей, які розривають «смугу осілості», компактності і відносної етнічної однорідності слобід і хуторів та урізноманітнюють її психологією переселенців, новоприбульців, невинним рухом до змін, етнокультурних зсувів, переміщень «уявною» географією.

Тексти Квітки про першопочаткові поселення, заснування Харкова і подальше відвойовування фронтирів від кочовиків, імперську культурну асиміляцію відтворюють цю містерію постання Слобідської України як культурно-цивілізаційного форпосту, прикордоння, місця зустрічі і переплетення різних традицій. Їх розмаїття розкривається в єдності, забезпечується крос-культурним аналізом, що досліджує в одній площині етнос, мову, територію, історичні перипетії etc. в їх діахронно-синхронних зв'язках.

5. Петербурзький текст української прози як провокація сенсів: компаративні фронтири

Петербург як культурний простір породжує традицію його осмислення за власними межами, на стику, в зоні перетину зовнішніх впливів і внутрішніх міграцій. Вихід назовні, за рамки локальної території, тривіального узуса міста, більш-менш усталеного уявлення про ідентичність його мешканців обумовлений *нестійким, нерівновісним* статусом Північної Пальмири, закладеним у ній протиставленням дискурсів, ідеологій, історичних епох. Пограниччя як основна характеристика Петербургу чітко простежується і в діяхронії, і в синхронії, і лише так виявляє свою природу, прокреслюючи межі вглиб і вшир, інтенсивно та екстенсивно, всередині столичного простору і між петербурзьким і не-петербурзьким локусами. Загалом цей простір утверджує себе як ексцентричний, виштовхується назовні, віддаляючись від місця виникнення й утворюючи середохрестя, з'єднуючи центр і периферію невидимими зв'язками, обопільним збагаченням семантики міського тексту. Експансія на терени, на маргінеси імперії зумовлює культурний обмін, що інтенсифікується *на стиках, на кордонах*, у продуктивних з точки зору випрацювання нових смислів місцях тимчасової *порожнечі*.

Відбувається не просто двобічний обмін завершеними формами культури або поляризація опозицій малого / великого, провінціального / столичного, а саме *циркуляція* образів, текстів, іміджів цих культур в їхній плинності, нестабільності, рухливості. Осягнення цієї взаємодії не вкладається в якісь сталі образи і схеми, а, навпаки, передбачає процесуальність, демонструє надзвичайну лабільність формотворчого потенціалу. Тому доцільним буде опертя на таку вагому категорію синергетики, як *мерехтіння*, або *мерехтлива структурність*, яка дозволяє охопити досліджуване явище в його цілісності «не за рахунок внутрішньої структурної закріпленості, а за рахунок змикання з односпрямованими тезаурусами» (Луков 162). Мерехтіння оголює межі і стики, по яких здійснюється взаємодія, і саме вони становлять цінність для дослідника трансферу, дозволяють простежити найтонші нюанси циркуляції, невидимого перерозподілу структурних елементів.

Засновник теорії культурного трансферу М. Еспань послуговується терміном «циркуляція» на позначення міграцій людей між містами, які відбивають не просторові чи географічні переміщення, а культурні процеси, намагання бути ближчим до міста як космополітичного центру освіти, мистецтва, торгівлі та ін. Петербург, на думку вченого, являє приклад *анклаву*, трансферної зони, де відбувається продуктивний взаємообмін, нашарування традицій і одночасне розмежування дискурсів мови, етнопольності та культурної ідентичності. «З самого початку епохи Просвітництва в Німеччині, у Франції і в Росії так само, як і в Берліні, Парижі і Санкт-

Петербурзі, виникає особлива територія, всередині якої, незалежно від національної приналежності, відбувається діалог» (Еспань 2018: 232). Щоправда, тема Петербургу як трансферу виникає в річищі розмови про універсальну ідеологію Просвітництва, яка, з одного боку, пручається штучному втисненню у завузькі рамки культурної зони, а з іншого, – сама створює центри на кшталт Парижу, «звідки світло розуму прямувало на периферію – багато в чому завдячуючи ролі, яку відіграла французька мова в Європі». Породжена цією мовою культурна традиція не вміщується в межі французького ареалу, оскільки локальні явища «культурної зони, мовної та етнічної ідентичності є глибоко чужими філософському принципу Просвітництва» (Еспань 2018: 231). Приблизно те саме маємо з Петербургом, який сприймається за аналогією, у вигляді переміщеного з Європи сценічного майданчика («З Парижу до Санкт-Петербургу»). Просвітницька ідеологія продукує раціоналістичну модель ідеального міста, начебто складеного з безлічі штучних перегородок і умовних меж, утіленої утопії, парадизу як мозаїчного, творчо конфліктного суміщення старого і нового, свого і чужого, західного і східного. Статика розкривається в динаміці, єдність пізнається в множинності, розмаїтті. Це «місце провокації», в якому «кожна точка була “пограничною”, а тому потенційно вибуховою» (Віролайнен 2005: 67).

Двоїстість як результат проникнення в цілком раціоналістичну культуру міфогенного коду, пам'яті про закладення міста на фронтах, тобто на краю світу, серед невгамовної природної стихії супроводжує уявлення про новонароджену столицю і визначає поетику петербурзького тексту. Вона може бути адекватно описана лише в категоріях пограниччя, причому не статичного розташування кордонів і закріплення за кожним із них своєї функції, а саме в напруженні між ними, у пульсуванні, мерехтінні, взаємовідсвічуванні часто протилежних і несумісних значень у нейтральному просторі переходу межі, серединній фазі випрацювання орієнтирів. «Кордони проводилися з метою їхнього подолання і долалися з метою бути заново підкресленими». Напруження між ними визначається взаємозворотним рухом «форсованого встановлення і форсованого подолання», невпинним рухом через перепони, культурні перегородки до усвідомлення їхньої суперечливої єдності в тяглоті епох, в історичній семантиці. М. Віролайнен влучно характеризує цю особливість Петербургу саме як тексту культури, що провокує відкритість культурних контактів, готовність до перетворення іноземних впливів: «Це стояння на межі, це протистояння, при якому між протиборчими сторонами відбувається діяльний обмін змістом та енергією, і являє собою формулу петербурзької поетики. Суттєво, що межа проходить повсюди, вона не розділяє епічно врівноважені простори, а повсюдно підриває врівноваженість і водночас міцно зчіплює розділені фрагменти духовного світу, не дозволяючи їм уникнути протистояння» (Віролайнен 2005: 73).

Безперечно, рух поміж кордонами і над кордонами здійснюється як циркуляція, ключове поняття теорії культурного трансферу, покликане продемонструвати крім змін і зсувів при переході об'єкту з однієї системи в іншу численні його редукції, нашарування, набуття нових значень. Цій полівалентності, гетерогенності

сприяє також співвіднесеність Петербурга з універсальними просторовими моделями, архетипічними комплексами на кшталт Вавілону, міста-дів, міста-блудниці, «іншого» царства всередині імперії або навіть ототожнення з цілою державою. Топографія окремого, відмежованого співіснує із загальним простором імперії, вписується в її контекст і постає ніби умовною територією, майданчиком для здійснення зверху визначеної місії. Сягає часто й містичних порогів, буттєвих меж, які тим паче демонструють трансгресивний характер переходів і зчеплень між кордонами. Б. Ейхенбаум писав: «Петербург – не місто, а держава. Тут не можна жити, а потрібно мати програму, переконання, ворогів, нелегальну літературу, потрібно виголошувати промови, слухати резолюції по пунктах, голосувати та ін. Потрібно, одним словом, мати інший зір, інший мозок» (Ейхенбаум 1929: 22-23). Хай там як, у цьому міському тексті переважають абстракції, певна умоглядність, відшуковуються іноді середньостатистичні показники на позначення його універсальності. Промовистою виглядає характеристика О. Герцена: «Петербург – утілення загального, абстрактного поняття столичного міста; Петербург тим і відрізняється від усіх міст європейських, що він на усі схожий...» (Герцен...). Ексцентричний вектор міста, його, так би мовити, прозахідну орієнтацію підкреслював і М. Гоголь: «Петербург – спритний хлопець, ніколи не сидить вдома, завжди одягнений і прогулюється на кордоні, причепурюючись перед Європою...» (Гоголь).

Таким чином, у начебто прихованих, камуфльованих під європейську мірку, а загалом кажучи, нівельованих кордонах виявляється зсередини потужна вибухова енергія, яка сприяє оголенню, зростанню напруження між ними, демонстративному підкресленню культурних відмінностей. Справді, умовно розведені і розташовані паралельно, відокремлено, відповідно до втілених у них антропологічних моделей і концептів (або повна подібність до існуючих зразків, цілковита мімікрія, або намагання вирізнитися будь-якою ціною, за рахунок вип'ячування деформованих культурних швів, імпортованих чудернацьких еkleктичних форм, барокової поліфонії, конкуруючих ідей, взаємовиключних смислів), ці сфери знаходяться в зоні семантичної турбуленції. Їхній сенс полягає в невинному безперервному русі, творчому зіткненні, продуктивності перехідних локусів, порожнечі як аналога резервуару для накопичення нових можливостей інтерпретації. Ясна річ, надто високий ступінь динамізму цілком можливий за умов монолітного зрощення, неподільності суб'єкта та об'єкта як передумови існування петербурзького тексту. В. Топоров порівнює зустріч збентеженої свідомості з неспокійною столицею з діями повитухи, яка приймала «на свої руки саме місто затим, щоби пізніше засвоїти його собі як певний категоричний імператив совісті» (Топоров 1995: 278). Ідеться про роботу свідомості як семіотичного пристрою, що перетворює враження від побаченого, емоції, комунікативні ситуації, архітектурні образи в текст, організовану систему, яку можна прочитати у сув'язі Петербургу і рефлексій про нього.

Цим суб'єктно-об'єктним синтезом пояснюються ті граничні умови, в яких петербурзький текст виникає, розвивається, набуває нових форм і залучає у свою

орбіту нові обшири і способи структурування кордонів, коливається між хаотичною неупорядкованістю і гармонією, ансамблевистію, намаганням притлумити протиріччя. Трансгресивну природу цього утворення метафорично і водночас науково обґрунтовує В. Топоров, наводячи аргументи на користь його незавершеності, невичерпності, неспадаючої напруги і конфліктності між рядоположеними елементами. Петербурзька тема «характеризується особливою антитетичною напруженістю і вибуховістю, певною максималістською настановою як на розгадування найважливіших питань російської історії, культури, національної самосвідомості, так і на захоплення, залучення у своє коло тих, хто шукає відповіді на ці питання» (Топоров 1995: 259). Її амбівалентні сенси були закладені ще при заснуванні міста, у взаємопротистоянні його *анти-міфів* творення і руйнування, початку і кінця, що засвідчувало «явище “зворотньої” дзеркальності», «внутрішньої антитетичної напруженості ситуації, в якій відбувалася міфологізація петербурзьких даностей» (Топоров 1995: 275). При цьому вкрай важливим є збереження зв'язків із позатекстовим світом, себто реальною топографією міста як джерелом «дії нових енергій», неочікуваних просторових поворотів і напіввідкритих перспектив, завжди сповнених надлишку, принципової неперекладності і здатності до нарощування віддалених від прототипу образів, іміджів, проєкцій. Тому петербурзький текст – це не просто мистецький аналог реальності або її ефектне віддзеркалення, а семіотична система, яка розкодує «вузли» культури і місця спаяності простору і людської свідомості, фантазії, ідеології. За емпатією, численними спробами вживання і переживання його антропологічної сутності слідує цілком логічні операції вправління з цим текстом, пошуку в ньому загальників, спеціальних класифікаторів і шифтерів. Цей текст «навчає читача правилам виходу за свої власні межі, і цим зв'язком із позатекстовим живе і сам Петербурзький текст, і ті, кому він відкрився як реальність, що не вичерпується об'єктно-уречевленим рівнем» (Топоров 1995: 259).

Принципова відкритість теми, її комунікаційних каналів до діалогу з *іншим* сягає надто далеко, за *межі* власне міського узусу, виходячи на рівень *міжнаціональної* взаємодії. Щоправда, ці співвідношення, просторові диспозиції не утворюють бінарні опозиції як такі, позаяк вибудовуються в єдиному силовому полі імперії, монолітного зрощення її складових, розташування *теренів центру* за принципом усепоглинаючого плавильного котла. Опозиції існують, але всередині імперії, підкорені настанові на одноманіття та уніфікацію. Відмінності та розмежування розцінюються лише як незначні відхилення від панівної ідеології і підкреслюють строкатість єдиного у своїй суті імперського світу. Саме на таких правах функціонує петербурзький текст письменників непетербуржців, причому не лише з російських теренів, а й з *інонаціональних околиць*, етнічно маркованої периферії, *здалеку*, з *глибинки*, з локальних місцевостей малої Батьківщини.

Внесок українських письменників у потрактування цієї теми становить практично недосліджену, несправедливо обійдену увагою царину міжлітературних взаємин, саме в аспекті їхнього помежів'я, створення еластичних форм міжтек-

стової взаємодії. До того ж тексти етнокультурного пограниччя підкреслюють *інакшість* звучання побаченої незатьмареним оком петербурзької теми, увиразнюють її стики, посилюють ту саму мерехтливую структурність, яка вгамовується в діалозі, взаємодії, конвергенції. Суміщення двох протилежних позицій відбувається шляхом вбудування *малого у велике*, вписування осібногo кута зору людини з провінції, з національної околиці у поліфонічний простір столиці. Подібна *дискурсія* зберігає притаманне їй напруження, але все ж таки згладжує жорсткість протиставних елементів, гостру антитетичність, замінюючи її натомість балансуванням, непомітними коливаннями між прийняттям і відразую від Петербургу.

Саме ці серединні, остаточно не оформлені елементи особливо цінні для кроскультурного аналізу, зосередженого на схопленні значень, порівнянні концептів, гібридів, «нестиковок», які зумовлюють «приріст, додавання художнього смислу». В. Зусман формулює методикау зіставлення протилежних узусів, порівняльно-типологічного співвіднесення різних сфер: «Художні крос-культурні концепти можна співвідносити між собою, але вони завжди будуть зберігати неперекладний, непояснюваний для іншої культури залишок. Концепти різних культур незвідні один до одного. Їхня розбіжність і схожість, наявність “лакун” і “універсалій” робить концепти різних культур цікавими одне для одного. Неповне розуміння провокує діалог» (Зусман 2013: 122). У дусі крос-культурної компаративістики розмірковує й Ю. Барабаш: «Хоч акт зіставлення зазвичай (щоб не сказати – з правила) вміщує в собі, тією або тією мірою, також і момент *протиставлення*, він усе ж асоціюється в нашій свідомості зовсім не обов’язково з жорсткою лінією розділення, радше з конвергентною зоною, з *пограниччям*. Останнє ж, згідно з типологією фахівців-лімологів, буває не тільки конфліктним, “фронтирним”, а й уповні мирним – “стиковим” або перехідним. А буває, додаю від себе, пограниччя діалогове, ще й дистанційне – чи то в географічному сенсі, чи то в історичному; на віртуальній площині такого пограниччя розгортаються в переплетінні та взаємодії процеси зустрічей і розходжень, зближень і відштовхувань, коли схоже і несхоже існують поруч і не завжди чітко відрізняються одне від одного» (Барабаш 2017: 84-85).

Наслідком такого суміщення, зустрічі і переформатування протиставних значень у лімінальному просторі порожнечі була деформація зору, причому не лише в згаданому вище ейхенбаумівському сенсі, а передовсім у плані застосування завузької камерної оптики до споглядання об’єктів збільшеного масштабу. Мале і велике, локальне і глобальне, провінційне і столичне становлять невід’ємні просторові конгломерати. Можливості крос-культурного аналізу дозволяють намацати і «просвітити» невидимі граничні контрасти в текстовій цілості, побудованої на енергії напруження між своїм і чужим, добре знайомою патріархальною оазою і поданим у «відстороненні» антисвітом імперської столиці.

6. Петербурзька тема Є. Гребінки. Погляд з боку / текстуальні матриці / топологічні структури

Прикладом *іншування* з позицій етнокультурного пограниччя постає петербурзька проза Є. П. Гребінки, надзвичайно цікаве явище у складному висвітленні цієї загальної теми, двоїстості художнього світу письменника, твори якого побудовано на антитезі, співвідношенні локальних просторів різних об'ємів, моделей життєустрою і типів світовідчуження. Причому така антитетичність має градацію, в залежності від предмету зображення, фокусу авторської уваги: хутір – село – повітове місто – столиця. На цю відносно розгалужену структуру накладається рівень біографії і особистої долі митця, які прочитуються у тісній сув'язі з вищезазначеними просторовими категоріями. Бо ж вони є координатами ідентифікації письменника, фізичними маркерами його художності, типу *літературності*, будови *прозопису*. Хай там що, а сенсовірна роль такого невідривного сусідства, амбівалентного суміщення особистісного світу, довілля і творчості зумовлює взаємопов'язаність трьох аспектів – «поетики пограниччя», «пограничної семантики» і «просторового пограниччя». Вони постають «компонентами цілісності», «у сплетінні» текстової тканини, тому слугують надійним інструментарієм аналітики трансферу, дозволяють вийти «поза фізичні рамці у сферу смислу» (Барабаш 2017: 87).

Уявлення Гребінки про Петербург, очевидно, не суперечили загальним, ба більше, відбивали просвітницький погляд на столицю як ідеальне місто, втілену утопію, здійснення сокровенних бажань, мрій, найчестолюбніших задумів. Петербург вабив учорашнього юнака, письменника-початківця, який мріяв про столицю і знаходив своїм пориванням цілковиту підтримку з боку рідних. У 1834 р. він, нарешті, покидає рідне Убіжище з його нудним провінційним одноманіттям і приїздить до Петербурга, центру наук і мистецтв, європейської освіченості, літературних салонів, прогресивних ідей. Гребінці вдається видати не лише власні «Малороссийские присказки» і перші оповідання, а й зібрати навколо альманаху «Ластівка» майже всю українську інтелектуальну еліту. Знаковою виявляється освітня наставницька роль Гребінки у творчій долі Т. Шевченка, найцікавішим з огляду на проблему трансферу, вироблення самостійного світогляду внаслідок зустрічі двох свідомостей і політичних пріоритетів є саме епізодичний, перехідний характер цього впливу.

У колі петербурзьких літераторів новоприбулець з околиці почувався комфортніше, з ними навіть складаються тривкі взаємини, ба більше, він немовби перетворює столичну вітальню на провінційну оазу, застосовуючи специфічні, етнічно марковані коди комунікації, емоційні матриці української національної вдачі – лагідність, чуливість, сімейність, доброзичливість, споглядальність. Учо-

рашній провінціал *переносить* знайому йому модель гостинності у світ столиці, намагаючись їх синтезувати, примирити на засадах конвергенції, гармонійного співіснування. Зі спогадів завідника літературних вечорів І. Панаєва дізнаємося: «Найгостиннішим з літераторів того часу був Є. П. Гребінка, який постійно запрошував до себе літературних приятелів, коли отримував з Малоросії сало, варення, наливки» (Панаєв 1988: 73). В іншому місці, говорячи про його зосередженість на суто життєвській вузькій колії та побоюванні абстрактно мислячих критиків, російський мемуарист згадує, як Гребінка «доглядав за ними і пригощав їх на своїх вечорах наливочками і малоросійським салом з незвичайною доброчесністю» (Панаєв 1988: 102).

Своє, локальне, етнографічно забарвлене у великому світі столиці знайшло свою нішу, спровокувавши своєрідну оптику або, за В. Подорогою, «морфологію літературного ока», яка дозволила показати Петербург і текст про нього *sub specie* провінції, в площині зіставлень і порівнянь зі світом патріархальної ідилії. При цьому орієнтація на реалії роєвого життя, туга за ним тим зростають у геометричній прогресії відносно поглиблення граничних контрастів у межах петербурзького простору. Власне, він і живиться протиріччями і опозиціями, в них його *ноумен*. Як зазначає В. Топоров, «для Петербурзького тексту якраз і характерна подібна гра на переході від просторової крайності до життя на краю, на порозі смерті, в безвиході, коли “далі йти вже немає куди”». Цей текст «поза центром, екс-центричний, на краю, біля межі, і ця ситуація дає сили творити, і творчість ця інтенсивно-напружена і звернена до буттєвого» (Топоров 1995: 282). Отже, відтворення столичних реалій під провінційним кутом зору, в контексті пам'яті про *genius loci*, рідний ґрунт, локус пасіонарності цілком виправдане ще й як додаткова енергія відштовхування від центру, прокреслення ще однієї екстериторіальної межі, уявно наближеної до периферії, околиць імперії.

Репрезентують цей водорозділ системно, в амбівалентному висвітленні *свого* і *чужого* «Записки студента» (1841), знаковий текст у творчій еволюції прозаїка, певною мірою *метатекст*, в якому тісно зрослися елементи індивідуальної біографії з поетикою петербурзького тексту, його загальними місцями, практично *граматикою* літературного дискурсу першої половини ХІХ ст. Умовно твір можна поділити на допетербурзьку і власне петербурзьку частини з відповідними формами організації матеріалу, прекраснодушною ідилією і виморочного місця з моторошними картинами жалюгідного життя, нидіння, душевної спустошеності і тілесної немічності. Красномовне обрамлення твору сценою похорону героя на початку і поетичними обідами як тріумфом бездуховності в кінці виражає відверто *антипетербурзьку* позицію оповідача, який у химерно-гротескних поєднаннях непокерованого прозирає всю абсурдність буття. Та попри цей критичний пафос, автор цілковито підкоряється цьому простору, намагається пізнати його *дискурсивно*, вдаючись до використання тематичних класифікаторів і впізнаваних шифтерів. На них побудована не менш тривіальна історія героя, автора щоденни-

кових записок, який пригадає безтурботне дитинство, оточене близькими серцю людьми, розміреним життям на лоні райської природи. Картина суцільної гармонії доповнюється типовими для неканонічної ідилічної структури повторними тимчасовими відлученнями з дому, навчанням в ліцеї і службою в козацькому полку, які лише посилюють притягальність рідних пенатів. Однак, цей простір усе одно неоднорідний, перемішаний сатиричними замальовками з життя повітового містечка, в ньому ідилічна палітра розбавлена аналітикою фізіологічного нарису.

Синтез високого і низького, поетичного і прозаїчного сприяє розширенню сегменту оповіді, тій епічній панорамності, на яку ступала художня проза першої половини XIX ст. Об'ємність зображення поглиблюється ще й закладеними в ньому біографічними проєкціями, фрагментами реально пережитих вражень: так, спогади автора записок про навчання в повітовому містечку відбивають період перебування Гребінки в Ніжинському ліцеї князя Безбородька; так само військова служба, після якої майбутній письменник повертається в рідне Убіжище, відображається як важлива віха внутрішнього становлення персонажа. На думку Л. Задорожної, «усе це надто виразно деталізовано, щоб zostаватись поза сферою автологічного» (Задорожна 2000: 103). Навіть емоції, пов'язані з любовними переживаннями, теж явилися сплеском авторської суб'єктивності і водночас якоїсь усезагальної властивості людського характеру, про що писав Гребінка в листі до М. Новицького: «Может быть, начало любви студента похоже на мою любовь, но только начало, потому что всякая чистая платоническая любовь сходна между собою» (Гребінка 1981. Т. 1.: 608).

У цьому сенсі неоднорідність оповіді про прекраснодушного героя з притаманною їй аморфністю щоденникової структури підготовлює до переходу в інший сегмент тексту, власне петербурзький. Жага активної діяльності, кар'єри, творчості співмірна з тією стагнацією, провінційним застоєм, у полоні якого опиняється герой після невдалої спроби реалізувати себе на військовому поприщі. План історичного витісняється планом побутового, самою своєю суттю примітивного, мізерного, обмеженого ритуальністю повсякдення. Знову ж таки ця життєва цезура студента відбиває біографічну фазу 1831-1834 років, коли письменник в очікуванні поїздки до столиці вимушений був цілком зануритися в атмосферу провінційного дозвілля – звані обіди, полювання, відвідини сусідів, гра в карти, нудне читання «Московских ведомостей» та ін.

Незважаючи на нечисленні, поки що несміливі проби пера, млявість та інертність віддаленої од світу глушини давала свій позитивний ефект, видима духовна порожнеча оберталася накопиченням енергії, вражень та емоцій, отже, ставала передумовою майбутньої творчої продуктивності. Саме тут визрівають задуми яскраво виписаних художніх типажів у фізіологічному дусі, етологічна проза як самотутнє жанрове явище української літератури. Тому пауза в житті, порожнеча, відсутність подій наближають той серединний момент, проміжок, фазу переходу, за якими починається власне витворення смислів, світогляду, пріоритетів. Безсум-

нівною є гранична функція порожнистого простору, який має бути заповненим, матеріалізованим, уречевленим. Ю. Лотман писав: «Порожній простір потенційно містить у собі структури всіх тіл, які належить побудувати» (Лотман 1996: 743).

Досліджуючи семантику кордону, граничної межі, М. Римар розмежує поняття порога і переходу та наголошує на актуальності, дієвості, креативності першого, внутрішньо усвідомленого стану, відрефлексованого і відпрацьованого досвіду з чітко прокресленими опозиціями свого – чужого, старого – нового. «Досвід порога – це досвід ситуації вибору і рішення, що актуально переживаються, це по суті своїй не досвід фізичного простору, не досвід духовної трансформації – тут має значення не дія і не фабула... Семантика порога – це семантика пізнання, набуття ясної свідомості і одночасно семантика невизначеності і невирішеності життєво важливих питань, семантика проміжкових станів в очікуванні чогось, що принесе із собою важливі зміни. Якими будуть ці зміни – наслідки прийнятих рішень – часто неясно, і це загострює драматизм ситуації» (Римар 2006: 112-114). По суті, у Гребінки і його героя цей драматизм вкладається в трифазову ритуальну схему А. Ван Геннепа, яка передбачає відділення від попереднього стану / простору, поріг як проміжкове міжсвіття та інтеграцію в структури нового порядку. Отже, ситуація помежів'я вкрай необхідна для прискорення внутрішньої динаміки і наближення моменту перетину кордону, зустрічі з іншим світом.

Варто зазначити, що, незважаючи на розповсюдженість мотиву, його тиражування в літературних текстах, наявність безлічі втілених інваріантів, він усе ж таки далекий від тривіальності, бо ж таїть у собі енергію культурного вибуху, сплеску, які уможливають оцінку різних періодів життя героя, традиційних структур повсякдення, усталених ритуалів виключно в контексті мерехтіння кордонів, їхньої безперервної циркуляції та обміну інформацією на стиках. Тому переїзд із провінції до столиці аж ніяк не ототожнюється з фізичним переміщенням, в ньому наявні всі ознаки трансферу як снування, «броунова руху» провінціалів навколо Петербургу як семіотичного дзеркала, місця випробування ідей і світовідчужань в нових умовах, прийняття, а найчастіше, заперечення їхньої придатності, невідповідності новій прагматиці життя. Сюжет пізнання часто завершувався катастрофічними наслідками, розчаруванням, поверненням додому.

Вельми цікаво, що М. Еспань переміщення людей навколо потужних культурно-мистецьких центрів також розглядає в категоріях трансферного аналізу, говорячи про *циркуляцію* суб'єктів в історії мистецтва, яку можна зрозуміти на пограниччі, у зв'язках із тією ж таки етноантропологією. У цьому сенсі важливо, що трансферні стики передбачають не лише *перенос* провінційних кодів у столичний простір, а й віднаходження *міжнаціональних*, якщо б не сказати, *міжнародних* типологічних рядів. Обминаючи когорту західноєвропейських текстів тієї ж таки доби про підкорення провінціалом столиці у вигляді дискретного пізнання урбаністичного простору, засвоєння і привласнення окремих його сегментів (Бальзак, Стендаль, Діккенс, Теккерей), зосередимо увагу на російській компоненті цієї сюжеттики, яку,

вочевидь, не без посередництва О. Пушкіна і М. Гоголя, а також багатьох побратимів по перу, з числа белетристів, що об'єдналися навколо збірок «Физиология Петербурга» (1845), «Петербургский сборник» (1846) та ін. Гребінка друкується в них нарівні з В. Соллогубом, М. Некрасовим, О. Башуцьким, Д. Григоровичем, І. Гончаровим, В. Далем, І. Панаєвим etc. Знаковою у цьому переліку видається постать Гончарова, з яким український прозаїк, найімовірніше, не був знайомий, але тим цінніші загальні текстуальні матриці, споріднена архітектоніка зустрічі героїв на пограниччі, майже однакова оптика бачення столиці sub specie провінції в обох письменників. Протилежні простори не просто поляризовані і зіставлені як опозиції, а утворюють справжній топологічний біном, в якому протиставні елементи невідривні одне від одного і навіть залежать від їхнього співіснування. Між ними відбувається діалог, за рахунок одного висвітлюється інше, що дозволяє створити тексти підвищеної граничної напруженості, яка послаблюється в синтезі або призводить до неприйняття та остаточного розриву з *не-своїм* антисвітом.

Повертаючись до метатекстуальності «Записок студента», можемо констатувати присутність у них образності, мотивів, сюжетних ходів, які ввійдуть у тезаурус прози Гончарова декількома роками пізніше. Очевидно, Гребінка піддався неконтрольованому впливові стихії текстуальності як *текстури*, зітканої з топосів, загальних місць, класифікаторів. Наявність практично ніде не закріпленого каталогу, відкритого для творчого використання, свідчить про випрацюваний, систематично укладений культурний тезаурус доби, сценарії і зразки поведінки, комунікативні моделі та ін. Завдяки йому уможлиблюється «транстекстуальний зв'язок» (Женетт) між творами, який передбачає обов'язкову присутність *третього* компонента, квінтесенції попередніх поглядів на зображуваний предмет, коментаря до тексту. У його функції і виступає метамова як ядро, логічний інструментарій, код повідомлення, яким ми користуємося в мовленнєвій діяльності. За Р. Бартом, у метатексті здійснюється подвійна природа літератури, «предмет і погляд на предмет, мова і мова про цю мову, літературу-об'єкт і металітературу» (Барт 1989: 131-132). Саме транстекстуальний характер взаємодії допомагає зрозуміти складність семіотичних процесів всередині Петербурзького тексту як виразного прикладу метамови, метадискурсу.

Потрібно пам'ятати, що не лише місто породжує текст про нього, означувальні дії можуть бути зворотніми, адже численні візії та імагологічні проєкції створюють зону напруження між текстом і денотатом і впливають на сприйняття реального Петербургу, на який надбудовуються рештки вторинного моделювання. У такому семіотичному утворенні відбувається циркуляція або, як метафорично висловилася А. Вежбіцька, снування «метатекстуальних ниток», які скріплюють «семантичний візерунок» і зшивають його в цілісність (Вежбіцька 1987: 404).

Ясна річ, у контексті трансферу сприйняття героєм Гребінки Петербургу підготовлене попередніми уявленнями, кріпиться на міцному фундаменті, в тому числі просвітницької ідеології: «поеду в столицу, в Петербург: там широкое поле для

умственной деятельности, там столько министерств, там я с пользою употребляю мои познания... Еду, еду в Петербург!» (Гребінка 1980. Т. 1.: 462). Вражає майже достеменно повторення цієї настанови у всеціло «петербурзькому» романі І. Гончарова «Звичайна історія» (1847), її герой із властивою йому прекраснотушністю підпадає під вплив утіленої в архітектурному і скульптурному обличчі міста ідеї імперської величі і тріумфальності, його реакцію відтворено не з позицій суб'єктивного сприйняття, а ззовні, як користування наявним зразком, шаблоном, готовим прикладом і відповідним настроєм, емоціями. Стоячи перед Мідним Вершником, романтик намагається позбутися кондової провінційності під впливом своєрідного «піітичного захоплення», дії сугестії як засобу занурення в цей емоційний стан. «Замиготіли знову надії, пригнічені тимчасово сумним враженням; нове життя відкривало йому обійми і вабило до чогось невідомого. Серце його сильно билось. Він мріяв про благородну працю, про високі устремління і поважно ступав по Невському проспекту, вважаючи себе громадянином нового світу...» (Гончаров 1997: 206).

Знакова роль пам'ятника засновнику міста на пограниччі природи і культури, на краю світу всіляко підкреслюється, стає лейтмотивом численних текстів, міфологізується, і в пушкінській поемі, яка асоціативно впливає у свідомості героя Гончарова, остаточно оформлюється як «фокус, в якому зійшлося чимало променів та з якого ще більше променів освітло подальшу російську літературу». Це та «критична точка», «особливий “під-текст” Петербурзького тексту, особлива міфологема в корпусі петербурзьких міфів» (Топоров 1995: 275), які моделюють уявлення про імперську столицю в тяглоті традиції. Отже, «Звичайна історія» Гончарова – це не просто перший російський роман у власному розумінні слова, з точки зору формозмістової відповідності, а передовсім розгорнута репліка в загальному потоці петербурзьких текстів, полемічно налаштована відносно надзвичайно міфогенного «Мідного Вершника» Пушкіна. Проте закладена в самому пам'ятнику і в тексті про нього амбівалентність зберігається в обіграваній романтичній поезії контрастів, системі опозицій і протиставних відношень, на яких побудовано майже всю оповідь. Архітектоніка пограниччя заґрунтована на природно-культурному синтезі, тісній спаяності хвилі і каменю біля підніжжя пам'ятника, тимчасово прихованій вибуховій енергії, яка ніколи не вгамовується і не розсіюється остаточно. Формулу цієї амбівалентності можна визначити так: «Камінь має форму хвилі – це хвиля, впокорена каменем і водночас це камінь, який підкорився архітектоніці хвилі» (Віролайн 2005: 68).

Це помежів'я, певна аморфність впливають з особливостей ексцентричного простору на фронтах, за межею цивілізації, на стиках вируючої стихії і культурної діяльності людини, що, зрештою, позначиться на антропологічних характеристиках петербурзького тексту. Вкрай актуальним для його пізнання є момент перетину кордону, який доцільно розуміти не буквально, а в контексті ініціального комплексу, перехідних обрядів із неодмінною втратою самототожності як передумовою входження в *чужий* світ, продуктивності його означування і набуття

нової ідентичності. Знову ж таки важливою є підкреслена *процесуальність* зустрічі з новим, обміну між своїм і чужим, що супроводжується якоюсь непевністю, тривогою, невизначеністю. Ці серединні стани виражаються романтично піднесеною лексикою, типовим у цьому випадку дискурсом: «Мене вабило якесь нездоланне устремління, жага благородної діяльності; в мені кипіло бажання зрозуміти і здійснити...» (Гончаров 1997: 208). Висловлювання такого стибу корегуються досвідченим петербуржцем з протилежним баченням, здатним деконструювати ідеалізм свого візаві та витіснити його іншою риторикою, заснованою на дедуктивних умовиводах, уже існуючих нарративах із стандартизованими підходами до висвітлення столиці: «Петербургу і вражень своїх описувати тобі не буду... Петербург уже давно описаний, а що не описано, то треба бачити самому; враження мої тобі не годяться ні на що. Нічого даремно витрачати час і папір...» (Гончаров 1997: 217). Недовіра до суб'єктивних оцінок та імпровізацій підвищує авторитетність петербурзького тексту як масиву, монолітної структури і водночас обмежує можливість *літературності* в достеменному відтворенні його образів.

Цей черговий виток між- і позатекстової турбулентності, схожості, трафаретності описів столиці і непізнаності остаточної істини про неї, очевидно, й провокує поле текстуальних збігів і тематичних рядів в описах Петербургу. Деякі ситуації стають типовими, втілюються як культурні маркери обрядів переходу, класифікатори міського тексту як строкатого крос-культурного утворення. Усі вони об'єднані структурним пограниччям, принциповою несамодостатністю *свого* замкненого простору і потребою в *іншому* для набуття нової ідентичності і здійснення культурного обміну. «У рамках однорідного простору він просто не може відбутися, і це ще раз підкреслює необхідність розмежування світів і перетину встановленої між ними межі». Звісно ж, ці перетини, зустрічі і розходження типологізуються, узагальнюються, з-поміж їхнього різноманіття утворюються топоси, загальні місця, алгоритми освоєння нового простору. Слушною є думка Віролайнен: «Межа... є однією з культурних універсалій: маючи фольклорно-обрядові корені, вона залишається актуально значущою для продуктивних, породжувальних механізмів більш пізньої культури» (Віролайнен 2005: 60).

Сюжет провінціала в Петербурзі доцільно розглядати саме крізь призму таких універсалій, вони уможливають типологічну схожість, мотивні збіги, варіативні текстуальні вкраплення в текстах, не пов'язаних безпосередніми контактами і впливами. Інакше кажучи, тексти між собою перегукуються завдяки циркуляції в семіотичному просторі загальних ідей, уявлень, іміджів. З точки зору трансферу вражаючи збіги між «Записками студента» і «Звичайною історією» цілком закономірні поза всілякими запозиченнями і наслідуваннями, в контексті тезаурусу як сукупності соціокультурних маркерів доби, життєвих ритуальних актів, просторових моделей, набору характерологічних рис персональної поведінки. Гребінчин студент несвідомо відчуває різницю між своїми ідеальними уявленнями і майбутньою петербурзькою дійсністю, риторичний

пасаж на адресу столиці існує окремо від внутрішніх переживань, тривоги перед невідомим, страху. Проте маргінальний, невизначений стан («брошен в свет») триває недовго, остаточне розчарування настає відразу після прибуття в столицю: «Я в Петербурге и недоволен им! Моя фантазия состроила идеал этого города; существенность не подошла к идеалу, и Петербург мне не нравится. Я ожидал гораздо лучшего...» (Гребінка 1980. Т. 1.: 466).

Перетнувши географічний кордон, герой залишається в ментальному пограниччі, прикладаючи до столиці провінційні мірки, переносячи в завідомо чужий простір свої, добре засвоєні в патріархальній родині моделі поведінки. Сподіваючись на привітний прийом дядька, впливового петербурзького чиновника, наївний новоприбулець з околиці керується правилами гостинності традиційного суспільства. Їхня невідповідність столичній моді викликає низку інвектив та чергове розчарування. Контрастують з ними враження від спланованих завдяки «природно-культурному синтезу» (Топоров) чарівних петербурзьких ландшафтів, захоплення якими діаметрально протилежне розчаруванню в людях. Можливо, в акцентуванні зовнішньої краси столиці, застосуванні очуднених образів увиразнювався провінційний кут зору, погляд збоку, виокремлення з-поміж сірої буденності і життєвої прози антитетичних структур. У цьому полягає сенс вставленого в загальну оповідь фланерського дискурсу з притаманними йому поверховістю швидкоплинних вражень, фіксованих у полі зору деталей, подробиць, що зазнають відповідної емоційної та естетичної сублимації. «Вот уже месяц живу в Петербурге, все мои занятия – обед, сон и прогулка. Чем более я узнаю Петербург, тем более ему удивляюсь. Очаровательный город!.. Острова его – загляденье!» (Гребінка 1980. Т. 1.: 468).

Спонтанна асоціація з Італією прочитується в контексті гоголівської і ширше – виразно української аперцепції екзотичної південної країни крізь досвід своєї вітчизни. Дихотомія Італія – Україна підпорядкована крос-культурному утворенню більш високого рівня – т. зв. «римському тексту» української та російської літератур. Припускаємо, що порівняння Петербургу з Італією виплило внаслідок творчого автоматизму, як вияв сугестії шляхом переносу ідеалізованих, сформованих в українській провінції поглядів на незнайомий простір, який ще належить означити, атрибутувати. Ймовірно, ментальний перенос такого штибу був опосередкований візією Гоголя, що оприявнюється в тексті й негативним боком. У листі 1837 року до В. Жуковського Гоголь протиставляє красі Італії петербурзькі реалії: «сніги, негідники, департамент, кафедра, театр». Ю. Барабаш зазначає: «Петербург бачиться непривабливим антиподом Рима, його похмурим “опонентом”. Гоголівська подвійна структура “Італія / Рим – Росія / Петербург” це, поза сумнівом, типова опозиція, основою якою є імператив *вибору*, будь-якої перехідної, конвергентної або хоч би нейтральної зони тут немає, і Гоголь іде за цим імперативом, з двох опозитів він однозначно обирає перший – Італія / Рим» (Барабаш 2017: 136).

Гребінка репрезентує Петербург, канцелярський і департаментський, офіційний і неприступний, публічний і відчужений, у ньому немає місця щирості і

виявам неупереджених емоцій. Номенклатурна зашкарублість, жорстка ієрархія, слідування правилам і приписам підкреслено гіпертрофовані і подані подекуди в міфопоетичному світлі. Імперська столиця – це виморочне місце, насельниками якого є люди-автомати, ляльки і гвинтики бюрократичної системи, побудованої на штучних принципах. Влаштувавшись переписувачем паперів в департамент, де панувала суцільна мімікрія, а пафос покірності і підпорядкування ставав стрижнем і нормою життя, герой усвідомлює невідповідність виконуваних ним механічних дій виплеканому ідеалу і фіксує відчуження від світу і людей. «Третий месяц служу я и все переписываю бумаги, скучные, безжизненные! Стоило ли для этого ехать в Петербург!.. И еще месяц; я все переписываю бумаги; в положенные часы прихожу и выхожу в положенный час; я сделался сущим автоматом!..» (Гребінка 1980. Т. 1.: 472–474). Просвітницькі ілюзії остаточно розсіюються, настає розчарування, не лише в службі, а й в коханні, хвороба наздоганяє, і герой знову повертається до лімінального стану, на цей раз перебуваючи на межі життя і смерті. Водночас чіткіше вирізняється сенсове пограниччя, погляд на столицю під провінційним кутом зору, загострюється пафос неприйняття змертвілої дійсності.

Прикметно, що цей ракурс увиразнюється проміжковим персонажем, слугою Іванькою, носієм патріархальної свідомості, яка чітко розмежовує чуже, вороже і своє, не лише провінційне, місцеве, а й *національне*. Ідеться про дворівневу опозицію, в якій життя і смерть, позитивне і негативне асоціюються з відповідними формами просторовості, розмежованими й за національними ознаками. Уже на рівні тілесності створюється лаконічна, але виразна імагологічна опозиція в контексті етнокультурного пограниччя. Петербург – місто-спрут, яке знесилює, змертвляє людину («лежите вы бледные, ни кровинки в лице, словно мертвый»), протиставлений провінції як середохрестю життєвих сил і фізичного здоров'я («кровь с молоком»). Зіставлення з нею зумовлює автоматичне заперечення всієї «топографії Чужого» (Б. Вальденфельс) з точки зору стереотипу, усвідомлення ворожості іноземного, інакшого. «И зачем мы приехали в этот Петербург? Что тут хорошего? Я с первого дня покачал головою, как нарядили вас в узкие немецкие брюки. Сейчас увидел, что толку мало... Заживем опять дома, уедем отсюда! Что это за город! Без гроша воды не дадут напиться, а пойдешь в лавочку, тотчас бороды на смех подымут: и “хохол голоухий”, и то, и другое...» (Гребінка 1980. Т. 1.: 480). Проте побувати на привіллі не судилося, повернення додому не відбувається внаслідок афери сусіда по маєтку, отже, герой продовжує тягнути лямку петербурзького існування, показаного вже зі згущеними фарбами.

Активізується принципово інший текстовий шар, пов'язаний із традицією російської літератури 40 – 50-х років, коли відбувалося «оформлення петербурзької теми в її “низькому” варіанті – бідності, страждання горя...» (Топоров 1995: 276). Щоденникові нотатки намащують її пульсацію на етапі становлення, схоплюють ще не описані, передовсім Ф. Достоевським, сегменти тексту, його мотивіку, ідеологію, історіософію. Вражають збіги, інтертекстуальне суголосся, передчуття майбутньої титульної теми

петербурзького тексту. Уводиться мотив бідності, що межує з жебрацтвом і доводить героя до стану крайнього відчаю. Гребінка сугерує тему, яка невдовзі стане генеральною для фізіологічного нарису 1840-х років і набуде вигляду «теоретико-множинної суми», своєрідного «гештальтизму» як прояву «системоутворюючого дару» у творчості Достоевського (Топоров 1995: 117). Причому народжується лейтмотив в полемічному контексті, що розширює сегмент його функціонування як типологічної одиниці виміру *літературності*, загального місця художності певного стибу. «Говорят, бедность не порок. Бессовестная ложь: порок бедность, ужасный порок, отлучающий человека от общества, кладущий печать отвержения на лицо человека, убивающий душу и тело!.. Одна религия спасает меня...» (Гребінка 1980. Т. 1.: 486). Цитата викликає цілий потік асоціацій, видається нібито списаною, причому не лише як артикульована в конкретних умовах паремія, а як заїжджений, заяложений вислів, жанрово генералізуюча матриця численних творів указанного періоду. Її цінність у тому, що вона з'явилася раніше комедії О. Островського «Бідність не порок» та серії творів Гоголя і Достоевського про маленьких людей і бідних чиновників.

Механізм породження цієї теми не піддається простому поясненню через впливи і прямі контакти, говорити про «присутність» Достоевського в повісті Гребінки не випадає, петербурзькі тексти одного з найбільш петербурзьких письменників ще не були написані. Немає також підтверджень знайомства Достоевського з творами Гребінки, які б спровокували судження, естетичну реакцію, критичні зауваги, що якимось чином могли позначитися на задумах останнього. Цілком можливий і навіть доведений вплив «Петербурзьких повістей» Гоголя, але звідки береться настільки відчутний текст «майбутнього» Достоевського у молодого новоприбульця з української провінції, не можна пояснити міжособистісними творчими взаєминами. Вельми цікавою є гіпотеза В. Топорова, який вбачає в жанровому складі ранньої епіки Достоевського, особливо «Пана Прохарчина», присутність Гребінчиного «чистого анекдоту» (так само анекдотичних фабул Даля, Буткова), поєднаного з психологічною повістю Панаєва, Павлова та ін. Очевидно, тема бідності поряд із яскраво виписаною топографією петербурзьких кутів, забарвленою сентиментальним натуралізмом сценою смерті студента, асоційованою із схожою, мотивно продубльованою картиною смерті студента Покровського в «Бідних людях» Достоевського, виникає в полі самої дійсності і пережитого особистісного досвіду. Тема стає концепційною, множинною, повторюється в багатьох текстах, мігрує з одного жанру в інший, породжує нові ракурси, обігрує попередні. Ба більше, вона виходить поза межі однієї літературної епохи, стає субстратом, дискурсом в інших, вже не так соціологічних, як філософських контекстах і визначає тезаурус національної класики.

Звісно, типологія такого рівня узагальнення постає в контексті трансферу, тобто перехресної дії численних факторів, ледь уловимої циркуляції ідей і мотивів єдиного текстового масиву. Взаємодія суперечливих чинників забезпечує тяглість традиції в *довгих хвилях культури*, продуктивність її функціонування у полі національних літератур і моделює значення для строкатого міського тексту. Без-

сумнівно, гіпотеза В. Топорова заґрунтована на трансфері, подоланні причинно-наслідкового детермінізму і включенню, здавалося б, тривіального літературного мотиву, тематичного ядра фізіологічного нарису в зону підвищеної семантичної турбулентності. «Достоевський завжди має на меті весь набір розворотів (трансформацій) такого цілого, яке не обмежується якоюсь площинною схемою з набором імовірних продовжень (реалізацій) її в тій самій площині, але передбачає й виходи в напрямку перпендикулярному до цієї площини, де розміщуються інші варіанти, розгортання, що визначаються новими умовами існування цього цілого» (Топоров 1995: 117). Уже у великому романі 1860-х років «Злочин і покарання» бачимо трансформацію цієї соціологічної теми, набуття нею принципово інакшого звучання в поліфонічній жанровій структурі: «...бідність не порок, це істина... Але жебрацтво... жебрацтво – порок. У бідності ви ще зберігаєте свою шляхетність вроджених почуттів, а в жебрацтві ніколи і ніхто» (Достоевський 1973: 13).

Подолання політипажних схематичних зображень, надмірного натуралізму, інтенсифікація оповіди, психологізація і філософська глибина явилися наслідком синтезу прийомів і принципів старої літературної школи із злободенністю та соціальною актуальністю фізіологій. З точки зору трансферу присутність алюзій написаних в душі натуральної школи «Записок студента» у Достоевського може бути поясненою наявністю в його лектурі «Фізіології Петербургу», де разом із іншими представниками натуральної школи друкувався й Гребінка. Дебютував у цьому виданні і в «Петербурзькому збірнику» і сам Достоевський, отже, тематика, спільні художні рішення, естетичні пріоритети авторів фізіологій були йому близькими, він на них визирив, і навіть, якщо не читав Гребінку, знаходився під впливом його побратимів по перу. Ця тематична близькість відзначалася критикою, яка, втім, докоряла Гребінці браком аналітизму, поверховості порівняно із заглибленням у внутрішні психологічні глибини в «Звичайній історії» Гончарова і «Бідних людях» Достоевського. «Обидва ці романи можуть показати, як легко ковзає погляд Гребінки предметом, у якому інші знайшли – один стільки близьких усім нам питань життя, другий стільки трагічної величі!.. у цьому ж полягає причина, чому слабкі фізіологічні нариси Гребінки» (Михайлов 1862: 68). Несправедливість подібної оцінки виявлюється специфікою творчих завдань українського прозаїка, нашкіцуванням шляхів нового письма через перейняття чужого досвіду, створенням літературних схем як аналогів пізнання дійсності, проєкцій власного досвіду підкорення столиці. Очевидно, корпус петербурзьких текстів Гребінки і не передбачав психологізму вищого ґатунку і ретельно виписаної характерології, це були радше орієнтаційні схеми, прагматичні досліді, що вповні відповідали тодішнім принципам і параметрам фізіологій*.

Варіацією на тему бідного чиновника, замріяного героя у світі ідеалізованих стереотипів постає оповідання «Игрок» (1844), герой якого невмотивовано,

* Петербурзький текст як культурний трансфер частково стає об'єктом нашого розгляду в статті: Малиновський А. Т. Петербурзький текст Є. Гребінки в контексті етнокультурного пограниччя (на прикладі повісті «Записки студента»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2021. Вип. 49 (2). С. 93–97.

всупереч художній логіці стає успішним петербуржцем. Виявляється, запорука успіху в картярській грі, теж невмотивованій, побудованій на серії випадковостей і життєвих пуантів, які всеціло руйнують причинно-наслідкові відношення не лише між явищами і подіями, але й «розріджують» сегменти оповіді, тенденціозно протиставляючи фінал попередньому сюжету. Ба більше, в тексті моделюється простір гри, в якому зіштовхуються карти і мистецтво, життєвий практицизм та ідеальний світ, ілюзії, марення. В їхньому конфліктному борінні одна гра витісняє іншу, карти перемагають, стаючи символом причетності до певних соціальних кіл, умовою входження в структури петербурзької повсякденності, визначаючи ритуальність світського життя. Парадокс у тому, що в об'ємному відношенні оповідь про виплекану у провінції любов до музики переважає над доволі спорадичною темою карт, яка звучить на початку і в кінці твору, використовується як обрамлення, начебто поверхова обставинна характеристика, маркер соціального благополуччя і консолідації з оточенням.

Проте ця позірно винесена на маргінеси тема стає головною, не лише в сенсі означування тотального речовізму, матеріальності петербурзького життя, а й у філософській глибинній інтерпретації трансформацій долі людини. Щоправда, Гребінка не вдається до тонкощів психологічного аналізу, що супроводжує атмосферу гри в «Піковій дамі» О. Пушкіна, тематично й асоціативно присутньої в нарації «Игрока». Йому не цікавий сам механізм гри, правила поведінки гравців, захоплених таємничим дійством, церемоніалом, увагу зосереджено на факті присутності карт в петербурзькій вітальні та їхньому опосередкованому впливі на долю героя. Карти в цьому відношенні надто знаковий образ, уособлення гри випадковостей, ретранслюють філософську ідею ймовірного, непередбачуваного, неочікуваного, органічно прищеплюючись на ґрунті петербурзької історіософії. Ю. Лотман, досліджуючи семіотику картярства в контексті історико-культурних процесів, висновує, що «петербурзький, імператорський період російської історії відзначений роздумами над роллю випадку», втручання в плін життя ексцесів, інакших неофіційних шляхів до кар'єрного просування, розбіжних із встановленим суспільним порядком, культурною традицією. Сусідство європейських нововведень із віддавна встановленою національною соціально-політичною системою створювало ефект вибуху, продуктивної порожнечі, в яку й проникає випадок, ексцес, антиканон. «Кожний фактор з одного ряду з точки зору іншого був незакономірний, випадковий, а постійне взаємне втручання явищ цих рядів спричиняло ту стрибкоподібність, позірну необумовленість подій, котра змушувала сучасників цілі аспекти російського життя оголошувати “неорганічними”, примарними, неіснуючими» (Лотман 1992: 396-397).

Саме на цій колізії побудовано сюжет оповідання Гребінки. Прищеплена німцем Фісмомем любов до музики на тлі уречевленості і меркантильності петербурзького життя профанується, дискредитується і, зрештою, виглядає даремною забаганкою. Гра на скрипці і постає тією примарною реалією, яка не заслуговує на серйозних поціновувачів, ставлення до неї коливається від легкої іронії до осмішування, грав-

ців-аматорів використовують лише як атрибут світського дозвілля, яке регулюється зовсім іншими чинниками. Ба більше, захопленість музикою спричиняє цілу низку неприємностей, від сутичок із сусідами-чиновниками до фатальної ізоляції Василя Андрійовича, якого обійшли місцем, а згодом відмовила наречена. Крім того, герой стає жертвою самообману, начебто перебуваючи не у світі нав'язаних музикою романтичних ілюзій, а під незбагненими чарами карт, які скеровують його дії та вчинки у простір випадковостей, помилок, небажаних зустрічей. Саме через виконання квартету Бетховена в колі товаришів-аматорів Василь Андрійович запізнюється до Москви, куди дістається згодом і замість живого дядька застає нового господаря будинку, дивного, напівдемонічного франта-іноземця з екзотичним прізвиськом Леонтодон Тараксакі. Герой пригадує, що до мати новоспеченого спадкоємця, «черноокой девушки», його батько ставився з пересторогою, називаючи її пошепки «бесом с Кузнецкого моста». Виринає асоціація з пушкінським Германом, російським німцем, одним із перших образів ділової людини в літературі, що зазнає міфологізації і втілює риси двоїстості: «обличчя істинно романтичне: в нього профіль Наполеона, а душа Мефістофеля». Керуючись принципами холодного практицизму і виваженості («розрахунок, помірність і працьовитість»), він заперечує роль випадку, а зрештою, сам опиняється в його сфері, відчуває його деавтоматизуючу оживляючу силу, деформуючу структури повсякденної свідомості.

Азартна гра як важіль сюжетотворення осмислюється в контексті культурної парадигми епохи, її правила співвідносяться з філософськими категоріями. У свідомості Пушкіна опозиція закономірного і випадкового трактується нетривіально, вивершуючись радше в синергетичному вимірі. Співвідносні поняття впорядкованості і хаосу зазнають реінтерпретації, внаслідок чого протиставляються «мертва, негнучка впорядкованість – випадковості, як смерть – життю. Ентропія поставала не лише як повна дезорганізація, але й як жорстка надупорядкованість» (Лотман 1992: 408). Крім того, що карти є невід'ємною прикметою рутинності петербурзького життя, вони підривають його змертвілі, засновані на хибному автоматизмі форми, вносячи в них елемент непередбачуваності. Створюються пограничні ситуації між рутинною, розміреним життям і ризиком, ексцесом, які уможливають втручання ірраціонального і пов'язані з ним мрії про фантастичне збагачення.

Образність «Пікової дами» в оповіданні Гребінки функціонує в «розрідженому» вигляді, нерівномірно розподіляється між персонажними сферами. З одного боку, це простір утаємниченого, загадкової зустрічі з московським франтом, який, вдаючись до прихованого механізму сутяжництва, заволодів будинком дядька. Порівняймо каламбурне обігрування його екзотичного прізвиська Леонтодон Тараксакі, що російською перекладається – «одуванчик», «надувало». Співвіднесена з лінією старої графіні і Германа, який хоче заволодіти таємницею трьох карт, ця сцена знаходить аж ніяк не ірраціональне, а радше тривіальне продовження у зустрічі пригніченого героя з Іваном Агапопівичем. Утім, пропозиція досвіченого петербуржця покинути скрипку і повернутися до гри в карти мало далеко

не тривіальні наслідки в майже фантастичному збагаченні і високому службовому статусі вчорашнього провінціала. Він стає носієм типового набору знаків соціальної престижності, які є маркерами його органічної причетності і навіть вкоріненості в петербурзький простір. У фіналі маємо знову ж таки передчуття фіналу «Звичайної історії» Гончарова: «Как он переменялся! Как пополнел, оплешивел, как стал румян! С каким достоинством он носит свое выпуклое брюшко и орден на шее! Глаза его сияли радостью» (Гончаров 1997: 462). Майже достеменні, на словесно-фразовому рівні, збіги пояснюються текстуальними матрицями, за допомогою яких письменниками вирішуються схожі завдання. Вони продиктовані однаковою причетністю прозаїків до натуральної школи, для якої неочікувані сюжетні повороти на кшталт перетворення ідеаліста в прагматика, бідняка в богача ставали загальними знаменниками і класифікаторами жанру.

Такі метаморфози, крім того, відбивали напруженість петербурзького тексту, складні відношення його протиставних елементів, “презумпцію винятковості Петербургу” (Топоров). Тексти центруються навколо руху від негативного сприйняття столиці, через подолання суб’єктивності, заангажованості, до позитивного, цілісного охоплення її обличчя в антиномічності і суперечливості. Це об’єднує “Звичайну історію” та “Гроку”, на тлі яких “Записки студента” демонструють протилежну тенденцію, яка “ставить під сумнів справжність або навіть цінність попереднього позитивного ставлення до міста... нездатних засвоїти Петербург як цілісну єдність” (Топоров 1995: 267). Маркером входження до цієї єдності стає прийняття правил гри спільноти, в якій випадкове, хаотичне, деавтоматизуюче є тимчасовим, ситуативним, після нетривкого порушення порядку воно з подвоєною силою повертає плин життя на круги своя, до звичайного циклу. Поняття “кар’єри” і “фортуни”, що ними послуговується герой Гончарова і повсякчас плакає Василь Андрійович, уможливорюються лише внаслідок їхнього одомашнення, співвіднесення з побутом, рутинною повсякденністю. Невипадкове цитування Пушкіна в сцені гри у віст (“*Столы зеленые раскрыты, Зовут задорных игроков*”) нудьгуючих гостей благопристойного господаря відтворює атмосферу неквапливості й одноманіття столичного життя. Підбір картярських ігор несе антропологічне навантаження, оскільки переважно неазартні віст, бостон і ломбер були розвагою від нудьги. Порівняймо визначення цих ігор у Пушкіна: “Однообразная семья, Все жадной скуки сыновья”. Пропозиція пограти в карти (“проведем вечерок, поиграем в картишки”) ототожнюється із запрошенням виконати начебто тривіальний повсякденний життєвий ритуал.

Щоправда, в “Піковій дамі” ритуальній комерційній грі протиставляється загравання з долею, зухвале поринання у сферу випадку. Цікаві спостереження з цього приводу зробив Ю. Лотман, навівши найбільш знакові антитези картярського сюжету: “Кілька генералів і таємних радників грали у віст”; “Генерали і таємні радники залишили свій віст, щоб бачити гру, настільки незвичайну”. Посилаючись на класифікацію картярських ігор М. Страхова (“Переписка Моды...”), зокрема, на третій різновид ігор для “статечних солідних людей”, учений пропонує

розглядати пушкінський текст крізь дві просторові моделі. Одна з них побудована на руйнуванні сфери побутового, “внутрішнього простору” культури ентропією хаосу, ірраціонального, катастрофічного. Під іншим кутом зору побут є настільки *перевпорядкованим*, що зазнає саморуйнування, функціонує як мертво “царство ентропії”, в якому “автоматичний порядок перемагає, “гра” йде “своєю чергою”. Ентропія зашкарублого автоматизму торжествує. Світ, де все хаотично випадкове, і світ, де все настільки змертвіло, що “події” не залишається місця, просвічують один крізь одного” (Лотман 1992: 412).

У цьому сенсі картярська гра не лише динамічний сюжетний конструкт, а семіотичний пристрій, моделююча система, проекція конфлікту, уособлення вельми знакового типу уречевленості, здатної до продукування в тексті аж ніяк не матеріально-предметних відношень. “Саме така річ-знак-модель і стає сюжетною темою. При цьому вона може впливати і на сусідні прилеглі епізоди, постаючи локальною темою, або на сюжет як такий” (Лотман 1992: 401-402). Тому і віст, і його різновид преферанс – це маркери якраз тієї хибної прагматики, автоматизму і ляльковості, які гарантують комфортне існування в петербурзькому світі. Ця модель наявна і у відтвореній на засадах фізіологій змертвілості і штучності життя в оповіданні Гребінки, де функціонування людей-автоматів, з масками замість облич уводиться як *літературна* тема епіграфом з поезії М. Лермонтова “Как часто, пестрою толпою окружен...”:

При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы безумные людей,
Приличьем стянутые маски.

«Записки студента» та «Игрок» - два варіанти рецепції петербурзької теми, літературно опрацьованої передовсім у російському письменстві і введеної на правах упізнаваних схем, кодифікованих правил та індексів прочитання. Протилежні на перший погляд повороти в наближенні або віддаленні від засвоєння, ментального привласнення чужого простору виявляються внутрішньо пов’язаними і тематично спорідненими. Адже «Игроки» - це розгорнутий сюжет одного з потенційно присутніх у «Записках студента» мікросюжетів, наявних реплік, які передбачали прийняття правил гри і столичного порядку, послідовне входження в його структури на правах рівного, зрештою, перетворення в учасника спільноти. Ясна річ, ця метаморфоза далека від пізнання Петербурга як цілості, конвергентного злиття з ним у дусі просвітницької ідеології, а радше є штучною, вимушеною, зумовленою випадком і втиснену в ентропію рутинності, уречевленого хаосу й автоматизму життя. Подібний фінал заперечує надмірну екзальтованість і трагізм попереднього твору, проте обидва існують в особливій зоні пограниччя, напруження, яке створюється самим петербурзьким текстом.

7. Імперська топографія *sub specie* провінції. Культурні шифтери Є. Гребінки

«Петербургская сторона» Є. Гребінки (1844) – майже дагеротипна просторова модель, зліпок з реального ландшафту одного з віддалених від центру столиці дистриктів. Нарис було створено для альманаху «Фізіологія Петербургу», в складі якого він набував неабиякого репрезентативного значення. Очевидно, такий статус підкріплювався *просторовістю* тексту як особливим типом маркування, структурування і розподілення його описових сегментів і мікротем, екстенсивним розгортанням однієї *теми* з численними «нарративними перед-мотивними побудовами» (Топоров) та інтенсивним заглибленням у сутність міської проблематики. Простір тут є наскрізною темою, яка втілюється через локальний географічний словник і виводиться на рівень текстової цілісності. Це саме *текстпростір*, монолітна спаяність суб'єкта й об'єкта, в якій реальному мапуванню міста відповідає дискретність текстових відношень, розташування описів за певним алгоритмом. Усі вони об'єднані відтворенням явищ маргінального характеру, що відбивається і в просторовій площині, як відокремлення, відмежування, віддалення від центру того, що колись саме було центром, певний зсув, переміщення, деформація.

Питомою є семантика часткового, метонімічного, що промовляє від імені загального, цілого. Петербург представлено однією його частиною, *стороною*, не просто відокремленим, а виразно фронтірним простором, міжсвіттям, життям на *межі* бідності і на *краю* цивілізаційної оази. Як утілення нецілісного, уламкового, маргінального *сторона* має чіткі антропологічні характеристики. Вони є надто діагностичними для оцінки притаманних петербурзькому тексту граничних контрастів. Між людиною та оточенням утворюється простір *доживання*, віддзеркалень і пригадувань молодості, столичного блиску і знаків соціальної престижності. Це простір несправжнього, життєвих міазмів і фантазмагорій, підроблених жестів, підмін і суцільної мімікрії. Найбіднішу частину Петербурга населяють відставні чиновники всіх рангів, сюди мігрують посади і соціальні статуси, остаточно затвердіваючи в тотальній уречевленості життя: «Здесь на желтых дощечках красуются все чины, от коллежского регистратора до статского советника» (Гребінка 1981. Т. 3.: 392).

Тут усе не те, чим здається і чим мало би бути, між означуваним й означником утрачається жорсткий зв'язок, явище відривається від сутності. Арап білий за волею обставин, майстри працюють без підмайстрів, а слуги живуть без панів, навіть природа тут якась напівжива, розділена, хаотична, сади без дерев, а річка без води. Доповнюється картина місцевими сутяжницькими нарративами, що ілюструють абсурдність бюрократичної судової системи, побудованої на симулякрах, заміні частковим,

речами і предметами людського, цілісного. Історія з поліном як речовим доказом несправедливих дій, зашкарублості та інерційності владних механізмів, знеособлення людини та знецінення її гідності імперією функціонує в тексті як сюжет втрачених ілюзій, розбитих доль і трагічних поворотів і зламів нещасної свідомості.

Відштовхуючись від ідеї антропоцентричності простору, В. Топоров зауважує відмінність відкритих його форм, аналогів повноцінного буття від деформованих, в яких порушується співвіднесеність людини і простору внаслідок того, що він «неконтрольовано і незворотно “роз”їхався” в сторони, порвавши зв’язок зі своїм “людським” центром, настає та порожнеча-спустошеність, котра є згубною для людини, начебто вона опинилася в безповітряному (спустошеному від повітряного “наповнення”) просторі, а значить, і для справжнього буття» (Топоров 1995: 508). *Сторона* – крайня межа розпросторення, за нею припиняється моделююча функція простору, відбувається його затвердіння, відчуження, змертвіння. В. Топоров порівнює сторону зі стрілою простору як *figura etimologica*, що вказує на точку максимуму, найвищий момент напруження просторових меж і на перехід у сферу безпросторовості, “мінус”-простору*. Топографія *Петербурзької сторони* у Гребінки не довільна, заснована на закладених у ній першопочатково міфогенних смислах і передбачає «трактовку позначень просторових елементів як своєрідних власних імен (Сторона / Ця сторона...)». Це така собі оптика зменшеного космосу, побудованого на «особливій відміченості просторових елементів, причетних до “космічного” акту творіння і сприйнятих не як пересічні об’єкти, що належать до певних класів, але як щось унікальне» (Топоров 1995: 471).

Звісно, в межах жанру «фізіології» петербурзька міфогенність присутня лише імпліцитно, радше як каркас, рамка для відтворення натуралістичного змісту. Її залишком є нагадування про маргінальність місцеположення, природно-культурне пограниччя, зсуви між центром і периферією, експансія урбаністичних топосів за межі первинно освоєного ландшафту. Динаміка простору чітко фіксується, майже з науковою достеменністю. «Петербургская сторона прежде была лучшая часть города... но впоследствии... город... начал расширяться к Московской заставе, а Петербургская сторона, отрезанная от центра города рекой, лежащая на севере к бесплодным фин-

* У російській мові зберігається етимологічний зв’язок усього дивного, чудернацького, незвичайного, деформованого з концептом сторони, тому наведемо цитату в оригіналі: «Но “предельность” пространства обнаруживается и иначе – через конституирование понятия *сторона* как некоего предела распространения пространства, за которым (пределом) его как бы и нет: *по-сторонний: по-пусторонний, ино-сторонний: ино-странный и т. п.* (ср. *странная сторонушка*). Сторона как бы далее всего ушедшая от своего центра стрела пространства... максимум рас-про-странения одновременно как бы снимает себя, кладет себе предел, указывает на начало беспространственности... сторона принадлежит пространству, но уже не участвует в его рас-про-странении (она просто – *странение*), но она тем же самым делает решительный шаг к от-чуждению от пространства, к *о-странению*. И поэтому если сторона еще и является пространством, то это *стороннее-странное пространство* (ср. Такие характерные смыслы у слов этого корня, как *странь* ‘чужой’, ‘странный’, ‘чудак’, ‘шатун’, ‘негодяй’, ‘дикий’, ‘дурак’, ‘божевольный’, ‘чушь’, ‘дичь’, ‘чепуха’, ‘бессмыслица’, ‘вздор’ и т. п.; *странить* ‘шляться’, ‘шататься праздно’, ‘бродить по сторонам’, *странничать* ‘ходить и ездить по чужим землям’, ‘чудить’, ‘чудачить’, ‘отличаться от людей странностями, чудачеством’ и т. п., см. Даль). И странничаящий-путешествующий по этой странной-сторонней стороне не может не стать странничаящим-странным, чуждым про-странству, но сродным стороне, которая с точки зрения пространства тоже странная» (Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва: Прогресс – Культура, 1995. С. 565).

ским горам и болотам, начала упадать и сделалась убежищем бедности» (Гребінка 1981. Т. 3.: 391–392). Екскурс у тему бідності стає провідним, просякає майже всі рівні оповіді, стаючи символом ентропії, життя в його редукованих формах, мімікрії і навіть фантазмагорій. Бідність як маркер петербурзького тексту каталогізується, має різноманітні форми виявлення, може бути природним станом, запрограмованим низьким соціальним статусом або неочікуваним ударом долі. Сімейство багатого чиновника по його смерті переселяється з центру на окраїну, тут знаходить прихисток замріяний чиновник-провінціал, невизнаний поет, збанкрутілий купець, навіть аферисти в цій напівпатріархальній тиші обмізковують варіанти виходу зі скрутного становища. Чиновництво переважно бідне, майже немає будинків статських і дійсних статських радників. Утім, і цей, здавалося б, однорідний простір розбавляється різноманіттям, в якому «исчезает патриархальная жизнь Петербургской стороны», замість неї фігурують снобістські знаки престижності.

Статика як домінанта життя та нарації про нього сприяє практично зрощенню суб'єкта і об'єкта, себто антропологізації прози, і знову ж таки втілюється як у застиглих напівмертвих формах, так і в позірному русі, так би мовити, тупцюванню на місці. Прикладом такої статичної динаміки є найхарактерніша реалія сезонного петербурзького життя – дачеманія, цей броуновий рух, переміщення з центру на околицю і короткочасне оживлення одноманіття повсякденності. По закінченню сезону, навпаки, життя немовби застигає, тече нудно, неквапливо, прозаїчно... Прикметно, що у фейлетоні 1847 року «Петербургский літопис» Достоєвський пов'язує з цією сезонністю циклічність монотонного столичного існування, таку собі цезуру між нудьгуванням і розвагами. «Ви побачите, з якою нечуваною пишністю заселяться дачі, які незбагненні костюми замайоріють в березових гаях і як усі будуть задоволені і щасливі. Я навіть упевнений, що і бідна людина зробиться задоволеною і щасливою, дивлячись на радість усіх...» (Достоєвський 1988: 21). Тракткування дачної теми у зв'язку з бідністю простежується і в Гребінки. Схожою з оповідною позицією Достоєвського в «Петербургській стороні» є імітація безцільних фланерських блукань, щоправда, без розлогих філософсько-публіцистичних відступів.

Позиція Гребінки виразно топографічна, він стежить, фіксує, споглядає, узагальнює, класифікує. Типово фланерським постає хаотичний вуличний дискурс, побудований на переліку і колекціонуванні швидкоплинних вражень: «сверните с этого проспекта или с Большого хоть направо, хоть налево – и вы увидите безду улиц разной ширины, длины и разного достоинства, улиц с самыми разнообразными и непонятными названиями, увидите несколько улиц Гребенских, Дворянских, Разночинных, Зеленых, Теряеву, Подрезову, Плуталову, Одностороннюю, Бармалееву, Гулярную; там есть даже Дунькин переулочек и множество других с престранными кличками, есть даже улица с именем и отчеством: *Андрей Петрович!*» (Гребінка 1981. Т. 3.: 398). Щодо останньої можна говорити про літературну містифікацію життя, за висловом В. Топорова, «найбільш петербурзької зі святих» блаженної Ксенії. Ідеться про щасливу в шлюбі жінку, яка, втративши чоловіка, називається його іменем,

перевдягається в камзол, каптан, картуз і стає на шлях подвижництва. Свята вважала, що її чоловік не помер, а перевтілюється в неї, Ксенію, яка начебто давно померла. Уведення цього нарративу є знаковим у контексті міської міфології, формування топографічної пам'яті в усних оповіданнях, переповідках, чутках. «Зароджуючись у вузькому локусі Петербурзької Сторони, тодішнього Міського острова, на вулиці під назвою Андрій Петров (варіант – Андрій Петрович)... пам'ять про Ксенію стає надбанням усього міста» (Топоров 1995: 370). Гребінка «олітературнює» усний наратив, співвідносячи життя щасливої подружньої пари з чутливими романами Августа Лафонтена. Після смерті чоловіка вірна йому дружина зпала з розуму і уявила, що вона «не Аксинья Ивановна, а Андрей Петрович и что Андрей Петрович не умер, а только обратился в нее, в Аксинью, а в существе остался Андрей Петровичем» (Гребінка 1981. Т. 3.: 400). Ім'я *Аксін'я* похідне від *Ксенії*, що додатково засвідчує жанровий зв'язок із міським фольклором. Імітація уснооповідної стихії на рівні текстових шифтерів є очевидною: «так виражалась рассказчица *Андрея Петровой* улицы», «народ... прозвал улицу *Андрея Петрова*».

Зміна просторового вектору, перехід від екстенсивного розгортання до інтенсивного заглиблення, відображення внутрішнього закулісного життя відповідає принципам «фізіологічних» описів. Фокус оповідача-спостерігача зосереджено на особливостях харчування мешканців, на відмінностях життєвих ритмів між різними станами суспільства, місцевих естетичних смаках, способах пересування, формах дозвілля etc. Відбувається цілковите занурення у сферу побуту, хронотоп твору ущільнюється так само, як згущуються описові ряди тотально уречевленого світу і опрідметнених дій та явищ. Нагнітання дріб'язкових подробиць і безлічі деталей спричиняє ентропію вже і так розщепленого простору. Адже йдеться не про образи з потужною міфогенністю і космологічною семантикою, а про тривіальні речі, «елементарний світ, в якому зв'язки між причиною і наслідком були занадто простими і позбавленими таємниці, щоб вважати його сакральним». Так звані «слабкі» речі стоять «у витоків профанічних, підсобних речей і дій, що задовольняють рядове, злободенне, випадкове як непричетне до космологічної перспективи та її цінностей» (Топоров 1995: 11-12). Оповідач-«фізіолог» складає довжелезні переліки страв невибагливої міщанської кухні, різноманітних низькосортних трактирів і кнайп, примітивного облаштування домашнього аматорського театру, занедбаного гостиного двору, місцевих природних явищ, згадуються тут і музичні інструменти, і розбита чашка, і саморобні, імітовані під петергофські, фонтани, і рукоділья бідних чиновників etc.

Отже, «темпорально-драматична сторона розповіді» (Женетт), будь-яка подієвість притлумлюється описовістю, однак «споглядальна» позиція по-своєму поетична і дозволяє достатньо живосписно, барвисто представити петербурзьку дійсність в її низовому, гоголівському і ширше – картинно-фізіологічному варіанті натуральної школи. Автора цікавить передусім сфера периферійно-маргінального, яке редукується в «коломенському», виборзькому та інших знижено-профанованих варіантах петербурзького» (Малиновський 2015: 193-194).

До речі, сучасна критика дорікала Гребінці за поверховість, дріб'язковість і нікчемність письма, а Некрасов в іронічній формі запропонував ключ до розуміння твору: «П. Гребінка дуже кумедно показав народонаселення Петербурзької сторони, цієї далекої провінції, цього повітового містечка серед розкішної столиці Росії» (Некрасов 2012: 395–396). Справді, письменник відтворює модель мурашника*, в якому «народонаселение движется, суетится, топчет грязь по улицам и переулкам или крашенные полы на домашних вечерах» (Гребінка 1981. Т. 3.: 395). Гребінка вдається до політипажності відображення, збирає представників різних соціальних прошарків до купи, фіксуючи мимоволі їхні переважно зовнішні домінуючі риси. Тому замість усебічно виписаних характерологічних типів маємо ту саму поверховість, ковзання легковажним фланерським поглядом, що відповідає «фізіологічному» ракурсу.

Політипажність не виключає одноманіття, в якому розщеплюється хаотичне напівзмертвіле повсякдення, уречевленість і матеріальність життя (як сказав би Пушкін, «фламандской школы пестрый сор»). Негативні ентропійні явища споріднюють текст з іншими нарисами натуральної школи на ґрунті загальних класифікаторів і шифтерів, завдяки яким Петербург «постає в альманасі подібністю “адського підземелля”, – це наслідок одноманітного опису всіма авторами “Фізіології...”, продиктованого загальнолітературними тенденціями того часу» (Косіцин 2010: 85). Проте Гребінка все ж таки відхиляється від неодмінної рецептури своєї школи і вдається до типологічних паралелей петербурзької окраїни з провінцією. Зіставляльний модус, провінційне «просвічування» дозволяє рел'єфніше віддзеркалити столицю, і справа не лише в майже однаковій ритміці життя, механізмі зародження і трансформації пліток, архітектурній і звичаєвій подібності. Гребінка висвітлює Петербург з позицій етнокультурного пограниччя, моделюючи значення має не лише погляд збоку, типово провінційний ракурс, а бачення *інонаціональне*. Незважаючи на певну стандартизованість зіставлення типологічних подібностей двох типів околиць, столичної і провінційної, створення редукованої

* Пор. з соціологічною концепцією «человеїника», який функціонує за аналогією до мурашника («муравейника») і ґрунтується на принципах солідарності і взаєморозуміння. За О. Зінов'євим, людські об'єднання такого типу характеризуються наступними ознаками: 1. Члени «человеїника» живуть сумісним історичним життям, відтворюючи собі подібних; 2. Вони живуть як ціле, вступаючи в регулярні зв'язки з іншими членами «человеїника»; 3. Між ними існує розподіл функцій, вони посідають різні позиції; 4. Члени «человеїника» сумісними зусиллями забезпечують самозбереження; 5. «Человеїник» займає та використовує певний простір (територію), має відносну автономію у своєму внутрішньому житті, виробляє чи добуває засоби існування, захищає себе від зовнішніх явищ, що загрожують його існуванню; 6. Він має внутрішню ідентифікацію, тобто його члени усвідомлюють себе як таких, а інші його члени визнають їх як своїх. Він має також зовнішню ідентифікацію, тобто люди, які до нього не належать, але якимсь з ним зіштовхуються, визнають його як об'єднання, до якого вони не належать, а члени «человеїника» усвідомлюють їх як чужих (Зінов'єв А. А. Логическая социология. Москва: Социум, 2002. С. 40.). В. Луков, аналізуючи соціальну поведінку з точки зору фреймових структур, зауважує, що «способи організації людської поведінки не зведені до свободи індивідуального вибору, а показані як сформовані життям у суспільстві, в межах певної культури» Аналогами «человеїника», на думку вченого, постають габітус (Бурд'є), соціальне конструювання реальності (Бергер, Лукман), фрейм (І. Гофман), структурація (Е. Гіденс). (Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. Москва: Изд-во национального института бизнеса, 2008. С. 62).

провінційності, аморфного, двоїстого помежів'я*, в тексті присутній принципово *інший* кут зору, підкреслення відмінностей і навіть *поляризація* не просто різних просторів, а незіставних світів, культурних образів.

Дистанція між ними настільки велика, що потребує для її адекватного висвітлення певної міфологізації з нашаруванням народних примітивних уявлень лубочного стибу. Сусідство з ними елементів біографічного меморату в спогадах про бабусині повчання (радше на рівні стилізації) значно підсилює звучання цієї теми і обростає додатковими фольклорними і літературними ремінісценціями: «учись, виростеш да будеш умен, поедеш в Петербург на службу, станеш носить шитый мундир, заживеш на Петербургской стороне, на самой Дворянской улице. Ты ведь дворянин» (Гребінка 1981. Т. 3.: 389). Петербург та його мешканці екзотизуються, сприймаються крізь призму відомих подорожніх наративів і фантастичних образів, поїздка до столиці імпліцитно ототожнюється з казковим перетином кордону, причому подібна рецепція типізується, постає як неодмінна риса в структурах ментального мислення. «Впрочем, и до сих пор есть еще в отдаленных провинциях люди, думающие, что если Петербург хорошо, то в Петербурге Петербургская сторона должна быть верх совершенства; если дворяне высшее сословие в государстве, то какова же Дворянская улица, да еще в столице?!» (Гребінка 1981. Т. 3.: 390). Погляд збоку, з іншого національно-ментального простору маркується прямою мовою, зокрема, латинізованим полонізмом бабусі («эдукованный человек»), отже, є непрямою вказівкою на те, що це погляд з України. «Стосовно петербурзького тексту і формувань уявлень про нього, то саме іонаціональна позиція підвищує його валентність, доповнює і розширює його образ» (Малиновський 2015: 192).

Утіленням цієї двоїстості, антитетичного зіставлення поляризованих світів у «фізіологічних нотатках» із промовистою назвою «Провинциал в Петербурге» (1846) Гребінка приєднується до потужної традиції літературної провінціалогії. Контекст її достатньо широкий, ба більше, художня об'єктність теоретизується і стає предметом рефлексії. Відбувається автотематизація, винесення за межі художньої реальності на рівень метатексту провінціального як антропологічної сутності і просто-рвової ідентифікації. При цьому з'ясування питання про різновиди типу провінціала співвідноситься з практичним завданням жанру фізіології каталогізувати, класифікувати персонажів відповідно до впливу на них середовища. Виявляється, провінціал – той, хто мешкає в провінції, і навіть, якщо він раніше був столичним жителем, це не змінює його соціально набутого статусу. І, навпаки, переїзд до столиці стирає наліт провінційності, асимілюючи до знеособленого життя в місті-мурашнику. Про-

* Цей аспект розглянуто нами в контексті опозиції *столичне – провінційне* як культурної універсалії, маркеру просторового повороту в українській і російській літературі: «Межі провінційного і столичного стираються на ґрунті редукування простору. Провінційне “вмонтоване” в столичне і, навпаки, столичне зміщується в бік провінційного. Таким чином, сприйняття Петербурга двоїться: це іонаціональний, багато в чому екзотичний, погляд до зустрічі зі столицею і скептично солідарний із петербурзьким кутом зору мешканця та об'єктивного знавця столичної окраїни» (Малиновский А. Т. Опозиция столичное – провинциальное в нравоописательных очерках И. А. Гончарова и Е. П. Гребенки. *Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць*. Одеса. 2015. Вип. 21. С. 194).

нічно сформульовані соціологічні викладки ілюструються конкретним прикладом суперечки двох пані, одна з яких, ставши новоспеченою мешканкою столиці, ідентифікувала в листі свою приятельку з провінцією. Пручання навішуванню ярликів меншовартісності притаманне провінціалам, які в текстах такого типу фіксуються не на своєму місці, точніше, у не-місцях, пограниччі, бо ж «лімінальний проміжок позапросторовий... миттєвий прорив між двома статусними позиціями», «завжди ковзаючий пунктир на перетині різнорідних просторів» (Подорога 1995: 144).

Проявом лімінальності, половинчатості, зрештою, фікційності слугує писання провінціалами листів при *оказії*. Ця зредукowana форма комунікації відображає примарність їхнього існування в площині зміщеного простору, деформованої реальності, гіпертрофованої замкненості та дистанційованості. Листи пишуть при *оказії*, незважаючи на наявність пошти, яку теж іноді плутають з тією самою *оказією*. Насамкінець, роль поштаря виконує той таки новоприбулець з околиці, який, розвозячи листи, наштотується на зовсім не гостинний прийом земляків-петербуржців. Створюються межові ситуації, позапросторові сегменти між дійсністю і фікцією, існуванням і неіснуванням, ефект мінус-прийому, який зводить нанівець усі спроби провінціалів висловитися у відповідних мовленнєвих жанрах. Їхні намагання донести і наблизити правду життя до кордонів *Іншого* нівелюється і згодом поглинається сферою *Іншого*, редукуючись до непридатного архаїзму, зрештою, архівуючись в культурній пам'яті, ментальному просторі. Таку саму фікційну роль відіграють листи в «Звичайній історії» Гончарова, герой першопочатково виступає транслятором провінційної книжності в принципово іншу комунікативну ситуацію, несумісну з риторикою віджилого неактуального слова. На думку Є. Еткінда, ці листи-фікції, монологи, або «діалоги глухих» покликані показати «взаємну непроникність провінціалів і столичного чиновника (кожний із листів – “глас вопіючого...”»), і, крім того, нездатність людей виразити себе інакше, ніж за допомогою рутинної книжності... Загалом ланцюжок листів-монологів – одне з наочних свідчень взаємного *нерозуміння*» (Еткінд 2005: 107–108). Фікцією виявляється й листування двох уявних опонентів у «Листах столичного друга провінційному нареченому», адже їхня морально-настановча і виховна функція кінець кінцем зазнає анігіляції. Недолугому провінціалу так і не вдалося піднятися над обрієм власної кондовості, що утримує його в завузьких рамках патріархальної лубочної культури.

Прийом риторичних стратегем апробував ще Г. Квітка-Основ'яненко у своїх «Письмах к издателю» та «Письмах к Лужницкому старцу», написаних начебто від імени провінційного профана, у вигляді уявної бесіди-полеміки з уявним адресатом. Включення його контраргументів у власну риторичну компетенцію увиразнює заданість, запрограмованість і шаблонність мислення провінціала, котрий, використовуючи епістолярний експеримент, повертається до висхідної позиції, солідаризується зі своєю спільнотою. Нульовий ефект, або мінус-прийом полягає в неможливості увійти в межі *іншого*, *чужого*, *не-свого* внаслідок його комунікативної глухоти, віддалення, антиномічності. Тому листи з провінції не просто мовленнєвий жанр, а концепт, в якому затвердіває і герметизується певний тип свідомос-

ті, втілюється опозиційність життєвих укладів. Пізніше М. Є. Салтиков-Щедрін в «Листах про провінцію» піддасть нещадній критиці нездатність вирватися з обіймів заангажованого консервативного мислення і наблизитися до досягнення прогресивних тенденцій. У написаних майже одночасно з Гребінчиними творами «Листах із провінції» І. Аксакова за імперськими околицями закріплюється статус поліетнічних регіонів, опис яких обмежується рамками етнографічного дискурсу, локальної ідентичності, практиками іншування. Провінція залишається надто герметичним простором, в якому діють лише її притаманні провіденційні сили.

Окрім відвертого і цілком природного для фізіологічних дескрипцій позитивізму, пов'язаного з ідеями О. Конта і невдовзі оформленого в цілісну доктрину І. Тена про вплив *раси, середовища, моменту* на мистецькі процеси, можна говорити про відлуння ще більш ранньої літературно-наукової традиції так званих *провінціалій*. Знаковість «Листів до провінціала» Блеза Паскаля як прецеденту для розвитку нової французької прози, аргументації вищої проби і зразку майстерності ведення філософсько-теологічної полеміки проливає світло і на удаваний діалог у начерку Гребінки. Провінціалії були спеціальним жанром з ігровими прийомами переконання читача, діалогами і умовними конструкціями для вирішення надто значущих і актуальних питань. «Діалог пульсує сократівською іронією, що народжується з питально-відповідного методу, в якому відчувається “семантичне биття грецьких дієслів (питати) і (удавати з себе простачка, простака)”» (Кашлявик 2012: 298). Отже, провінціалії якнайкраще пасували для вивчення подвійного досвіду, нестійкості «людини кордону», співвідношенню в ній «зникання» і «самоподолання», феномену переходу з одного стану в інший (Подорога 1995: 144).

Звісно, йдеться не про прямий вплив тексту французького мислителя, а про особливу прецедентність, своєрідне топологічне розсіювання провінціалій як концепту і теми на інокультурному та інонаціональному ґрунті. Виразніше ця міграція втілюється в не менш прецедентних «Листах столичного друга провінційному нареченому» (1847) І. Гончарова, з якими Гребінчин начерк має численні тематичні перегуки. «Загравання автора листів з уявним опонентом, потік поставлених самому собі риторичних питань, неодноразово примірювана маска профана, простака, самоіронія, – все це засвідчує певний жанротворчий потенціал “Листів...”» (Малиновський 2016: 223-224). Спільною в цих текстах є настанова на зіставлення двох світоглядів, моделей поведінки, втілених соціальних ролей або ширше – культурних універсалій, маркованих бінарною опозицією столичного / провінціального. При цьому іронія, поблажливі інтонації в осмішуванні і карикатурному висвітленні грубості, недолугості циніка-провінциала, культурної відсталості і дикунства, поганого тону і незнання кодексу світської поведінки залишає між членами опозиції певну порожнечу, нейтральні зони, містки для пограниччя, конвергенції, здавалося б, протилежних провінційної і столичної сфер. Їх не можна жорстко розірвати і однозначно атрибутовувати, адже саме напруження між ними створює особливий тип цілісності, діалогічної взаємодії надтекстів, які не можуть існувати одне без одного.

Петербурзьке в модусі провінційного фасцинує неповторною оптикою незвіданого, відчутого поглядом збоку так само, як провінційне під шаром петербурзького оприявнюється в майже кітчевих, лубочних формах. Адже Петербург – це місце випробування, перевірки на людяність, в цьому одна з його трансграничних функцій, промовисто відзначена ще одним класифікатором описів про нього В. Белінським: «Пітер має незвичайну властивість образити в людині все святе і змусити вийти назовні все сокровенне» (Белінський 1956: 418). Необтесаність провінційної натури наживо демонструється Гребінкою і стає предметом критики та осмішування в листах петербуржця у Гончарова.

Подиву гідне колекціонування вражень заїжджого тубільця від столичних диковинок, вживання і пізнання Петербургу з позицій здивованості як емоційно-естетичної реакції передбачає якраз зосередженість на відмінному, незвичайному, обсервацію екзотичного. Він проводить очима «красного лакея в красной ливрее», до пари якому і зовнішній вигляд самого спостерігача («его легко узнать между десятками тысяч петербуржцев: он носит на себе резкие отличительные признаки»), йому відповідає і зорова оптика приголомшеного дивиною («он совестится своего неведения, осматривает с любопытством дикаря разные удивительные предметы»). Відчуження на «рівні “інакшості”» (Барабаш) притаманне співцю Невського проспекта, петербуржцю, не корінному, а новоприбульцю з імперської околиці у Гоголя. «Він тут сторонній, *Інший*, це впадає в око... Під “петербурзьким” шаром повісті створюється “малоросійський” палімпсест, що надає оповіді про Петербург, самому його образу ознак хисткості, двоїстості, характерних для ситуації помежів’я» (Барабаш 2017: 90). Іншування постає вдалою технікою *розмежування, відмежування, протиставлення, зіставлення* свого і чужого, щойно побаченого і давно знайомого, воно дозволяє виокремити і атрибутувати явища, предмети і реалії з позицій ментального пограниччя. Причому у Гребінки ці шви, гострі кути людської безпосередності, провінційно налаштованої емоційності, сприйняття незнайомих об’єктів є рельєфнішими, що, очевидно, продиктовано схематизмом та ілюстративністю фізіологічного опису. Ба більше, на відміну від гоголівської палімпсестності, провінційне тут чітко окреслене, оприявнене у відповідній топології.

Епізод із куштуванням яблук відтворює у свідомості персонажа смакову пам’ять як тип комунікації зі світом. Завідомо негативна густативна оцінка екзотичного сорту впливає з упередженого ставлення до всього не-свого як до ворожого, неприйняттого. Звісно, ця ідеологічна функція смаку увиразнює провінційний шар, в якому консервується архів традиційних смакових характеристик, активізуючих асоціативну пам’ять культурних подразників, пригадувань притаманної *своїй* спільноті екстрасенсорної сфери, перенесення емоційного досвіду минулого на теперішнє. Функціональне значення «густеми» в протиставленні, поляризації світів, або оцінці одного крізь призму іншого дорівнює топосові, текстуальній матриці як елементу культурного тезаурусу.

Порівняймо збіги у творах однієї епохи. Смакові вподобання провінціала в Петербурзі з однойменного нарису висловлені навіть із зайвою категоричністю та імпера-

тивністю: «Дрянь! Просто дрянь! У нас простые крестьянские яблоки гораздо вкуснее» (Гребінка 1981. Т. 3.: 427). Соковита картина рясного врожаю груш на хуторі виписана в своєрідній медитації «Так собі до земляків»: «Лупнеш очима вгору, а там над тобою меж темним гіллям, як золоті крапельки, висять спілі груші; дригнеш нехотя ногою об дерево – так на тебе, мой той дощ, і бризнуть груші. От, не встаючи, полапцем намацаєш котру біля себе та й їси. Та що то за груші, пахучі та солодкі! Як візьмеш у рот, так і розтають; із їси – аж губи злипаються, аж у грудях полегшає, таке спіле, та свіже, та гарне! *Щоб я тричі німцем став, коли отут у Петербурзі хто й нюхав такі груші!..*» (Гребінка 1981. Т. 3.: 487). Крізь аналогічні порівняння оцінює столицю новоприбулець з провінції у Гончарова: «Так это-то и называется груша у вас?.. да у нас это *и люди* не станут есть!..» (Гончаров 1997: 206). Варто зауважити, що ці опозиції побудовано на «протиставленні і кореляції» трьох факторів, про які писав у своєму дослідженні меж і кордонів *своєї і чужої* культури Клод Леві-Строс: ендогенного / екзогенного (місцевого або привізного), центрального / периферійного (істивних пріоритетів), маркованої / немаркованої їжі (смачної або несмачної) (Леві-Строс 2001: 93).

З того ж таки ендогенного ракурсу персонаж обсервує столицю, накидаючи на неї *внутрішню, місцеву, регіональну* мірку, намагаючись пристосувати чуже і незнайоме до своєї оптики бачення. Цій стратегії відповідає й інклюзивна назва твору, що передає граничне співвідношення просторових об'ємів, локального і більш масштабного. Провінціал немовби селекціонує, відбирає об'єкти, узгоджуючи їх з аналогічними, здавна йому знайомими. Підозрілість і побоювання як наслідки упереджених уявлень про хитрих мешканців столиці повертаються проти нього, бо ж він стає жертвою обману зовнішньо схожих на провінціалів простолюдинів. Його доморощений дендизм спричиняє численні комічні ситуації, пов'язані з вульгарним, на межі лубка, розумінням моди. Знову ж таки майже дослівно повторені в різних творах мотиви і коди специфічно дендистської поведінки мають статус текстуальних матриць, які на мікрорівні відтворюють тезаурусні конструкції епохи. Персонаж Гребінки «любит пестрые жилеты и яркие галстуки», провінційний наречений Гончарова теж є прихильником строкатості: «скільки несмаку виявив ти в замовленні жилетів, краваток та інших дрібниць... Звідки в тебе така любов до строкатості, скажи, будь-ласка?» (Гончаров 1997: 491).

Гребінка створює низку ситуацій, за допомогою яких перевіряє невідповідність провінціала обстановці. На званий вечір замість фрака він надягає сюртук, а під час ковзання з гір справляє ефект справжнього денді з найвишуканішими аксесуарами та косметичними принадами. Не менш дієвою для демонстрації його гротескної поведінки виявляється неспівмірність двох моделей гостинності, типів комунікації. Намагання транслявати відкритість повсякденного спілкування на замкненість і чітку регульованість петербурзької комунікації, неволодіння технікою мімікрії та необізнаність зі світським кодексом призводить до комічних, зчаста анекдотичних випадків. З провінційної точки зору Петербург – місто нісенітниць, грубості і лицемірства, де все вивернулося навиворіт і життя *циркулює* подібно до вавілонсько-

го стовпотворіння. Ця ремінісценція, хоч і виникає в комічному контексті, слугує шифтером, розпізнавальним знаком петербурзького тексту.

Про його «"вавілонсько-змішувальну" стихію», семантику міста-блудниці, спокую її цивілізаторським началом писали чимало дослідників: В. Іванов, В. Топоров, Є. Курганов та ін. Міфологічна метафорика сприяє глибшому розумінню культурного тигля, всюдисущого змішування і перевертання суспільних норм і звичаїв, яке зі свого боку викликає заперечення, кпини і філіппіки антагоніста. Враження від столиці динамічно змінюються і складаються з миттєвостей. Захоплення блиском столиці переходить у розчарування її внутрішнім порядком, яке виливається в гнівні авторефлексії, «незабвенные письма, исполненные жалоб и проклятий на столицу, письма, разогревающие и питающие в провинциалах самолюбие» (Гребінка 1981. Т. 3.: 434). Це один із текстових вимірів, дискурсів Петербургу, що демонструють його лімінальний статус, на якому він, власне, тримається та цією енергією пограниччя, позапросторовості живиться. Знову ж таки в текстуальній матриці відлунює трансфер як циркуляція споріднених і різнорідних мотивів і субтекстів / «мікротекстів» (Ю. Барабаш) про Північну Пальміру.

У розрізі заперечувальної перцепції чужого змертвілого міста актуалізуються конфронтативні мовленнєві жанри з увиразненою прагматичною функцією, адже жодне місто в імперії не знало стільки «проклять, хули, наруги, викривань, докорів, образ, співчуття, плачу, розчарувань» (Топоров 1995: 263). Це надто важливий емоційний зріз розуміння фронтирності феномену, наявності в ньому протиставлених, суперечливих елементів. Саме тому потрібно, «не узагальнюючи, не розповсюджуючи це поривне "суб'єктивне" слово-думку за межі того ситуаційного локусу, де воно виникло, нічого не перебільшуючи і не шукаючи таємниць і навмисностей там, де їх немає, врахувати ці "анти-петербурзькі" зізнання, сповіді, які робляться безкорисливо, винятково внаслідок свого внутрішнього, суб'єктивного імперативу» (Топоров 1995: 264). Справді, висловлені здебільшого експромтом кпини живлять петербурзький текст, одночасно створюючи антитетичну щодо нього пару – провінційний текст. Ці два поняття у Гребінки невіддільні, знаходяться у відношеннях додаткової дистрибуції, створюючи перманентну зону напруження, взаємодії. Процесуальність постає неодмінною ознакою провінційного мислення*, оскільки воно

* У дещо іншому аспекті, радше жанровому, нами розглянуто відсутність динаміки в цих фізіологічних замітках: «Цей нарис являє собою типове панорамування столичної дійсності, на тлі якої зображено провінціала. Точніше було б сказати, що перед нами калейдоскоп ракурсів сприйняття цієї дійсності провінційною свідомістю. Важливим є те, що тут відсутня така риса в пізнанні героєм великого світу, як процесуальність, або темпоральність, що проявляються в динаміці сюжету, його русі. Саму ситуацію приїзду героя до Петербурга, момент перетинання ним кордону, що відділяє малий світ від великого, не відтворено. Перебування героя в Петербурзі, кодифікація його звичок, манер, етикету подано самозрозумілою річчю, фактом, що давно відбувся і не має відношення до теперішнього... Відтворено збірний образ провінціала в статичі, яка дозволяє екстенсивно, на всю широчінь його "розгорнути", з урахуванням і "повноти опису соціофізичного світу", і "наочності", і "градуальності переходів від зображення одного життєвого фрагменту до зображення іншого"» (Малиновський А. Т. Провінціал в столиці в ореолі ментальної окрашенности: две модели «физиологической» дескрипции у Е. П. Гребенки и И. А. Гончарова. *Слов'янські наукові читання: літературознавчий та лінгвокультурологічний аспекти*: зб. наук. праць. Одеса: Астропринт, 2016. С. 220–221.

оприявнюється не у віддаленості від столиці, а в повсякчасному до неї наближенні, пізнанні, встановленні аналогій і спільних знаменників з уже баченим, вивченим, узвичаєним. Внаслідок подібних зіставлень образ Петербурга зазнає негативізації так само, як і провінційна оптика його бачення, інтерпретації. Як зазначає А. Косіцин, «"неправильні" риси проявляються лише в столиці, і вони не проявляються зовсім, якщо контакт зі столичним простором не відбувається» (Косіцин 2010: 88).

Гребінці вдалося створити петербурзькі тексти з рухливим сенсовим полем, суміщенням протиставних елементів, які співвідносяться за принципом *мерехтіння*. Їхнє взаємовідображення, віддзеркалення здійснюється в площині пограниччя, містоутворювального феномену Петербурга як анклав, всередині якого відбувається культурний обмін, циркуляція традицій, етнонаціональних іміджів, спільних і відмінних літературних мотивів українсько-російського трансферу. Місто на фронтах продукує відповідну оптику бачення петербурзької топографії з відносно вузького локусу іонаціональної околиці, збоку, з маргінесів. Етноментальний складник посилює мерехтіння кордонів, не зливаючи й не протиставляючи їх, а стаючи передумовою конвергентного співіснування на культурних стиках і переходах. Імперська столиця уособлює «місце провокації», в якому кожний із культурних топосів не є самодостатнім і статичним, а стає поштовхом, рухливим і змінним моментом для розгортання міжкультурного діалогу, містерії постання нових кордонів внаслідок семантичних зсувів, просторових деформацій, чудернацького плетива з традицій і модерних віянь.

Двоїстість визначає поетику петербурзького тексту, його гетерогенність, топографічну неоднорідність. Переважну більшість текстів побудовано на топології перетину, подоланні порожнечі як надто надто продуктивної *позапросторової* зони з точки зору випрацювання майбутніх орієнтирів і практик іншування. Висвітлення петербурзького під кутом зору провінційного модусу відбувається у формі топологічних біномів, з накладанням та амальгамізацією протиставних елементів, зближенням і відштовхуванням, збігами і розбіжностями. Застосовані в різний спосіб практики іншування, раскурси та оптика бачення зумовлюють відповідні коливання між прийняттям і запереченням столичного порядку, відразую і цілковитою мімікрією, виокремленістю суб'єкта і його розчиненістю у просторі.

Потужним внеском українського прозаїка у створення компаративних фронтів були відчутні етнокультурні та іонаціональні вкраплення, локальні імагологічні образи, що підсилюють ефект того ж таки іншування. Саме в цих коливаннях, зоні семантичного напруження провінційного і столичного вивершується явище українсько-російського культурного трансферу – петербурзький текст української літератури.

8. Естетичний модус петербурзького тексту: антична матриця в постколоніальному мовленні («Художник» Т. Шевченка)*

Російськомовне повістярство Т. Шевченка не лише певний хронологічний період у літературно-художньому зростанні національного генія, тим паче не проміжна скороминуща ланка його мистецької еволюції. Цей потужний пласт художньої творчості створювався, як зазначає М. Наєнко, «фактично з принуки, як безвихідь» (Наєнко 2008: 304). Вимушено вдаючись до прози з конспіративних причин (після заборони писати й малювати), Шевченко несподівано пише низку творів, побудованих на тонкій іронії, солідному підтексті та багатому життєвому матеріалі.

Поміркована позиція автора, що передовіряє власну сферу думок, почуттів та емоцій досить несерйозному, навіть простакуватому оповідачеві – кобзарю Дармограю, свідчить про особливий тип літературно-естетичної гри. Вона постає у вдалому конструюванні комунікативного ланцюжка, з'єднуваного складними іронічними переходами та зумисне помітними містками між різними стилістичними, розповідними манерами, жанровими стихіями. Читач відразу здогадується, що увесь час примірювана автором маска простака-профана стає своєрідною формою дистанціювання й очуднення, завдяки якому достеменно й об'єктивно висвітлюється сюжетно-подієвий план повісті. Хоч це і не присутня доля внутрішнього ества поета, голос якого доволі віддалений від голосу оповідача як представника середнього стану, який є втіленням примітивної психології дворянсько-поміщицьких верств, але усе ж таки до певної міри обидві позиції солідаризуються.

Звичайно ж, демаркаційну лінію між Шевченком як національним генієм і Шевченком-прозаїком, що увібрив та добре засвоїв попередній мистецький досвід, провести можна. Та навряд чи доцільно це робити у рамках розв'язання питання про нову, вкрай питому, грань художності письменника-основоположника нового українського слова? Ідеться не про розмежування елітарного та низового у творчій спадщині Шевченка, а про креаційну життєтворчу спробу самоідентифікації, віднайдення своєї ролі у соціумі. Оскільки цей акт відбувається у двох вимірах – особистісному і національному, доцільним видається опертя на ґроно семантичних кодів у їх тісній сув'язі. Безперечно, перевага віддається антропологічному декодуванню твору, якому слугують й інші – поетикальні і не тільки – чинники.

Перед тим як проникнути у сутність явленого у творчості Шевченка, слід спеціально зупинитися на терміні «петербурзький текст». Уведений у науковий колорит В. М. Топоровим після виходу його праці «Петербурзький текст російської

* Підрозділ дублює нашу статтю: Малиновський А. Т. Повість «Художник» у світлі Шевченкової візії петербурзького тексту. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler. Sicht.* VI. München: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2016. С. 437–448.

літератури» у 1990-х рр., він став позначати певні кліматичні, ландшафтні, архітектурні, історичні прикмети імперської столиці у літературних творах. Причому численні описи міста у переважній більшості художніх текстів позаминулого століття постають не віддзеркаленням його образу як такого, а радше в символічній площині. Вони розшифровують, декодують, пояснюють психологію героя, подієвий план твору і т. ін. «І примарний міражний Петербург (“фантастичний вимисел”, “сонна химера”), і його (чи про нього) текст, своєрідна «химера про химеру»... невід’ємні від міфу та усії сфери символічного» (Топоров 1995: 259).

Аналіз «петербурзького тексту» як «одноцілості», міцного «енергетичного поля», що захоплює у свою орбіту «множинно-різноманітне», «строкате», індивідуально-оціночне і переосутнюється у ньому у плоть та дух єдиного тексту» (Топоров 1995: 261), провокує цілком слушні зауваження про відсутність категоріального обґрунтування його іонаціональних інспірацій. Ідеться передусім про «петербурзький текст» української літератури як епіцентр відтворення доль національної інтелігенції, конструювання мережі мотивів, сюжетів, образів та й загалом концептосфери нашої словесності, їх ролі у становленні українсько-російських літературних взаємин. Обмеженість і неповноту цієї «синтетичної одноцілості» констатує Ю. Барабаш: «”Петербурзький текст” створювався не тільки в самому Петербурзі, однією з його складових був “погляд збоку”, погляд не-петербуржця, і, слід зазначити, не обов’язково москвича, а спостерігача іонаціонального» (Барабаш 2013: 107).

Тому питання про українські маркери та потужну українську літературну традицію відтворення «петербурзького тексту» є не випадковим. Принаймні, у Шевченка можна простежити лінію негативного ставлення до «чужого», «ворожого» Петербурга, що постає «страшним сном, містом-упирем, побудованим на крові й трупах, трясовиною, засипаною кістками тисяч і тисяч козаків» (Барабаш 2013: 115). Уся ненависть до імперської столиці явлена у тексті поеми «Сон. – У всякого своя доля...», що є «вибуховою сумішшю із проклять, нещадної сатири, зневажливого насміхання й кпінів» (Барабаш 2013: 115). У період заслання засоби репрезентації «петербурзького тексту» змінюються, внаслідок цього відверто негативне ставлення до столиці переводиться у підтекст. Ця вимушена позиція Шевченка проте парадоксально узгоджувалася з грайливо-іронічною художньою технікою Шевченка-прозаїка.

При побіжному огляді у повісті «Художник» Петербург постає у типовому для тодішніх «фізіологічних» описів ореолі столичного міста, поданого зсередини, а не ззовні. Оповідач – це петербуржець, укорінений усім своїм еством у різноманітні форми мистецького і світського дозвілля: театр, виставки, звані обіди, неквапливі прогулянки з естетичним присмаком etc. Уже початок твору – панорамно розлогий, максимально естетизований опис петербурзьких локусів з акцентуванням тих безпосередньо пов’язаних зі сферою мистецтва або усталеними ландшафтно-кліматичними характеристиками-концептами петербурзького простору, передусім – просвітницької культури, утіленої в столичній архітектурі. «Летние ночи в Петербурге я почти всегда проводил на улице или где-нибудь на островах, но чаще

всього на академічеській набережній. Особенно мне нравилось это место, когда Нева спокойна и, как гигантское зеркало, отражает в себе со всеми подробностями величественный портик Румянцевского музея, угол сената и красные занавеси в доме графини Лаваль. В зимние длинные ночи этот дом освещался изнутри, и красные занавеси, как огонь, горели на темном фоне...» (Шевченко 2003. Т. 4.: 122).

Всевидюче око оповідача зупиняється на фрагментах петербурзької реальності, що асоціюються зі сферою прекрасного, гармонійного, світлого, і, навпаки, презирливо відвертається від потворного, жахливого, дисгармонійного. Тому йому більше до вподоби пейзажі, пов'язані із сонячною стихією, ніж темні, з незграбними скульптурами, алеї Літнього саду (особливо непривабливим був Сатурн, який пожирає власне дитя). На противагу цьому замкненому дисгармонійному просторові оповідачевий ракурс рухається у напрямку до сегментів відкритих, розташованих у розімкнених площинах, як наприклад, Троїцький міст, Виборзька сторона і тощо. Саме такі топографічні помежів'я нагадують витвори мистецтва, котрі іноді досконаліше за природний ландшафт. Знак рівності, естетична тотожність між природнім та мистецьким, згодом їх синтез, є не лише впізнаваною атрибуцією «петербурзького тексту», а й сигналізує не менш властиву йому, але все ж самодостатню аполлонівську стихію.

Аполлонівська складова культури, аполлонічна стилістика у мистецтві, аполлонівський текст – це ті поняття, що допомагають зрозуміти шляхи рецепції античності на інонаціональному ґрунті в модерну добу. Ідеться про весь той масив текстів та мистецьких артефактів, яві містять у собі античні культурні матриці. Вперше це поняття щодо позначення світовідчуття, критерію культурної типології, релігійної приналежності увів Ф. Ніцше у своїй праці «Народження трагедії з духу музики». Цю традицію у фундаментальній культурно-цивілізаційній концепції розвинув О. Шпенглер. Витлумачення аполлонівського начала на новоевропейській ниві заґрунтоване на принципах раціоналізму, геометричної правильності та симетричності, пропорційності та співмірності архітектурних ліній або будь-якого фізичного тіла. Притаманна античній скульптурі й ладно структурованому простору статика виражає спокій, порядок, гармонію. Ці якості пояснюються міфологічною семантикою давньогрецького божества Аполлона, з яким пов'язана небесна, сонячна стихія. З неї випромінює світло, божественне одкровення, носієм якого є мешканець Олімпу. Саме ці прикмети є провідними для характеристики культури й мистецтва XVIII – XIX ст., коли виникає потреба продемонструвати шляхетність і величність класичних ідеалів та їхній вплив на становлення нового типу особистості, формування ідеології Просвітництва. Фігура Аполлона постає умовним персоніфікованим знаком для опису й інтерпретації потужного культурного пласта.

У царині літературознавства аполлонічний інструментарій прочитання художнього тексту є предметом розмислів В. М. Топорова. Ясна річ, у праці «З історії петербурзького аполлінізму: його золоті роки і занепад» вчений не обмеж-

ується лише сферою літератури, вибудовуючи солідний філософський, мистецький, історичний та загальнокультурний фон цього явища. «Батьківщиною “аполлінізму” і у вузькому, і у широкому сенсі слова був Петербург, і явище це було передусім петербурзьким. Саме тут, якщо говорити про російський простір, воно найбільш повно увиразнилось, по-перше, і найбільш яскраво, по-друге, і, до того ж, створило свій “аполлонівський” текст, по-третє» (Топоров 2003: 238). Літературознавець простежує доволі тривалу традицію прочитання літератури крізь аполлонівський код від ХVІІІ до ХХ століття. Поза межами його уваги опиняється повість Шевченка «Художник», у якій саме ця складова постає помітною, не завуальованою, знаковою. Питома вага її тим значніша, що пов'язана з історіософськими проєкціями автора, прихованими у периферійних глибинах тексту.

Відносно «синтетичної одноцілості», якою постає «петербурзький текст», аполлонівське є прикметою культури епохи та зреалізоване не лише у пов'язаних з культурою Аполлона мотивах, сюжетах і образах, а й у ідеології та стилістиці мислення. У широкому розумінні це «орієнтація на світло, *resp.* просвітництво з його установкою на дотримання класичних ідеалів, на відкритість, на узгодженість і порядок, на особливий тип співмірності, що і розуміється як гармонія» (Топоров 2003: 216). Відтворюючи рух від хаосу та мороку до світла, упорядкованості, організованості усіх начал на раціональних засадах, аполлонівський міф корелює не лише зі заснуванням офіційної імперської столиці Росії, але й улаштуванням окремих людських доль, зміною соціальних станів та внутрішніми перетвореннями.

У тексті «Художника» знаходимо сигнатуру аполлонівського міфу в обох площинах, у їх зрощеності. Уперше героя повісті ми застаємо посеред Літнього саду за малюванням. Хлопчик-підліток у «тиковому брудному халаті» змальовував скульптуру Сатурна. Подальший нараційний план захоплює у свою орбіту долю юнака, перетворюючи її згодом на біографію, вибудовану у суперечливому, почасти несумісному, перехрещенні жанрових прикмет роману виховання і «фізіологічного» нарису. Вдаючись до певної жанрової традиції, автор пильнує свого героя, зупиняючись на особливо важливих з точки зору його кар'єрного і професійного зростання перипетіях, начебто йде поруч з ним, дзеркально демонструючи правильність чи хибність його поведінки.

Хай там як, у самому русі цієї біографічної історії відчувається потужна текстуалізація аполлонівського міфу. Герой із самого початку твору поривається до світла, він намагається досягнути усі премудрості мистецтва, долучитися до шедеврів світових живописців. Адже він не обмежується роллю підмайстра, а увесь вільний час присвячує спогляданню та копіюванню петербурзьких артефактів. І сюжет демонструє зміну стану, типу соціально-рольової поведінки: динаміка простежується від невлаштованості, рабської залежності від пана, тиражованого змалювання готових шаблонів, тяжкої ремісницької праці – до неухильної самоідентифікації, активізації власної ініціативи у мистецькому зростанні та формуванні неповторної живописної манери.

Повернімося ж до аполлонівського міфу як певного переходу-ініціації, руху від темряви до світла («Да здравствует солнце, да скроется тьма!» – ці рядки, до речі, є типовими проявами пушкінського аполлонізму), адже ця його текстуалізація, тобто побутування в автобіографічному творі є вельми дотичним до формування та визрівання в межах петербурзького крос-текстового масиву локальніших, але не менш яскраво-репрезентативних семантичних конгломератів. Це тексти становлення, які є варіативними реалізаціями аполлонівського міфу і так само співвідносяться з «основним» петербурзьким міфом, точніше, є його породженням.

Без перебільшення можна констатувати, що «Художник» Шевченка – це текст становлення. А сигнатура аполлонівського тексту, тобто розсіяні в оповідній тканині твору натяки, деталі, окремі образи лише слугують показові шляху самовдосконалення та подальшого визнання героя у мистецьких колах. Віхи цього процесу побіжно, але доволі чітко окреслені: навчання у метра К. Брюллова, перемога в академічному конкурсі на здобуття золотої медалі, створення власних полотен «Весталка», «Мадонна», та достойна оцінка їх знавцями. Зауважимо, що межі становлення героя конструюються згідно з сюжетом кар'єри. Дещо прямо-лінійно, одновекторно, проте послідовно герой входить у мистецьке середовище, яке, у свою чергу, безконфліктно приймає його, ба більше, – петербурзькі живописці зацікавлені у конвергентному долученні свого вихованця до секретів творчості. Тому він не знає відносно себе ані естетичної глухоти, ані властивій романтизму прірви між ідеалом та дійсністю, ані антиномій між різними мистецькими напрямками. Подібний тип комунікації передбачає «доброзичливе розмежування, а потім кооперування, формуючи простір діалогічної згоди» (Тюпа 2007: 53).

Художник переживає часто стан естетичного сп'яніння перед полотнами та задумами свого вчителя Брюллова (пор., наприклад, реакцію на монументальний задум про розп'яття Христа), який покладає надії на учня й увесь час скеровує його до класичного, тобто античного, мистецтва. Така гармонія спілкування та відсутність романтично загострених колізій зумовлені естетичними вподобаннями автора, який вдається до «"м'яких" тонів наративу» (Наєнко 2008: 303). У повісті відчутний симбіотично змішаний «розчин» реалістичної стилістики і поміркованості, «бідермаєрської» побутовості, уречевленості і простакуватості. «Шевченків бідермаєр формувався на тлі панівних у ньому романтичних настроїв. Але таких, що почали спиратися на якусь реальність» (Наєнко 2008: 304).

Щоправда, герой твору далекий від стрімкого зростання, його становлення немов гальмується строкатим світським життям. Згодом цей гедонізм, навздогін задоволенню перетворюється чи не у стійке переконання. Тимчасово приєднуючись до філософії гульвіс Михайлова та мічмана, він погоджується, що «лучшая школа для художника – таверна» (Шевченко 2003. Т. 4.: 172). Відчутне тут безпечне спотворення високих ідеалів, профанування призначення митця, властиві бідермаєру як «формі розкладу романтики» (термін Д. Чижевського). Рухливість меж сакрального та профанного, їх дифузія ще яскравіше унаочнює психологію

бюргерства, примітивно-масової свідомості, пересічну життєву позицію. Повертаючись додому у Великодню ніч, герой замість свята зосереджується на справжній оді своєму новому плащеві...

Хай там як, це комунікативний простір не взаємовідчуження, не дивергентного взаємовідторгнення, а з'єднання, конвергентного сполучення, що ілюструється в тексті «нашаруванням смислу на смисл, голосу на голос, посилення шляхом злиття (але не ототожнювання), поєднання багатьох голосів (коридор голосів), доповнююче розуміння» (Лахманн 1996: 332). Цій антропологічній суголосності сприяє не лише прихований у підтексті, а й виведений на поверхню аполлонівський міф. Його текстуалізація відчувається передусім у тому, що Шевченко відтворює добу академізму у мистецтві. Знаковою постаттю цієї течії у творі є Брюллов, який, однак, долає правила і канони і створює справжні шедеври. Адже він Карл Великий. Живопис майстра тяжіє до величної антично-християнської сюжетики, здебільшого теж просякнутої аполлонівським началом.

Хронотоп геніального майстра зосереджується навколо Академії мистецтв та розташованого всередині портика, збудованих за класицистськими канонами та уособлюючими тріумф розуму, просвітництва, духу. У домашньому інтер'єрі Брюллова акцентується червоний колір («Комната красная, диван красный, занавеси у окна красные, халат красный и рисунок красный, – все красное!»). Ба більше, семантика червоного посилюється, згущується: «красная комната ... сквозь прозрачные красные занавеси освещенная солнцем...». Зауважимо, що червоне асоціюється зі стихією сонця, родючості, а також хтонічними та демонічними істотами. Найважливіше, що червоний колір як проміжний між білим та чорним співвідноситься з тінню як певним кольоровим помежів'ям. Функцію цієї «тіні», або просторової межі, або тимчасового перебування у стані невизначеності, хисткості і невпевненості уособлює кімната Брюллова. У часопросторовій перспективі твору вона є умовним осердям притягування-відштовхування: з одного боку, це простір генія, пасіонарний локус, привабливий для художника-учня та віддзеркалюючий власні творчі здобутки у мрійливій далечені, а з іншого, – точка найвищого розвитку духу, точка недосяжності, якій не може дорівнювати мистецька посередність, живописець-дилетант.

Амбівалентність простору відтворена у колоподібних, значною мірою серійно-фрагментарних відвідинах героєм помешкання видатного митця. Часто-густо він буває вдома у Карла Павловича, обідає з ним та його дружиною, потім іде до класів, увечері знову повертається до вишуканого відпочинку у цьому сімействі. Іноді він супроводжує працю наставника читанням шедеврів словесності. Та незважаючи на визнання масштабів особистості Брюллова («Велика его слава и необъятен его гений!»), герой повісті не обмежується колом майстра. Його простір, навпаки, тяжіє до відцентрових локусів: театр, трактир мадам Юргенс, компанія другорядних художників, набережна Неви. Це ті місця, в яких відчувається гостем Карл Великий і які так ваблять учорашнього кріпака-підмайстра.

Усупереч цим коливанням, відсутності зосередженої позиції щодо відданого служіння мистецтву, аполлонівський міф і у зовнішньому антуражі, і у підвалинах тексту все ж виконує свою функцію. Герой твору у листуванні з оповідачем визнає: «Теперь только я совершенно понял, как необходимо изучение антиков и вообще жизни и искусства древних греков...» (Шевченко 2003. Т. 4.: 173–174). Здобута в академічному конкурсі перемога постає для нього «святою радістю», «щастям», шлях до яких лежить не лише через сумлінне опрацювання гомерівської епічної сцени, а ще й додатково обігрується в сакральній-міфологічній атрибутиці. Вхід до Академії ввижається йому пащею страшного чудовиська, а приятелі у коридорі тіннями біля Харонового перевозу. Зрозуміло, таке гіпертрофовано-романтичне ставлення до цієї події сусідить із іронічно дистанційованим сприйняттям і начебто сигналізує про витіснення високого, ідеального, шляхетно-класицистського пересічним, еkleктичним, реально-прозаїчним.

Аполлонівська складова перебирає на себе зовсім іншу тональність, коли автор змінює реєстр і розлогі описи богемної атмосфери відверто змішує, синтезує з зображенням низової, незавуальованої, багато в чому деструктивної петербурзької реальності. У першій половині повісті Петербург постає «світло-прозорим космосом як ідеальною єдністю природи і культури, що характеризується логічністю, гармонійністю, граничною видимістю (ясністю)...» (Топоров 1995: 294). Справді, естетизовані описи Літнього саду, набережної Неви та й загалом архітектурного ансамблю столиці в тісній сув'язі з відтворенням побуту та різноманітних форм спілкування митців відповідає саме цій іпостасі міста.

У подальшій оповіді спрацьовує єдиний для всіх «петербурзьких текстів» механізм певної жанрової кодифікації, семантичної типологізації та клішованості, але у зворотньому напрямку, зі знаком «мінус». Усередину цього масиву вбудовується щось на кшталт локальних описів, своєрідних субтекстів, які нагадують читачеві про вже знайоме, чуване, бачене. Ці внутрішні монтажні блоки ґрунтуються на «достатньо жорсткому відборі “ключових” слів, високій передбачуваності появи в певних місцях тексту та їх підвищеній “сигнальності”, а часто-густо “ідеологічності”, що сприяє зростанню клішованості...». Саме таким чином подібні вставки сигналізують про цілісний «петербурзький текст», а окремі елементи чи навіть слова набувають статусу класифікаторів відповідних описів» (Топоров 1995: 271).

У Шевченковій повісті подібне знаходимо у помітно маркованому, але у складі основного текстового масиву, зображенні буденної петербурзької реальності. Умовно відлік нового типу нарації можна починати з епізоду знайомства з загадковою дівчиною Пашею. Сюжет упізнавання «знайомої незнайомки» поступово підпорядковується тій самій аполлонічній стихії. Тільки роль наставника бере на себе той, хто сам донедавна був вихованцем і ще, до речі, продовжує залишатися учнем. Аполлонічне текстуалізується тут не лише у лінії просвітительського ставлення героя до сусідки, але й у живописно-скульптурному закріпленні цього прекрасного образу у власних витворах мистецтва.

Щоправда, весь цей докладно виписаний сюжет виховання та плекання подається в контексті низового «петербурзького тексту» з деталізацією «фізіологічних» жанрових нашарувань. В авторському відночі опиняється увесь спектр характеристик маргінального простору та не менш маргінальних середніх та дрібних прошарків петербуржців. На оповідну вісь нанизується калейдоскопічно-строкате соковите змалювання петербурзьких квартир та петербурзьких закутків. Актуалізується негативна семантика Петербурга: «бездушний, казенний, казарменний, офіційний, неприродно-регулярний, абстрактний, незатишний, виморочний, неросійський...» (Топоров 1995: 268).

Зупиняючись на відтворенні просторового помежів'я, автор повісті солідаризується зі вже знайомими творцями «петербурзького тексту» (Гоголь, Достоевський etc.). Вельми трафаретними та стереотипними є описи зустрічей героя у коридорі і на сходах з Пашею, її тітонькою, їхнє скромне частування та суто міщанська гостинність. Від цього помежів'я автор рухається до наступного кола, усередину і вилищує антропоцентричні смисли з інтер'єрних описів.

На відміну від жанрових картинок попередників (принаймні, Гоголя), Шевченкові описи позбавлені в'язкості, густоти, вони не насичені численними соковитими подробицями та «шматочками» сірої буденності. Натомість автор вдається до схематичного подання, ескізного окреслення часопросторових координат та констатації дій персонажів. Наведемо лише декотрі приклади з усталеного набору петербурзьких ремінісценцій, які сигналізують про долучення автора до традиції. «Я, как теленок, упираюсь и уже чуть-чуть не освободил свою руку, как растворилась дверь и явилась на помощь сама тетенька. Не говоря ни слова, схватывает меня за другую руку и втаскивают в комнату, двери на ключ – и просят быть как дома». Або таке: «Уж вы нас звините за простоту. Не угодно ли чашечку кофею? Давно что-то нашей охтянки не видать, а в лавочке сливки – такая дрянь». Ще приклади: «Кирило Афанасьич мой если не в должности, так дома сидит за бумагами», або: «После первого стакана чаю она отрекомендовала меня хозяину своему, как она выразилась, лысому в очках старичку, сидевшему в другой комнате за столиком над кипом бумаг» (Шевченко 2003. Т. 4.: 184).

У «Художникові» вибудовується справжня ієрархія мікротекстів, об'єднаних образом Петербурга і внаслідок цього діалогічно суголосних, паралельно існуючих у стереоскопії «множинно-різноманітного» поля. Усі вони знаходяться у парадигматичних відносинах, існують незалежно, самодостатньо, не порушуючи своєї строкатої палітри. Без перебільшення це «казан текстів» (термін Ю. Лотмана), питомою часткою якого є текст Коломни, варіативна реалізація петербурзького масштабного текстового масиву. Шевченкова багатогранна «архітектурно-просторова» споруда добудовується, доповнюється коломенською лінією. Вона монтується у жанрове кліше «фізіологій» і яскраво демонструє низовий образ Петербурга, тривіальність його зламаних доль та весь калейдоскоп «принижених і ображених» персонажів, мешканців віддалених околиць і занедбаних закутків.

Своєрідним «коломенським» мікротекстом є вставна новела у формі короткої біографії батька Пашеньки, бідного чиновника і п'яниці. Кожного дня повертаючись напідпитку додому, він змушував свою дочку просити милостиню, аби вистачило грошей на горілку. Сам же носив віцмундир з дірками на ліктях. Та якось цьому принизливому жебрацькому існуванню настав кінець: взимку батько не повернувся додому, згодом його знайшли непритомного на вулиці, привезли до лікарні, де він невдовзі і помер. Трагізм цієї історії полягає не лише в одноактному відтворенні самого процесу напівжебрацького існування «принижених та ображених», а й в акцентуванні екзистенційної самотності, циклічної повторюваності історій маленьких людей. «Больной отец не узнал ее и прогнал от себя. Тогда она пошла к тетке и осталась у нее. Вот и вся ее грустная история» (Шевченко 2003. Т. 4.: 175).

Це лише одна з типових історій у загальному рефрені петербурзької теми, вагомий епізод у великому «казані текстів», що утворюють цілісне багатогранне уявлення про петербурзький гештальт. Зокрема, українська рецепція російської літературної урбаносфери видається типологічно спорідненою з численними петербурзькими нарративами і є відповіддю-внеском пізнього Шевченка в їх творення. Ю. Барабаш дуже вдало типологізував та кодифікував мікротексти всередині одного великого синтезованого монолітного текстового масиву, розмірковуючи про цей феномен у Гоголя: «Скупчення знакових постатей маргінального світу, “все, що осіло від столічного руху” – всі ці “вислужені куховарки”, “відставні годованці Марса”, візники, старі баби, ті, що “моляться і пиячать”, перебиваючись “незбагненими коштами”, тьмяві особи без облич, з якоюсь “попілуватою” зовнішністю, різна “порошня і дрібнота”, яка навіть не піддається найменуванню; мікро-«тексти», в яких – історії загублених надій, невдалих доль, кар'єр, що не відбулися, проциндрених ні за цапову душу життів, “вдови, дістають пенсіон”, колишні титулярні радники, дрібні актори, які марнують дні між шашками і пуншем... Картина безрадісна, що й казати, однак, погодьмося, буденна для “фізіології Петербурга”, в ній немає нічого, що можна було б назвати нетутешнім, нічого ірреального, хіба що ота сама “попілуватість”, розмитість, якийсь туман, який відбирає “всяку різкість від предметів”» (Барабаш 2013: 113). Ця розлога цитата цікавих спостережень вченого підтверджує аналогічність типологічного ряду урбаністичних смислів Шевченкового «Художника».

Повістувально спорідненим із «коломенською» історією є ширший, але так само локальний, сюжет про нещасного хворого студента Демського. Це варіант «історії загублених надій», контрастно відтіняє, віддзеркалює мерехтіння мистецької слави і блискучих успіхів у подальшому, вже зрілому, житті головного героя на ниві живопису. Та й аполлонівським устремлінням Демського не судилося здійснитися: він так і не став другим Лелевелем у вітчизняній історії внаслідок передчасної смерті.

Невдовзі на аполлонічному шляху героя теж виникає провалля, зумовлене логікою попереднього повісткування. Після розлогого дидактично застережливого пасажу оповідача розвиток подій призупиняється, і читач опиняється у своєрідній сюжетній «прірві». Адже на долю художника, якому світили неабиякі перспективи,

нашаровуються «сліди» відомих петербурзьких історій. Тому фінал повісті певною мірою нагадує енциклопедично виписаний набір прикмет і рис низової реальності, тут «фізіологічний» жанр постає майже у чистому, незнятому вигляді. Сюжет з «історії загублених надій» подається ледь не у гіперболізованій формі, в якій мерехтять та вібрують фрагменти доль бідного чиновника-пияка у протертому віцмундирі, згаслого Демського, чиновника «господаря» квартири, що повсякчас навіть удома сидить за купою паперів, як і інші численні «мікротексти» нещадного до окремих людей офіційно-циркулярного та департаментського Петербургу.

Аполлонівська лінія, звісно, розривається і поглинається стихією натуралістичних описів, соковитих подробиць та деталей. Відбувається остаточний перехід від тексту становлення, духовного зростання, руху від «сфери “нещастя” у сферу “щастя”, отримання героєм тих благ, яких він був позбавлений на початку» (Лотман 1997: 719), до «фізіологічної» дескрипції, до майже оголеної нарисовості, щоправда, сентиментально приправленої, але не менш дотичної до тілесно-естетичного відчуття мурашок по шкірі.

Прірва, в яку потрапив художник, настільки глибока, що він навіть не в змозі обрати для себе найбуденніший варіант подальшого існування, щоб «приютиться где-нибудь в уголку своего прозаического отечества и втихомолку поклоняться божественному кумиру Аполлона» (Шевченко 2003. Т. 4.: 205).

Фінал повісті парадоксально повертає нас до її початку. Принаймні, це суперечливе суголосся та антитетичні перегуки дозволяють певною мірою вирішити вкрай значуще питання про статус, генезу та структурно-семантичні особливості Шевченкового «петербурзького тексту». Тим більша його вагомість у контексті наявності ідей про відсутність у повісті «Художник» цілісного образу Петербурга, заміненого монтажно-фрагментарним зображенням: «Після вступної “прогулянової” частини, де переважає умиростворено-споглядальний настрій, підкреслена непричетність до всього, що не стосується мистецтва, в розповіді час від часу зустрічаємо розрізнені, не поєднані спільним змістом і думкою зовнішні прикмети міста, його обличчя» (Барабаш 2013: 117). Шевченків Петербург, на думку дослідника, інший: його ідіолект складається з семантики «міста-“болота”, міста-“монстра”, побаченого очима “іншого”»* (Барабаш 2013: 117).

Та й виникає сумнів щодо віддаленості один від одного цих різновидів текстуалізації та оприявлення образу імперської столиці: бо ландшафтно-архітектурні описи «Художника» постають «умиростворено-споглядальними» лише на поверхні, з-під якої проривається потужний, хоча і ледь помітний, підтекст. Він генетично пов'язаний саме з Шевченковими сатиричними візіями Петербурга. З витонченого та літературно-мистецьки забарвленого опису цей підтекст достеменно

* Образ Петербурга, зумовлений історіософським та націєтворчим баченням Шевченка і яскраво змальований у поемі «Сон. У всякого своя доля...», складає цілісно-монологічний, органічний з позицій національної самоідентифікації, авторський «петербурзький текст». Проте пласт уявлень про місто-сон, страшну трясовину, мегаполіс-монстр, інfernальний, макабричний простір etc. формувався до заслання поета, і тому про цей різновид «тексту» доцільно вести розмову окремо.

вилуцив та витлумачив Ю. Барабаш. Не зупиняючись докладно на дослідницькій дескрипції, констатуємо лише головні структуротвірні об'єкти: «ріг сенату», Сенатська площа, будинок графіні Лаваль з «червоними порт'єрами», Петропавлівська фортеця, де було закатовано гетьмана України Павла Полуботка; мармурові статуї у Літньому саду, що справляють на героя «самое дурное впечатление». Кожна з цих підтекстових алюзій тягне за собою шлейф символів, що увиразнюють ідею виборювання свободи і відкривають приховану опозиційність оповідача. Отже, вже на цьому рівні постає генетична спорідненість авторських візій Петербурга у різні періоди творчості, вирізьблюється сутність єдиного «петербурзького тексту» у Шевченка. Звісно, така єдність значною мірою прихована і для свого розкодування потребує певних дослідницьких зусиль.

Попри все, повість «Художник» подається у цікавій, шляхетній обставі, відшліфованій з усіх боків «аполлонічним» антуражем. Тому Шевченків текст є суголосним певній традиції російської літератури, і водночас питома вага «аполлонівського» у ньому на різних відрізках неоднакова. Від початку до кінця простежується її зменшення, а точніше, профанування, зумовлене напливом в оповідну тканину «фізіологічної» стихії, натуралістичної дескриптивності. Кульмінацією та водночас розв'язкою «оречевленого» стану світу є постать скаліченого безумством художника.

Хай там як, але ж аполлонічне вступає у конфлікт з еством Шевченкового художника. Поступово читач усвідомлює неминучість штучної метаморфози героя. І справа не в тому, що Шевченко віддавав данину романтичному культу безумства і навіть не в успадкуванні певної літературної традиції. У фіналі твору він зайняв позицію позазнаходжуваності-непричетності, остаточно дистанціювався, передоручивши своє авторське право оповідачеві. Це зумисний маневр, підготовлений усім ходом оповіді за допомогою численних підтекстових деталей та не завжди відчутних і виведених назовні грайливо-іронічних витівок.

Шевченко одягає багатофункціональну маску, і це наближає його до духовного вивільнення, «служить переборенню соціального, географічного і культурного відчуження, якого зазнає сам Шевченко на засланні» (Гундорова 2016). Адже написані у складний репресивний період повісті потребували читача, який зміг би вилуцити з них приховані та утаємничені коди «імперськості». Цією націєтворчою стратегією парадоксально зумовлений і вибір російськомовної комунікації, що сигналізувала не лише про «усвідомлення себе часткою імперської реальності» (Грабович), а неодмінно характеризувала манеру пізнього Шевченка і була вагомим компонентом його «авторської гри, самоіронії та містифікації», утілення у різних іпостасях «спостерігача і спостережуваного», «автора і персонажа». Так чи інакше, але автор «раціонально та іронічно самовідчує себе в такій рольовій та стильовій іпостасі» (Гундорова 2016).

У просторіні «петербурзького тексту» Шевченків твір посів свою нішу, персоніфікуючи оцінку й інтерпретацію урбаносфери збоку, у ракурсі «прибульця з провінції, з національної околиці». Досягається така дифузійна позиція поєд-

нанням «особистісного, національного й інонаціонального ракурсів, різного роду бінарних опозицій, а також трьох- (і більше)-нарних структур, конотативних підтекстів, “текстів в тексті” тощо» (Барабаш 2013: 108). У «Художнику» відбувається своєрідна стратифікація повісткування, нашарування смислових кілець різного ступеню віддаленості від оповідача і подальшого остаточного відчуження від автора. Ланцюжок перетворень «петербурзького тексту» від естетизації величного міста до його показу у барвах буденно-сірої реальності пролягає через канал аполлонівського тексту, або аполлонівського міфу.

Зменшення «навантаження» цієї надбудови в межах міського тексту пропорційно знижує сакральні смисли парадно-блискучого Петербурга і поступово перетворює його на місто-упир, яке пожирає людські долі. У творі простежується саме така лінія. Ця авторська гра, подрібнення його цілісного образу на літературні маски призводить до самооб'єктивації зображуваного у проекції позатекстовій, вилученій з художньо-автобіографічного матеріалу і скерованій у площину міжтекстових зв'язків та міжлітературних аналогій.

Оповідач, а згодом і автор, своєрідно демонструють позицію стороннього спостерігача, конкретизовану в іпостасі провінціала. На глибинному рівні «вчитується» негативне ставлення до імперської столиці, усвідомлення своєї опозиційності до ворожого знеособленого простору, отже, простежується генетична спорідненість із попередніми кпинами на адресу тих, хто розпинав «нашу Україну» і доконав «вдову сиротину». Порівняно з поезією тут Петербург постає у зовсім іншій тональності – це радше «модель саме демітологізованого міста, ба навіть трагічно-абсурдного антисвіту», що створюється завдяки тому, що «в генетичній пам'яті письменника живе національний міт... й імпліцитно він весь час опонує імперському мітові Петербурга...» (Барабаш 2013: 111). Зовні автор за допомогою різноманітних оповідних витівок та ігрових маневрів декларує свою «вмонтованість» у структури петербурзького життя, але, як нам здається, «це не більше, як машкара хитрого провінціала, змушеного адаптуватися в чужинецькому середовищі» (Барабаш 2013: 111).

Багатогранно-іронічна позиція Шевченка в зумисне «російській» повісті провокує рухливість меж та демаркаційних ліній авторської поведінки, різні типи інтегрованості в столичний соціум, орієнтацію на якомога ширший читацький загал і бажання бути почутим усіма верствами та класами. «Аполлонічний» антураж і сигнатура петербурзького просвітництва з рясною міфологічною образністю та численними інтертекстуальними вкрапленнями слугує тим фоновим мольбертом, який дозволяє побачити за парадним, вишколеним суворими класичними ідеалами містом згубну прірву, ворожу дійсність, антисвіт. Проте у глибинних підвалинах тексту вулканізується пошук своєї національної ідентичності на широких імперських теренах. Потреба самоідентифікації і подальшого проектування своїх «дум» на сфери загальнонаціонального перетворюється в специфічну текстову стратегію, в пошук свого ества на інонаціональному ґрунті, в маргінальних умовах і обставинах існування.

9. Гетеротопія як модель множинного простору імперії («Вояжери» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка *comparatur* імперського травелогу)

На порубіжжі XVIII–XIX ст. якісні зрушення в європейській свідомості та культурі спровокували так званий *просторовий поворот* як переоблаштування існуючого ладу, перерозподіл його рівнів та *переміну*, заміну місць втілення життєвого досвіду індивідуальності. Презумпція просторовості робить цей досвід більш наочним, обгортаючи його в тілесні та речові оболонки, надаючи йому характеру міметичних трансформацій, театральних акцій та розгорнутих у певних межах поведінкових жестів. Тенденція до опросторовлення сфери *людського*, культурних шарів і палімпсестів, життєвого світу не лише змінює план зображуваного, а й вимагає нових способів його репрезентації, художньої техніки, що спричиняють суттєві деформації в самій структурі тексту, організації руху словесних мас і зчеплення в текстовій цілісності численних образів та мотивів. Крім моделювання безпосередньо образу простору в тексті, йдеться також про принципову *просторовість* самого *тексту*, наявність у ньому солідного резерву прийомів і засобів, здатних підірвати та розсіяти лінійну впорядкованість світу, деформувати його правильність, геометризм, симетричність і наповнити протилежними властивостями, непередбачуваністю, суб'єктивністю і логікою чудернацьких перетвілень.

Така моделююча функція тексту потребує наукових підходів, які можуть адекватно описати трансгресивний характер взаємодій між неспівмірними об'єктами та їхніми топосами, вмістилищами смислів та ідей. Подоланню замкнутості, відмежованості, окремішності сприяє просторовий поворот. «У ньому простір виступає як нова категорія, що дозволяє досліджувати культурні локуси, регіональні та локальні відмінності між ними, а також усвідомлювати продуктивну роль прикордонних зон і трансгресивних практик та принципи співіснування культур у глобальному масштабі». Реалізація цього підходу передбачає аналіз «культурних, соціальних та політичних явищ через призму таких понять, як простір, зображення/візуальність, перформативність тощо» (Бахманн-Медік 2013).

Актуальність простору як категорії пізнання світу шляхом перетину його кордонів, «окреможностей», замкнутих сфер пов'язана з переосмисленням універсальністських принципів німецької класичної філософії. Передусім релятивізуються ідеї трансцендентальності, ідеальності набутих суб'єктивних відчуттів, що існують незалежно від чуттєвого сприйняття простору та часу як форм нашого досвіду. З ними втрачають першість деякі постулати просвітницької ідеології,

надмірна умоглядність, абстрактність, риторичні формули та висловлювання. Вони наповнюються більшою конкретикою та піддаються індивідуалізації. Простір втрачає ноуменальний характер, тобто перестає бути суто розумовою конструкцією, річчю в собі і набуває властивостей феноменологічного об'єкта, що розкривається в індивідуальному життєвому досвіді, наповненні його безпосередніми чуттєвими реакціями, емоціями, переживаннями. Антропологічний вимір простору передбачає якісно інший аналіз, наділення просторовістю принципово непросторових категорій. Надважливою у новому методологічному повороті є розгорнута топологічна структура, що формується прирощуванням внутрішніх сенсів до об'єктів власне фізичного, географічного простору. На кореляції внутрішнього та зовнішнього, переважно перехресному поєднанні різноманітних невідповідностей, нестиковак, іноді гротескних суміщень несумісного й будується неоднорідна у своїх засновках літературна топологія.

Гетеротопія – одне з видимих її втілень із чіткими ознаками структурності, причому не статичної, а динамічної, що рухається в потоці численних просторових трансформацій, що реалізується в змінах, семантичних зсувах, прилученні до іншого, альтернативного, паралельного. Слід зазначити, що гетеротопія як образ «іншого простору» (М. Фуко) досить наочно репрезентує мультидисциплінарність, у лоні якої вона, власне, виникає, транспонуєчись у літературу, набуваючи наративності, калейдоскопічної зміни, взаємодії, віддзеркалення життєвих світів у тексті. Дослідження в цій галузі проводяться в площині методологічного плюралізму, що дає найбільш повне уявлення про природу явища, сферу його проявів та структурне різноманіття. Панівними науковими напрямками постають геопоетика (Е. Касперський, Е. Конончук, Е. Рибіцька, І. Сід, Д. Чик, О. Еткінд), літературна, або імажинальна географія (Е. Саїд, Д. Замятін, І. Відугіріте), концепції культурних ландшафтів (Ю. Веденін, В. Каганський), просторової історії (Х. Уайт, М. Ямпольський), культурного трансферу (М. Еспань), постколоніальні й геополітичні студії (Т. Гундорова, Е. Доманська, Я. Поліщук), літературна антропологія (В. Подорога, Р. Ніколозі), теорія культурного повороту (Д. Бахманн-Медик), топологічний поворот (Б. Вальденфельс, А. Єрохін, В. Савчук, В. Топоров), лімологічний аналіз і літературне картографування (Л. Вульф, А. Добрановська-Філіпчук, Ю. Лотман, М. Любаш, М. Римар, М. Шмітц-Еманс etc.).

Текст як пристрій генеруючий і смислопороджувальний розкривається лише в сукупності і безлічі подібних «поворотів». Здатність тексту бути моделлю світу, репрезентувати певний його стан коріниться саме у просторовості як поєднанні зовнішнього і внутрішнього планів художнього цілого. В. Топоров пропонує доволі влучні формули його прочитання: «текст є просторовим» і «простір є текстом». Двошаровість, палімпсестність органічні, співприродні самій текстурі, тканині текстової цілісності і втілюються в розгорнутих топологічних структурах. Зовнішнє і внутрішнє, форма і зміст, суб'єктне і об'єктне спаяні воедино, нероз-

дільні, монолітні в топології як найвищому прояві просторовості, її найбільш виразному структурному аналогу. Поза цими умовами образ того чи іншого простору редукується, втрачає повноту і нівелюється, застигаючи в незавершеності. Без цієї топологічної гнучкості, динаміки літературного ряду або, як зазначає, В. Топоров, «поза ідентифікацією фази *повороту* простору» модель світу «принципово неповна і тим самим позбавлена статусу істинності (тобто вищої реальності, так би мовити, суті буття) і сакральності» (Топоров 1983: 233). Вивченню дії повороту на реципієнта присвячена «»спеціалізована» поетика, що відсилає як до самого тексту, так і до «правил» його читання (літературознавчо-читацький аспект) крізь призму «просторовості» (Топоров 1983: 282).

Гетеротопія є окремим випадком цієї поетики, метонімічною моделлю, тематичним і структурним продовженням топології. Спорідненість цих понять вловив М. Фуко, запропонувавши розглядати *гетеротопологію* як спосіб систематичного опису неоднорідного і багат шарового простору, сукупності двоїстих місцезростаювань і неспівмірних об'єктів. Основними є не їхні фізичні властивості, а система відносин між ними, кореляція внутрішнього поведінки з місцем дії і створена завдяки цьому серія перформативних акцій як знакових поведінкових жестів і міметичних перевтілень. Тому актуальною стає множинність просторів, їхня ієрархія, співвіднесеність з комплексом почуттів, світоглядом, національно-культурними пріоритетами. Відносини між ними будуються на основі ідеї «збирання простору – провідної в обживанні простору, освоєнні його (але не як перемоги над ним, підпорядкування собі, а як самозасвоєння, прийняття в себе, вторинного поріднення з ним)» (Топоров 1983: 242).

Таке «збирання», діалог і наповнення простору якісними ознаками не обійшлося без впливу романтизму та реалізму з притаманним їм скрупульозною увагою до сфери внутрішнього, індивідуального пізнання світу, що оприявнюється у зовнішньому. Простір є надзвичайно антропоцентричним, оскільки «через світ речей і людини... простір збирається як ієрархізована структура підпорядкованих цілому сенсів». Він гетерогенний, індивідуальний та суб'єктивний, «замість безперервності та суцільної протяжності гомогенного простору реконструюється уявлення про різнорідний і, так би мовити, «корпускулоподібний» простір з різною цінністю (значущістю) різних його частин» (Топоров 1983: 242). Очевидно, це дає підстави М. Фуко заявити: «Ми живемо в епоху, коли простір задається нам у формі відносин місцезростаювання, місцезнаходження» (Фуко 2006: 193).

Набуття місцем сенсу, його індивідуалізація та семантизація збігаються з пошуком нової ідентичності та формуванням нового образу людини та світу, його національного та культурно-історичного статусу. Найчастіше такі «ростаювання» і «місцезнаходження» мають фікціональний характер, не пов'язані з дійсністю і слугують радше тропологічним прийомом. Це ніяк не применшує, а навпаки, підвищує моделюючу значущість гетеротопії, заґрунтованої на погра-

ничому співвідношенні, взаємному заперечуванні, перевертанні, підміні, грі двоїстих топосів, принципі паралельності означуваного та *інакшого* щодо нього означника, альтернативного, дзеркального смислу, або, мовляв, «контрмісцерозташування» (М. Фуко). Його цінність, зрозуміло, у відштовхуванні від цієї реальності, що піддається переосмисленню, переозначуванню в антитетичних категоріях. Відносини між місцем та *не-місцем*, фізичним простором та його розумовою конструкцією, *сенсом*, *уявленням* про нього утворюють ту зону тимчасової порожнечі, незаповненості, де й розгортається гетеротопія.

Прикладом фікційного підходу до моделювання простору є повість Г. Квітки-Основ'яненка «Вояжери» (1842). Правила його прочитання задані самим автором в іронічному підзаголовку з навмисним порушенням граматичних норм та стилізацією наївної розповіді – *Фантазія Грицька Основ'яненка*. Зміщення планів, гра на стиках серйозного та комічного, реального та ірреального, ланцюжок алогізмів та невідповідностей урухомлюють розповідь, побудовану на «збиранні», нанизуванні хронотопів та одночасному їх розшаруванні, розподібненні, фрагментації. Цей прийом класично наслідує тенденцію безперервного руху, самовідтворення життєвого простору, дифузії між окремими його складовими. Просторові зрушення та зміщення всотовують культурні контакти, непрості асиметричні відносини між *своїм* і *чужим*, увесь набір характерних рис, ознак і реалій відтвореної епохи. Г. Квітка в листі до Ф. О. Коні точно визначив обсяг і межі свого задуму, «видя толпами спешащих за границу с подобными предположениями, потом возвращающихся с подобными суждениями. Надоело все это до нестерпимости» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 348). З листа випливає також, що об'єктом уваги автора були мандрівники, які заслуговують на найнегативніше, гостро критичне ставлення до них. Визначення панівної культурної реалії, риторичних способів її опису, репрезентації підвищує просторову валентність тексту. Гетерогенність, дискретність, множинність притаманні справжній гетеротопії як «реальному, життєвому простору, що поєднує в собі різні місцерозташування з різноманітними вимірами і тривалістю часу» (Подорога). Простір у повісті не просто багатолікий, а й деформований, що значною мірою спричиняється пародійністю його висвітлення. Невідповідності форми і змісту, численні порушення пропорцій і карикатурні спотворення, абсурдні деформації людського тіла в ефірній субстанції, просторі ілюзій і марень визначають оповідь із самого початку, послідовно втілюючись в різних приватних, камерних місцях.

Об'єктом пародіювання насамперед постає всесильність розуму, просвітницька віра в можливість систематизації знань про світ за допомогою емпіричного вивчення природних явищ, рослин, регулярного читання про заморські чудеса, географічні відкриття, історичні артефакти і т. д. «Однак міркування й висновки героя є науковими лише за формулюваннями, натомість за змістом вони абсурдні» (Кириченко, Старова 2013: 163). Зосередившись на премудрості світу, уподібнившись такому собі сільському Карлу Ліннею, Вольтеру, який

залишив велике місто а, можливо, й Канту в тиші кенігсберзького кабінету, наївний розповідач відокремлює себе від порожніх і нудних сусідів з їхніми пересудами про все на світі. Хронотоп усамітнення – це сильна позиція гетеротопії, в ній чітко прокреслено кордони та регламентовано опозиційність світові. З погляду суб'єкта це центр світу, в ньому гармонія, істина, просвітленість. По суті це і є справжній простір, продуцент, за межами якого розташовуються лише його редуковані форми, вторинні, похідні території з аморфними, примітивними та невизначеними формами життя. «Відокремленість простору від того, що ним не є, його окремішність – одна з найважливіших властивостей простору» (Топоров 1983: 239). Усамітнення – окремий випадок відокремленості як топосу людського буття, вкрай необхідний спосіб самоідентифікації, пошуку *інакшого* простору. Ще задовго до романтизму, в межах просвітницької ідеології визріває ідея кабінетного усамітнення. І. Кант вважав природним у людині «непереборне прагнення усамітнюватися» (Кант 1966: 5), а висловлювання мораліста Н. Шамфора якнайбільше надається до прочитання в контексті преамбули «Вояжерів» Квітки: «В уединении мы счастливей, чем в обществе. И не потому ли, что наедине с собой мы думаем о предметах неодушевленных, а среди людей – о людях» (Шамфор 1809).

При цьому усамітнення може бути ахронним, як у випадку з провінційним вченим-натуралістом, що відгородився від усіх, так і гетерохронним, острівним, показаним на тлі пересувань туристів і потенційно включеним у перебіг художнього часу. Учене усамітнення екзальтованого племінника, що раптово поривається в столицю Просвітництва Париж з метою імпортування і пересадження канонів і зразків європейської культури на відгороджений від цивілізації непідготовлений російський ґрунт, є прикладом гетеротопії із щільним зрощенням простору й часу. Межі між статикою та динамікою, замкненістю та розімкненістю постійно зміщуються, мерехтять, створюючи типовий для цієї ситуації випадок «розкрою» часу, відкритості, порушення симетрії, гетерохронії. Саме в момент мерехтіння «гетеротопія починає функціонувати повною мірою, коли люди опиняються в абсолютному розриві з їхнім традиційним часом» (Фуко 2006: 200).

Усамітнення як топос окремішності ґрунтується на накопиченні творчої енергії, що потребує виходу, передбачає потенційну спрямованість *зовні*, екстериторіальний вектор руху, віддаленість від центру до кордонів. Фантазії оповідача та його племінника виконують подвійну функцію, замикаючи їх у світі власних наукових «відкриттів», мрій, змоглядів та водночас виштовхуючи за межі свого локусу, до перевірки теоретичних гіпотез відчуттями та пізнання інших світів. Приводом для перетину кордону, фізичного переміщення стає гра уяви, в якій простір перетворюється в ланцюжок химерних трансформацій, дзеркальних відображень фантазії і реальності. Простір деформується, то стискається, то розширюється, і прямо залежить від його опредметнення, наділення речовими властивостями та якостями самим реципієнтом, творцем його образу.

Ступінь зміщення планів, спотворення, оптичного обману прямо пропорційний техніці пародіювання відомих літературних подорожей. Квітка обіграє насамперед імажинуарну подорож, внутрішні пересування в межах надзвичайно камерного спаціуму маєтку, кімнати тощо. Ефектом цього усамітнення стає неприборканість уяви, опредметнення й ущільнення навколишнього світу, перетворення його повітряної порожнечі на об'єкт фантазування. Прототипом для пародії могли стати «Подорожі кімнатою» Ксав'є де Местра, надзвичайно прецедентний текст для конструювання гетеротопій. У ньому також усе двоїться, розколюється на половинки, які живуть окремим життям. Асиметрія між застиглим у замкнутому просторі рухом тіла та бурхливим продукуванням фантастичних образів призводить до того, що «подорож (історія) та розповідь про неї (наррація) взаємозамінюються та ототожнюються», «подорож стає алегорією письма». У диспропорції між зовнішнім та внутрішнім, дійсністю та уявою втілюється платонівська ідея про відокремлення душі та тіла, що призводить до низки трагікомічних ситуацій (Банах 2011: 348). Вони стосуються насамперед тих міметичних акцій, через які в уявній подорожі проходить тіло героя, потураючи примхам своєї душі. Т. Роболі визначає жанр цього нового травелога як «балаканину у формі подорожі»: «Опис речей у кімнаті становить офіційний бік “подорожі”; найголовніше – уявна подорож. За відсутності географічних назв відчуття подорожі ототожнюється з тілесною поставою» (Роболі 2007: 109–110).

Щось подібне спостерігається і у «Вояжерах», що відтворюють серію пересувань, виштовхувань, снувань імперськими просторами, заклаканих поз і жестів, скам'янілих рухів тіла. Безумовно, цей травелог є проекцією душевних переживань, своєрідної хвороби, що трансформує простір у кліматичну аномалію, щільну ефірну субстанцію. Ефект несподіваного згущення повітря, наповненість його міриадами інфузорій, їх безперервними круговерченнями в імлі, продукуванням фізіологічних реакцій у вигляді лоскотання та сверблячки, прочитується в безумовно пародійному ключі. Моделюючи функція опису відкритих доморощеним натуралістом «чудес» полягає у співвіднесенні з ними всієї сукупності хаотичних рухів, людських фігур, масок, тіл, що розповзлися в просторі. Характер викликаної *несидячками* епідемії корелює з розгортанням простору гетеротопії, поза сумнівом це метафора переходу від осідлості до бродіння, кочування, безперервного перетину кордонів. «Впиваться во что-либо эти инфузории отнюдь не могли, потому что не в натуре их было, как сказал я, оставаться на одном месте хотя сколько-нибудь времени: лишь дотронется до чего, пощекочет – и далее, вбок, вперед, в сторону, назад». Подчеркивается фактор их экспансии вовне, на иные территории: «эта ничтожная гадина заняла у нас большое пространство...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 246).

Рух мікроорганізмів узнаменує кінець усамітнення, відбувається розрив його герметичних кордонів і, як наслідок, різкі стрибки, практично фізіологічні позиви до заняття нових місць, зміни місцезонашувань та експансії на великі

території, національно-культурні та географічні ареали. Карикатурне зображення переміщень персонажа, окремих судовних рухів, уривчастих жестів, цілковитої просторової дезорієнтації лише посилює фантазійне звучання гетеротопії, увиразнюючи її абсурдність і гротескність. Адже представлений простір деформований, спотворений суб'єктивним баченням, інтенціями, умовно кажучи, візюнера-оповідача. На думку М. Фуко, що посилається на праці Г. Башляра, гетеротопія, власне, і можлива у площині цих візій: «ми живемо не в гомогенному та порожньому просторі, а навпаки, в просторі, зарядженому властивостями, в просторі, який, можливо, невідступно переслідують примари; простір нашої первинної перцепції, простір наших мрій, простір наших пристрастей – усі вони зберігають у собі властивості, схоже, внутрішньо їм притаманні; це простір легкий, ефірний, прозорий, або ж це простір темний, кам'янистий, захаращений; це простір верху, простір вершин, або ж, навпаки, простір низу, простір бруду; це простір, який може текти подібно до води в річках, це простір, який може бути знерухомленим, застиглим, наче камінь або кристал» (Фуко 2006: 194).

Саме «якісність» простору стимулює роботу уяви, продукуючи нові образи на основі переозначування старих, культурного наповнення звичних денотатів. Повторюючи за героєм Кс. Де Местра подорож у замкненому локусі, візюнер Квітки немов сторонньою силою виштовхується назовні, за межі знайомого йому предметного світу і стає заручником власної фантазії. Його рухи визначають моменти відштовхування, спрямованості вдалину від центру, він фіксується в стані польоту («мне тесно не только в доме, в деревне, но даже в целом свете, все душит, теснит меня; – не вынося такого состояния, я закричал: “коляску!.. коляску!.. как можно скорее коляску!”»). Відчуття легкості, невагомості в злитті з повітряним простором посилюється вкрай прецедентним образом коляски, яка стала завдяки майстерності Гоголя метафорою абсурдності, химерності та порожнечі існування. Маючи неоціненні переваги, будучи «легкою як пір'їнка», коляска все ж таки є належністю фіктивного світу, виражаючи «значення відсутності», «мінус-прийом». У «Колясці» Гоголя зображено ефемерний світ без повітря, заповнений матерією і деформованими тілесними образами, заляклими у гротескних позах людськими фігурами. Відсутність руху, внутрішнього розвитку посилюється метафорою «безглуздої коляски, яка нікуди не їде», повертається на круги своя, матеріалізується, уречевлюється, стає світообразом безцільного ковзання на місці, в межах певного циклу (Третьяков).

Безумовно, цей символічний образ міг послужити мірою інтенсивності руху, що продирається крізь густину повітря. Це визначальний чинник конструювання гетеротопії у Квітки. Автор фантазії вдається в принципі до аналогічних порівнянь та вторинних номінацій, перетворюючи реальність за законами внутрішнього спациуму, відповідно до своїх ілюзій та марень. «Я не просто еду, я вояжирую. Не смей называть “поездкою” мой “вояж”». Гра уяви виникає не на порожньому місці, нею напитуються культурні реалії першої половини ХІХ сто-

ліття, передусім мода на закордонне, французьке, паризьке як маркери всього прогресивного, вільного, цивілізованого. Його засвоєння найчастіш відбувається у формі літературної подорожі або спеціального жанру «закордонних листів», міцному фундаменті імагологічних образів, рецепцій, дзеркальних уявлень про *своє* та *чуже*. На окрему увагу заслуговують карикатурно виведені вояжери, які прямують за кордон для сліпого наслідування, мавпування й бездумного тиражування образів європейської культури на російському ґрунті. Зростаючий інтерес до іноземного пов'язаний також із нарцисистським комплексом, самолюбіванням, дендизмом. М. Карамзін писав: «Нині подорожують не для того, щоб пізнати і правильно описати інші землі, але щоб мати нагоду поговорити про себе» (Карамзін 1964: 729).

Фантазія Квітки-Основ'яненка спрямована саме на подібних туристів, відтворений у найвідоміших описах вояжів. Літературність як властивість цієї фантазії увиразнює моделюючу функцію гетеротопії, що грає, балансує та мерехтить у мріях та сновидних образах. Вояж Кирил Петрович здійснює у диліжансі, в супроводі *кондуктора*, колекціонуючи враження від побаченого в подорожніх нотатках. Ефект другого плану, паралельної реальності зводиться до відтворення топосів і текстуальних матриць попередньої літератури.

Активізуються образні шари з найбільш знаковою культурною емблематикою і предметністю. Цілком імовірно, рамкою для опису підштовхуваного інфузоріями вояжера була «Подорож у диліжансі» А. Погорельського, в якому суперечка про взаємні переваги російського та європейського засобів пересування стає приводом для розповідання дивовижної історії під впливом «неприборканої уяви». З точки зору топології диліжанс – особливий тип місцеперебування, споглядання мінливих картин, переміщення рухливого об'єкта в дискретному просторі локалізації і протяжності. У ньому зав'язується комунікативний вузол, надзвичайно продуктивний щодо моделювання взаємин зі світом мандрівників. Ця модель є «строкатим мозаїчним полотном», «особливою дорожньою спільнотою», «суспільством дорожніх мудреців» (Бекасова 2017: 48). Важлива семіотична функція спостереження, колекціонування та аналізу дорожніх вражень підкреслюється в нарисах Д. Новікова «Диліжанс, або Спостерігач вітчизняних звичаїв» (1829). Зрозуміло, для зануреного в культурні артефакти та екзотику вояжера Квітки диліжанс був такою самою емблемою всього витонченого і прогресивного, як і «надзвичайна коляска справжньої віденської роботи» для героя Гоголя. Фіктивний світ «Коляски» послужив для «Вояжерів» моделлю з тією лише відмінністю, що в останніх суб'єкт нарації все ж таки відокремлює себе від зображуваного, туман, ілюзії, тотальні лестощі і брехня, небилиці розсіюються паралельно їхньому нагнітанню. У тексті є чіткі фіксації подібної відокремленості, відмежованості: «и я выехал в моей коляске, все принимая ее за дилижанс».

Значно сильнішим за гоголівський виявляється вплив О. Сенковського, який доцільно розглядати в контексті його взаємин із Квіткою і ширше

– у проєкції міжнаціональних літературних зв'язків. Вони будувалися аж ніяк не в площині творчого діалогу, а радше як відчуження, жорстка полеміка та неприйняття критичного пафосу та розповідної манери українського прозаїка. Нападки Сенковського, особливо після появи «Жизни и похождения Столбикова» погіршують і так важкий психологічний стан автора. У листі 1841 р. до П. А. Плетньова читаємо: «Еще только я начал впадать в такое положение духа, как явился Сенковский с своею бранью... Скажи Сенковский о моем «Халявском», собственно, что бы ему вздумалось, я бы прочел, обсудил, может, в ином и согласился бы, злему посмеялся бы, но его выходки против меня лично, укор или брань – вот что нестерпимо. Удивляет даже нас, здешних, что нет ограждения законного против такой неслыханной, непозволительной дерзости» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 296–297).

Проте подібні пасквілі були певною мірою результатом сатиричного зображення політики «товстого журналу» «Бібліотека для читання» та його головного редактора О. Сенковського у фейлетоні Квітки «Звані гості» (1840). З властивим йому карнавальним осмішуванням Квітка дискредитує наслідування, еkleктичний характер та комерційну спрямованість адресованого середньому класу журналу. Скомпоноване із «суміші», масових белетризованих наративів та картинок лубочного розважального характеру, адаптованих до смаків невибагливої публіки текстів, це видання мало мімікрійний характер. «Бібліотека...» мала на меті задовольняти потреби масового читача, підлаштовуватися під усіх, тому автор не знає «як описати її оздоблення». «Она полагала надеть на себя русский сарафан, да только так переверкала прекрасный его покрой, так исказила его формы, что здесь было и галльское, и германское, и аравийское, и фантастическое; чего хочешь, того просишь». Не обійдено увагою галузь наукових інтересів і захоплення східною культурою самого Сенковського: «По пристрастию ко всему восточному, голову убрала свою вроде чалмы, но из этой чалмы также вышла смесь: была чалма, видима была и русская шапка, и немецкая треугольная шляпа... невыразимо!» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 133). Про необхідність продовжити лінію осмішування як ефективний засіб боротьби з пасквілями Сенковського Квітка пише і Плетньову: «... я не хочу мыслить о нем, и хотя бы он всю свою толстую книгу наполнил бы одною бранью собственно на лицо мое, я первый стану смеяться и не отклонюсь ни за что на свете от пути, указанного Вами и по которому так благодетельно Вы ведете меня» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 297).

З погляду культурного трансферу як циркуляції образів, мотивів і тем задум «Вояжерів» народжується на перетині власної концепції національного розвитку та виховання з текстами інших авторів, які виконують функцію рамки, фону, каналів входження до літературного простору, або «панівний символічний тезаурус» (Бахманн-Медик) з притаманними йому практиками інтерпретації. Міжтекстові зв'язки розширюють сферу фікційного світу, сприяючи тим самим дедалі більшому розшаруванню, розмежуванню простору, вкраплен-

ню нових, інакших, тимчасових місцерозташувань у структурі гетеротопії. З погляду просторового повороту «літературні тексти перебувають у сплетенні взаємозв'язків, у відношеннях обміну та перемовин з іншими текстами, інституціями, практиками та інстанціями кодування» (Бахманн-Медик). Тому присутність у полі зору Квітки-Основ'яненка «Фантастичних подорожей барона Брамбеуса» (1833) О. Сенковського цілком закономірна як у плані пародіювання тривалого опозиційного критика, так і в плані тотального осмішування, осоромлення та розвінчання галоманії, моди на все французьке, імпортоване з Європи. Експериментальний текст Сенковського міг послужити моделлю, каталогом технічних прийомів для безпосередньої критики вояжерів-наслідувачів, що відірвалися від рідного ґрунту і не знайшли притулку в чужому європейському світі. Вони ніби повисли в повітрі, так і залишилися в якомусь міжсвіті, у стані невизначеності та незавершеності.

На можливість запозичення та пересадження текстуальних матриць попередньої літератури вказує в «Званих гостях» ключове слово-посередник *інфузорії*, що означає різновид журнальних картинок з коментарями, балаканиною. Риторична тріскотня, надмірна буфонадність, перформативність мовної поведінки як неодмінні атрибути «Бібліотеки для читання» пародіюються: «Говорите, рассказывайте, болтайте, бормочите, шепчите, мурлычьте, пишите, марайте, царапайте, коверкайте, и чтобы это было у вас все едино» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 134). Тема асоційованої з інфузоріями балаканини та всіляких дурниць переноситься і в текст «Вояжерів», герой яких у нестямі наповнює дорожній щоденник («Журнал вояжу туриста») безглуздя, підібраними «бісером до бісеру» словами. Очевидно, балаканина та дурниці виникають не на порожньому місці, а є спеціальним прийомом поезики, вилученим Квіткою з арсеналу брехні, вигадок і алогізмів барона Брамбеуса. У його «Фантастичних подорожах...» первинні не самі переміщення в географічному просторі, широта охоплення побаченого, а спосіб картографування реальності зсередини свого світу за допомогою ілюзій, фантомних образів. Об'єкти дійсності замінені їхніми описами, риторикою вигадування, різноманітними екстравагантностями поведінки героя. А. Шенле бачить у цій виражальності тенденцію до пародіювання: «Тут прагнення зображати реальність показано як примха самодостатнього та самовдоволеного вояжера. Барон Брамбеус потрапив в пастку хибних інтерпретацій, і все ж він пишається навіть найменшою зі своїх слабкостей. Невідповідність марнославства та пересічності комічне як таке і багато в чому є пародією на літературу подорожей. Брамбеус, персонаж дешевих лубків і фантастичне стильове явище, відмовляється від будь-яких претензій на життєподібну справжність» (Шенле 2004: 193 – 194).

Ланцюжок «хибних інтерпретацій», відтворені в категоріях поезики абсурду дії та вчинки персонажа, стали прийнятною пародійною технікою для «Вояжерів» Квітки. Це доводять текстуальні збіги, наявність спільних тем у авторів одні-

єї історико-літературної епохи. Проте, ці відносно другорядні речі були проявом подібних підходів до інтерпретації простору, наділення його суб'єктивними антропоцентричними властивостями. Причиною абсурдних невідповідностей і «дурості» Брамбеуса було те саме щільне, наповнене речовинними субстанціями повітря: «Погляньте, що за повітря! Чи можливо людині жити в такому важкому, брудному розчині мороку та болотної води?» (Сенковський 1989). Властивості природи корелюють з фізіологічною поведінкою людини, викликаючи в ньому дрімоту, позіхання, розумовий застій та відсутність будь-якого руху. Щільність повітря настільки висока, що воно готове розвіятися, вибухнути і перетворитися в інобуття розімкненого простору героя. «Я весь тремчу в цьому повітрі і серед цієї небезпечної схильності суспільства до судомного позіхання – тремчу і сам позіхаю, наслідуючи його приклад. І чи довго ми так позіхатимемо на світі?..» (Сенковський 1989). Незадоволення застоєм, подолання його інерції ведуть до децентрації, численним спробам віднайти свою просторову нішу, локус ідентичності. Безумовно, подібна установка відповідала гетеротопії.

Серед варіантів простору, що розшаровується по концентричних колах, сильною позицією є топос усамітнення. Він уможливорює, мовляв, *насолоду від тексту*, задовольняє самолюбство від читання власних творів. У цій подвійній пародії враховується не лише досвід «внутрішньої» чутливої подорожі Стерна, а й його пародійне обігрування у локальному spaціуму у Кс. Де Местра. З властивою йому самоіронією Сенковський осмішує пристрасть до письменства і графоманію власної «Бібліотеки для читання», про неї ж Квітка писав як про «Библиотеку не для чего больше, как для чтения» или толкования «одного и того же, ни о сем, ни о том и ни о чем» (Квітка-Основ'яненко 1981: 134). Вигадування висміяне тією ж «дурістю», що й подорожі «для просвітлення свого розуму та серця» по всіх «чотирьох частинах світу». У цій гетеротопії посилені риси абсурдності, фікційності: «я подорожував фантастично – інакше подорожувати не вмю, – блукав навколо світу, світом і під світом». Характер мандрів обумовлений віддаленням від центру і подальшим поверненням до нього, що супроводжується думкою про порожнечу, безглуздість пройденого шляху («І справді, не слід було їздити за кордон»). Спосіб опису хаотичних, різноспрямованих переміщень також відповідає гетеротопії як дискретній, немонолітній, зернистій розповіді про втрачення дійсністю цілісності. Мандрівник констатує своєрідний просторовий поворот у художньому мисленні, що постулює фрагментарність, уривчастість, хаотичність замість звичної лінійності та континуальності. «Тепер наше життя, розум і серце складені з дрібних, строкатих, безладних уривків – і воно набагато краще, різноманітніше, приємніше для очей і навіть дешевше. Ми думаємо уривками, існуємо в уривках і розсипемося в уривки» (Сенковський 1989).

У ключі фрагментарності, роздробленості прочитується і анекдотична канва гоголівської «Коляски», одним із рівнів якої виступає пародіювання твор-

чої манери Сенковського та його «Бібліотеки для читання». Приводом стали пасквілі останнього на деякі твори Гоголя та Пушкіна, невмотивована критика, уривчасті та емоційні висловлювання, звинувачення в карикатурності. Сенковський начебто залишав за собою право на фрагментарність як тип архітектоніки, заперечуючи його в Гоголя, автора «нечуваної дивності твору, котрий з'явився на світ з такою пихою, під вигадливою назвою "Арабесков". Можливо, це арабески – але не література» (Сенковський). Поетика «Коляски» полемічно розкручує пружину невмотивованої поведінки Чертокуцького, що зводиться до ланцюжка алогізмів та кумулятивно нарощуваних лестоців, брехні як засобів фікціоналізації світу, пропущеного крізь оболонку, завісу туману, дим і чад інерції повсякдення. Подана в шатах анекдота побутова поведінка героя дублює творчу поведінку Сенковського та його двійника барона Брамбеуса, що загрузли в «яких завгодно вигадках» (К. Аксаков), випадковостях, інтригах, балаганності, ефектних белетризмах.

У безлічі текстуальних збігів, обіграних мотивів найбільш важливим у цьому контексті постає опис особливого фізіологічного стану, своєрідної інертності, розчиненості в атмосфері, провінційної нудьги і млості. Відбувається розмикання «внутрішньої межі тілесності» (термін Х. Плеснера), переживання контакту зі світом, вихід за рамки тіла-об'єкта та трансляція його антропоцентричних властивостей зовні, у простір ексцентричного типу. Практики перенесення внутрішнього на зовнішнє уречевлюються в природних субстанціях пилу і бруду, що відображають життєву змертвілість і відсутність подій у провінційному містечку. Тема умлівання, позіхання від наповненого «імлою дрімоти» повітря, важкості і задухи супроводжує низку тілесних поневірянь «білим світом» барона Брамбеуса, його плавання в «океані бруду» в бричці. Причому Сенковський іронічно естетизує бруд, прирівнює його до художнього об'єкта: «Тепер я починаю осягати поезію бруду, яку малоросіяни так пристрасно люблять переносити у свої романи» (Сенковський 1989: 43). Зрозуміло, пасаж про багнюку в «Колясці» був полемічною відповіддю на натяк опонента про гоголівську розповідну манеру. Характерніше, що в обох письменників саме нудьга, застій, бездіяльність, наповненість повітря щільними густими субстанціями провокують інтенсивний рух із протилежним ефектом хаотичності та розрідженості, порожнеч як «мінус-приймів», руйнування горизонту сподівань. Безподійність трансформується в хибну практику продукування порожнеч, усіяких «дурниць», «забав», «потіх». Вони становлять кумулятивний ланцюжок, будівельний матеріал сюжетної інтриги, зосередженої на створенні ефемерного світу брехні, лестоців, графоманії, самолюбубування. Перед нами «своєрідний каскад нічим не мотивованих подій, що безперервно сліднують одне за одним волею випадку і завдяки невичерпній енергії головного героя» (Новіков 1991: 98).

Принцип кумуляції «хибних інтерпретацій» становить також основу пародії на травелог у «Вояжерах», персонажі яких також виштовхуються зовні зара-

женим інфузоріями повітрям. Квітка-Оснoв'яненко створює текст зі складною прецедентною структурою, в межах якої актанти, що пересуваються в певному напрямку, займають приготовлені для них просторові ніші. Це пустотілі істоти, маски, що мімікріують відповідно місцезнаходженню, ідентифікують себе в обраних ними топосах, в межах яких здійснюються риторичні акції, розігруються ролі та сценарії, втілюються образи уявної географії. Персонажі є рухливими формами, порожніми конструкціями, що накладаються на заздалегідь розставлені сітки смислів, з якими вони готові злитися до невпізнанності. Однак замість уподібнення відбувається розподібнення, децентрація, атрибутами якої стають подвоєння образів реальності, хиткість просторових кордонів, спотворення людської подоби, його незавершеність, половинчастість або ж, навпаки, якась надмірність, надлишковість, вихід за межі власної тілесності. У будь-якому разі ентропія, порушення симетрії як основи порядку, деформація тілесних пропорцій, співмірності суб'єкта та займаного ним простору є тією віссю, навколо якої організовано масовий хаотичний рух вояжерів.

Хвороба в цьому випадку є метафорою, за допомогою якої персонажі показані такими, що не належать самим собі, виломилися зі своєї культури, суспільних норм і традиції. Виходом із цього стану *речі в собі* є пошук «сприятливих життєвих просторів» як форм нової ідентичності. Їх намацування / віднаходження пов'язане з безперервним перетином кордонів, рухом зовні, за межами ойкумени, в чужих регіонах та країнах. В. Подорога відзначає: «Переслідувана хворобою людська істота рухається лініями кліматичних кордонів, намагаючись знайти спокій для думки в проміжковому, *нейтральному* просторі... Екстериторіальність – найперша умова збереження такого способу існувати і мислити» (Подорога 1995: 143). Характер цієї хвороби двоїстий: з одного боку, відбувається розсіювання, вислизання, втрата ґрунту під ногами, дезорієнтація, а з іншого, – поворот до споконвічного, набуття себе в ментальному просторі в новій якості. Завдяки цій амбівалентності Квітка-Оснoв'яненко в пародійній формі відтворює «карту втеч та повернень» (Подорога), надзвичайно насичену прецедентністю, мерехтінням культурних кордонів та бінарних опозицій.

Пародія на модні «вояжі» співвітчизників і одночасно на літературну модель подорожі увиразнюється в дзеркальному ефекті гетеротопії як аналогу броунівського руху. Адже двоїння між життям і літературою, хиткість кордонів між ними провокує порожнечі, ілюзорні простори, на яких ґрунтується фіктивний світ гетеротопії. В її межах критика галломанії виглядала подвійним ударом з точки зору механізмів кодування культурних моделей. Інакше кажучи, образ європейської культури та цивілізації переломлюється в ситуації *семіотичного обміну*, виникнення нових смислів і нашарувань, інтеркультурних зв'язків. Складна структура образу чужої культури існує в уяві, лише на рівні *перенесення, трансферу* стереотипів на реальний стан речей. Проекція чужого світообразу створюється включенням його свідомості, культури,

побуту в механізм протиставлення своїй культурі, «образ екстеріоризується нею зовні і проєктується на інші культурні світи». Не менш важливим є побутування перенесеного ззовні у *своєму* континуумі внаслідок *внутрішнього перекладу*. Як уважає Ю. Лотман, «введення зовнішніх культурних структур у внутрішній світ певної культури передбачає встановлення з нею спільної мови, але це, зі свого боку, потребує їхньої інтеріоризації. Для того, щоб спілкуватися із зовнішньою культурою, культура повинна інтеріоризувати її образ усередину свого світу. Процес цей неминуче діалектично суперечливий: внутрішній образ зовнішньої культури виробляє мову спілкування з культурним світом, в який він інкорпорований» (Лотман 1992: 117).

Гетеротопії як простори уявні, альтернативні, умоглядні якнайкраще відповідали моделюванню такого типу. Вони з'являються в період кризи, незадоволення звичними, традиційними формами життя та потреби у всьому сучасному, прогресивному. Причому цінне не саме набуття нового, а сам шлях до нього, численні фази переходу, ефект мерехтіння кордонів, просторової стереоскопії. Згідно класифікації М. Фуко, «вояжування» осілих жителів імперії можна віднести до кризової гетеротопії «без географічних координат». Справді, майже всі вони фіксуються у лімінальних станах, у безуспішних комунікативних ситуаціях, редукованих, недооформлених життєвих просторах. Практично жоден із подорожуючих не має чіткої мети та більш-менш конкретних уявлень про місця та країни, у які він збирається. Виведено низку персонажів, які не мають своєї території, прагнуть вийти за межі *цього* місця, мріють, марять, викликають сміх своїми карикатурними судженнями та поглядами. Проте за цією комедією стоїть трагедія культурної переорієнтації, зміни суспільної психології із далеко не завжди позитивними наслідками. Колізію подібного переходу сформулював В. Подорога: «Там, де для людини, яка рухається від периферії до центру культури – “культурної людини” – не може існувати нічого, крім порожнечі, розриву, відсутності знаків будь-якої позиції, там і починає свою подорож людина кордону, нерозпізнана своїм часом. Її рух як лімінальної істоти створює світи, вільні від нормативного культурного досвіду та “ностальгії” за величчю центру, паралізуючи випадковістю своїх зміщень могутні телеології європейської культури» (Подорога 1995: 143).

Пародійоване, карикатурне зображення лише посилює ефект цих зсувів, надаючи їм особливої пластичності, міметичної наочності. Один із перших «виїздів» оповідача, «вояжера» і збирача історій про подібних до нього мандрівників, позначений саме фіксацією невагомості, зрушення, зміщення, віддалення від граничних точок і демаркаційних ліній. Подібне стало наслідком сприймання дійсності крізь призму літературності: «В описаннях подібних путешествий именно изложено, что надобно любопытствующего обвязать веревкою и конец ее держать вверху» (Квітка-Основ'яненко 1981: 254). Переплутавши старий голубник із вежею в мавританському стилі, герой долає пере-

шкоди з метою дослідження і опису культурного артефакту. Піднімаючись на верх, він гоїдається в різні боки, теліпається в повітрі як маятник, втрачає пам'ять тощо. Проте замість автентичності стародавньої будівлі йому відкривається краєвид «самый прозаический». Таким самим двоїнням пронизане перебування на заїжджому дворі, що увижається готелем при великій дорозі з численними гостями-вояжерами. Переїнявшись їхнім «брожением умов» та імпровізацією вирішеного в натовпі артиста, оповідач все ж таки застерігає майбутніх читачів свого щоденника від незручностей готелю з карикатурною назвою «Клочок сена на длинном шесте».

У фокусі уваги оповідача не лише картографування місцевості, а й моделі поведінки вояжерів – сусідів, друзів, родичів. Він буквально колекціонує їхні уявлення про Європу, типологізує від'їзди та повернення, створюючи об'ємні просторові образи. Вони відповідають головному принципу гетеротопії, суміщенню несумісного, уявному зближенню віддалених місць та територій. Деформована модель зовнішнього світу виникає у свідомості персонажів, відображаючи нестабільність їхньої внутрішньої поведінки, емоційно-психологічні вибухи, розсіювання, міметичні реакції пограничного типу. Сімейство Лаврентія Івановича перед «вояжем» влаштувало справжній «содом», перебігаючи з місця на місце, судомно укладаючи речі та віддаючи абсурдні розпорядження. Затятий домосід Єгор Васильович пишається тим, що в «Московських відомостях» надруковано оголошення про його майбутню закордонну подорож. Причому друкований текст, актуальна новина серед інших хронік в одній із найвідоміших газет Російської імперії важливіша за факт, масштабніша за подію виїзду. Герой живе у світі фікцій, вигаданих дій та спроектованих на них емоційних реакцій оточення. Тричі надруковане оголошення виступає приводом для розкручування пружини розповсюджуваних по всій імперії та за її межами чуток про його високий статус.

Чутки як «циркулююча в суспільстві форма комунікації» (Shibutani 1966: 17) формують імідж і трансформують реальний простір в уявний, надаючи йому протяжності, роблячи його витягнутим. Причетний до народження чуток персонаж створює їхній дзеркальний образ, нарцисично милуючись зробленим ефектом. «Свои поудивятся, да и иностранец с нетерпением будет ожидать. Так пока еще до удовольствия, что увижу в моем вояже за границею, я имею наслаждение видеть, что мое имя трижды пропечатано в столичных, батюшка, ведомостях» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 257). Світ фікцій згущується до крайньої межі, слово, номінація випаровуються, стаючи вигуком, цілісний образ дійсності редукується до її вислизуючого фрагмента, вихваляння уявними перевагами, пускання пилу в очі. Вояж всією Європою і навіть Америкою без знання мов існує лише в уяві, матеріалізується як специфічний мовленнєвий акт, оснований на імітації, дотриманні не істинному, а правдоподібному. Це симулякр, необхідний для підтримки престижу і саморепрезента-

ції в суспільстві. «Ну, это только так написано, знаешь, для “фа”! знай наших. Я располагаю быть только во Франции и Италии: там можно сделать себе имя» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 257). Тому фактуальний план вторинний, похідний від фікційного, більш здатного до творчого відтворення культурних знаків в їхній тяглоті, динамічному зчепленні.

Принцип гетеротопії тут ґрунтується на тій самій моделі перенесення, трансляції просторових образів, що й чичиковський проект переселення мертвих душ на неіснуючі землі. «У цій картині світу певне тотожно фіктивному, а існуюче – уявному... Фантазування героя породжують уявлення про реальність як про багатшаровий простір, що набуває форми палімпсесту. Вигаданий простір ніби накладається *поверх* географічного простору, а географічний простір проступає в просторі вигаданому, вступаючи з ним в алогічне з'єднання» (Кривонос 2015: 287–289). Аналогом вигадування / фантазування виступають породжені газетним оголошенням чутки, що викликають цілу низку деформацій, зміщень, дзеркальних відображень, ефектів відчуження. У цьому полягає феномен чуток як усного мовленнєвого жанру, що порушує пропорції між істиною та брехнею у вигляді правдоподібності і мімікрії. Мовленнєве інобуття дійсності сприяє створенню фантомів, паралельних світів. «Навмисне повідомлення партнеру завідомо неправдивих відомостей (наприклад, говорять, що *чутки та плітки фабрикуються*, підкреслюючи навмисність створення та передачі неправдивого, ганебного, а також участь у створенні та розповсюдженні пліток та чуток великої кількості людей), так само як і ненавмисне спотворення інформації, порушують існуючі в суспільстві культурні та комунікативні норми і, як наслідок, викликають у суспільстві певний рух і безлад» (Крейдлін, Самохін 2003: 120). Чутки проходять через ланцюжок трансформацій і «повертаються» за посередництвом Макара Григоровича, який розповів наратору про неприємні наслідки «титулування графом, князем чи герцогом» свого сусіда Єгора Васильовича. З вуст цього ж розповідача ми дізнаємося про збанкрутілу Олександру Тихоновну, яка виїхала за кордон з метою «привезти сюди зразок світської витонченості». До речі, таку саму комунікативну функцію виконує отримана автором травелога безліч листів із повідомленнями про перетворення всіх знайомих на туристів, які ділилися досвідом імпортування європейської культури на традиційний ґрунт.

За цією моделлю організовані всі «вояжі», що нагадують радше хаотичні, зигзагоподібні та стрибкоподібні переміщення у просторі. Персонаж і okazіонально освоюваний ним життєвий простір не тотожні, пов'язані відносно довільним конвенційного зв'язку, легко піддаються замінам і перестановкам. Жорсткі національні перегородки, ментальні відмінності стираються в побудованій на антропоцентризмі космополітичній утопії племінника. Всюдисущість людського я як основний принцип гетеротопії втілений у ній з особливою виразністю. Безумовно, у розподіленні, розв'язуванні, децентрації і асиміляції індивідууму

відносно різнорідних регіонів та територій вбачається пародія на просвітницькі проекти перетворення світоустрою та вдосконалення людства. «Где я нахожусь, там мое отечество. Люди, человеки суть семейство, вселенная – дом, вмещающий его. Француз, русский, чухонец, англичанин, цыган, итальянец – все члены одного семейства» (Квітка-Основ'яненко 1981: 263). Універсалізм цієї позиції обігрується в практично дослівному використанні текстуальних матриць, цитуванні фрагментів зигзагоподібної, фрагментованої подорожі барона Брамбеуса: «В свет, к свету, за светом! – произнес он отрывисто и решительно» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 263).

Однак більшість туристів сприймають зустріч з *іншим, чужим, інішим, не-своїм* у категоріях бінарних опозицій, причому з відчутною пейоративною конотацією у бік свого. Досвід імпортування західної культури зводиться до необдуманого копіювання, наслідування, мавпування, що породжує мімікрійну модель поведінки зваблених інерцією моди, надто піддатливих до стихійного некерованого руху маринеток. Гетерогенний простір змінюється бінарним, який зрештою також призводить до децентрації, втрати ґрунту під ногами. Вояжери, що повертаються, перебувають у цілком фантазматичному світі, просторі непокєднуваних реальностей. Час *до* і *після* вояжу майже не відрізняється, здобутий досвід лише подвоює ефект абсурдності. Простір ще більш розповзається, втілюючись у позірному різноманітті національних, культурних та мовних форм, утім, абсолютно мертвих, штучних. Репрезентують їх персонажі – це ляльки і маріонетки з готовим набором завчених правил, поз та жестів. Іван Іванович з одеревілими очима замість повноцінного діалогу рідною мовою вдається до дивної вимови, бурмотить ніби англійською, бурчить і повністю дискредитує традиційну модель гостинності. Справжній гурман заморських дивин Вікентій Петрович без особливих труднощів перетинає межі численних міст і держав без знання мов, результатом чого стають хаотичні враження, забування, культурна амнезія, порожнеча. Роздвоєння особистості характеризує Лаврентія Івановича, який знається на дипломатичному етикеті і, незважаючи на фізичне перебування в Росії, продовжує подумки переноситися в інші країни, ідентифікуючи себе з інонаціональними спільнотами: «у нас в Париже, у нас в Лондоне, у нас в Лионе, когда я был в палате пэров, и даже по привычке приговаривал: у нас на пароходе, у нас в исправительной полиции... тощо» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 280). Персонаж називає топоси, які згодом М. Фуко віднесе до класичних прикладів гетеротопій, ілюструючи діалектику замкнутості і розімкненості, відкритості і непроникності та виділяючи найбільш гнучкий, «плавучий шматок простору, місце без місця», «найзначніше сховище уяви» (Фуко 2006: 204). Ступінь роздвоєності тим сильніший, що обізнаний у чужому праві вояжер зовсім позбавлений досвіду місцевого самоврядування. Дружина його розмовляє французькою, італійською, англійською, відчуваючи головний біль від звучання російських слів. Інваріантом Лаврентія Івановича постає Семен Борисович, що знаходиться у внутрішньому і зовнішньому розладі

через спроби запозичити чужі для російського ґрунту та ментальності способи господарювання. Причому у своїх фантазіях він все більше віддаляється від істини, «проклинаю глупую русскую землю и народ, силится улучшить английскую методу и приспособить ее здесь».

Абсолютно всі вояжери занурені в часовий потік, що випереджає їхнє існування, в стихію надзвичайно динамічного, швидкоплинного руху. У ці проміжки часу вони не належать собі, виходять за власні тілесні межі, скидають оболонку уречевленості та випаровуються, розчиняються в самій процесуальності, відбиваються у дзеркальних проекціях. Відповідно відбувається втрата ґрунту під ногами, реакції персонажів на світ редукуються, змінюючись судомними, гарячковими станами. Вони сприяють безперешкодному перетину бар'єрів, спрямованості в далечінь, польоту, ширяння у повітрі, заміні образів дійсності іміджами, стереотипами. Місце проєктується, наповнюється сподіваннями та бажаннями, фізично не відчувається, а мислиться, постає інтелектуальною конструкцією, продуктом уяви, тінню, «утопією дзеркала», «яка дозволяє мені дивитися туди, де я відсутній» (Фуко 2006: 196).

Трансгресивний тип поведінки характерний для вояжерів-галоманів, що виломилися зі своїх просторових ніш і залишилися на роздоріжжі, безпосередньо в повітряному потоці. Засмучуючись про те, що Париж далеко, оповідач вигукує: «Завтра поеду, ночь и день буду ехать, скакать... о, зачем не усовершенствованы аэростаты! – сию минуту полетел бы...». Прив'язана до домівки Дар'я Хомівна несподівано поривається хоча б у Москву: «Жду не дождусь, пока исправят колеса у моей кареты. Летела бы». Макар Григорович «жалел о каждом часе, употребленном на сборы», він «не ехал бы, а летел». Безумовно, в ці моменти персонажі перестають бути ляльками, а стають маріонетками, тінями, суто ментальними фікціями, машинами, абстрактними істотами. Проводячи різницю між двома міметичними фігурами, В. Подорога пише: «Маріонетка – феномен *чистого руху*, вона проміжна, лімінальна, вона діє на межі (між двома точками спокою) і нічим не-о-бмежена, на відміну від ляльки. Маріонетка рухається, лялька може лише *переміщатися*, вона позбавлена маріонеткової надшвидкості, зате має тяжкість, точки заземлення, місце, “свій” дім і рід. Маріонетка экс-територіальна, лялька територіальна...» (Подорога 2006: 242). Зрозуміло, це тимчасовий стан, оскільки подолання порожніх просторів передбачає все ж таки подальше уречевлення в ляльці як формі репрезентації культурних колізій епохи.

Хаотичне переміщення персонажів у просторі прямо пропорційне розповзанню інфузорій, що проникали разом із повітрям у людський організм і приводили їх у безладний рух, стан емоційної збудливості, пограничних фізіологічних реакцій. Сам рух, бродіння до моменту зупинки, відносної оформленості в образі, іміджі, емблемі має абсолютний характер. Інфузорія – це аналог маріонетки, «неуявного, нелюдського, надшвидкого / надповільного руху, там немає ні низу,

ні верху, ні далечини, ні близу – всі тілесні точки антропоморфного простору усунуті рухом» (Подорога 2006: 242). Наведемо низку найяскравіших прикладів із тексту, що підтверджують стихійний, непередбачуваний характер їхньої поведінки: «вертелись с необыкновенною быстротою во все стороны; не могли же, по натуре своей, впиваться во что, они метались вбок, вперед, в сторону, назад, а оттого и во мне производили неутомонную склонность переходить с места на место; а далее, движениями своими приводя нервы мои в большое раздражение, произвели желание уже не переходить, а ездить, без цели, без плана, лишь бы ездить, иметь беспрестанное движение». Опис будується на прийомі градації, оскільки сам об'єкт націлений на експансію, на освоєння нових і нових територій: «тревожимый движением в нем инфузорий, сам мечется из угла в угол, не посидит на одном месте; когда же нервы его придут в большее раздражение, тут он пустится ездить, или, как по-облагороженному, вояжировать, сделается туристом – и пошел рыскать по белому свету» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 267).

Пародійне висвітлення епідемії європеїзації, убраної в шати некерованої, неконтрольованої гетерохронії, розсіювання в часі та просторі продовжується в театральній зупинці цього руху, заціпенінні у статичній позі, застиглому жесті. При цьому людське тіло не повертається до нормальних обрисів, співмірності і пропорційності, воно, як і раніше, розповзається, виходить за свої межі. Відбувається розвтілення, стирання тілесної межі за рахунок надмірного поглинання і викликаних ним фізичних реакцій, аномальної поведінки організму. Зберігаючи екстериторіальне становище, тіло не випаровується, не розчиняється в русі, повітрі, а навпаки, матеріалізується в нарощуванні своїх обсягів та редукованих тілесних реакціях. Справжнім порятунком для вояжерів стала рясна їжа, що знеохочує до подорожей і виганяє з людини інфузорій, прив'язує її до конкретного місця, повертає до осілості. Відкриття цілющих властивостей «изобильного, русской кухни ужина», в якому всього «много, все жирно, лакомо», належить оповідачу, що ділиться рецептом лікування від несидячок з іншими вояжерами. Квітка відтворює низку проявів поведінки «гротескного тіла», з притаманними йому «відкритістю, незавершеністю, його взаємодією зі світом». На думку М. Бахтіна, в акті їжі тіло долає свої межі, «воно ковтає, поглинає, терзає світ, убирає його в себе, збагачується і росте за його рахунок» (Бахтін 1990: 310). Тіло займає, заповнює вільні місця, порожнечу, тим самим перешкоджаючи всепоглинаючому руху та власному розсіюванню. Це боротьба за право бути в якомусь визначеному місці, тому гіперболізовані образи їжі символізували «поглинання відвойованої у світу його частини. Тут людина тріумфувала над світом, вона поглинала його, а не її поглинали; межа між людиною і світом стиралася тут у позитивному для людини сенсі» (Бахтін 1990: 310).

На моделювання карнавального образу накладаються реалії просвітницької культури, метафори філософського мислення, зокрема, «утопії психоавтоматів XVII – XVIII ст. (Р. Декарт, В. Ф. Лейбніц, П. Ламметрі)» (Подорога 2006:

241). Вояжери, що об'їлися, нагадують засмучені механізми, зіпсовані машини, які підлягають ремонту, упорядкуванню за допомогою мікстури посереднього лікаря. Маріонетки знову стають ляльками, набуваючи подоби тілесності і відливаючись у відповідні їй просторові форми. Примітно, що в епіграфі до описів подорожей барона Брамбеуса також ідеться про пошук дієвого засобу, ліків від спліну, що посилюється в погану погоду. Найефективнішим є зовнішнє втручання в життя тіла, необхідний для його подальшого існування акт насильства: «Мені здається, що якби я прорізав собі горло складаним ножиком, то через два дні був би цілком здоровий і веселий?..» (Сенковський 1989). Узяті Сенковським із «Життя та листування маркіза Лондондеррі» слова співзвучні й рецепту для вояжерів, які намагаються звільнитися від шкідливої пошесті і повернутися до осілості як синоніму ідентичності, глибинного вкорінення в традиції. Тим, хто не пройшов гастрономічну спокусу і побував за кордоном, так і судилося залишатися у світі гетеротопії, схильному до розповзання, ерозії, децентрації, дезорієнтації.

Фантазія Квітки-Основ'яненка – класичний приклад гетеротопії, в якій просторові об'єкти набувають нових якостей через їх деформацію в ментальному світі персонажів. Простір втрачає споконвічно притаманну йому гомогенність, наповнюючись антропоцентричними властивостями, здатністю до лабільного перетину кордонів та продуктивністю позапросторових зон. Трансгресивність дозволяє розглядати цей твір у контексті просторового повороту, що передбачає зміщення планів, подвоєння об'єктів художнього спостереження, селекцію емоцій і вражень у зв'язку з актуальністю моментів місцезнаходження, місцеперебування. Усередині них відбувається накопичення досвіду, його апперцепція, здійснюється перенесення своїх уявлень на реальність. Техніка пародіювання робить виразнішою *гетеротопологію* як спосіб опису просторових відносин на рівні міжтекстових зв'язків. Літературність як об'єкт і принцип організації матеріалу сприяє кумуляції, інтеграції хронотопів у цілісний гетерогенний образ та одночасному їх розшаруванню, фрагментації, відокремленню справжнього від уявного. Палімпсестність як ознака літературності не дає остаточно застигнути і закріпитися певним просторовим образом, спричиняє їхній рух, включає в систему зчеплень, взаємодії текстуальних матриць. Завдяки їм створюється символічний тезаурус епохи, що репрезентується світом фікцій, наповнюється антропоцентричними інтенціями і кардинально змінює функцію моделюючого простору.

Розділ 5.

Трансляційні практики націєрозповідності. Мовлення, ідеологія, тропологічна поетика, національна історія

1. Білінгвізм і тропи постколоніального мовлення в українській прозі першої половини ХІХ ст.*

Відсутність жорстких кордонів зумовлює вкрай гнучкі, лабільні антропологічні типи з розмитим образним ореолом, підвищеною культурною метисацією, дифузними уявленнями про національну ідентичність. Переведення опозиційних відносин між центром і периферією, колонізатором і колонізованим у дистанційовану від політики площину створює ґрунт для вивчення культурних міграцій, географічних і просторових підмін і переміщень, надмірної уваги до *малих*, необжитих територій фронтиру. Традиційні протиставлення і категорії мислення, потрапляючи до анклаву, транзитної зони переосмислень, набувають принципово нових, неочікуваних значень, які є шляхом до зухвалих провокаційних методологічних проєкцій. Г. Сиваченко, витлумачуючи теорію перехресних впливів М. Еспаня, зазначає, що саме крізь призму культурного трансферу, під час складного двобічного обміну уможливлується переосмислення «стосунки центру і периферії, сторони-сприймача і сторони-донора; взаємини впливу і влади». На думку французького вченого, «це особливо важливо для розуміння історії колоніалізму як тривалого процесу взаємовпливу, а не одностороннього пригнічення підкореної культури... Культурний обмін – це не циркуляція предметів та ідей, якими вони є, а їхня безперервна реінтеграція, переосмислення» (Сиваченко 2019: 73). Постколоніальна ситуація постає в діалектиці взаємодії панівного і підлеглого: «Колонії впливали на метрополію... а матеріальна і духовна культура колонізаторів неминуче змінювалась під впливом локальної ситуації» (Якушенко 2014).

На відміну від більш-менш однозначних колоніалізму й антиколоніалізму як протилежних ідеологій, спрямованих на утвердження і розвінчання імперських домініальних відносин, диктатури влади, постколоніалізм за сво-

* Окремі фрагменти цього підрозділу висвітлено в статті: Malynovskyj A. Bilingualism and the Figures of Postcolonial Speech. Cultural Transfers of Modern Ukrainian Prose. *Forum for World Literature Studies*. Vol. 13. № 4. 2021. P. 660–676.

єю природою є складнішим, пов'язаним не так із важелями впливу, як його інтерпретацією з точки зору репресивного історичного досвіду. Це більшою мірою творча, текстуальна стратегія розкодування минулого в площині актуалізації і перезавантаження історичної пам'яті, нещадного зняття з неї політичної упередженості, кон'юнктурності, одіозної риторики притягування і відштовхування від віртуозно зліпленого образу-іміджу. Тому постколоніалізм посідає позицію *над*, він схильний до вільного і розкутого послуговування категоріями успадкованої імперської культури з метою їх *текстуалізації* на новому рівні, оголення почасти штучних історичних наративів і встановлення правди, істини. Безперечно, колоніальні міфи та ідеологеми підлягають полемічній реінтерпретації разом із одночасним руйнуванням стереотипів, закладених дискурсом домінування конструкцій історичного мислення, або «текстуальних імперій» на кшталт «Історії» М. Карамзіна та «артикуляції імперії» як риторики відновлення її слави, пошуку «нового тону» для зображення її «величезних територіальних володінь» (Томпсон 2006: 101).

У контексті постколоніальної теорії імперські концепти та іміджі піддаються переосмисленню не лише як їх заперечення, пародіювання або відверто негативне витлумачення, а передовсім з точки зору їхньої функції щодо *проявлення* питомо національної стихії, традиції. Слушною є думка М. Павлишина стосовно творчо моделюючої ролі цього інструментарію: «Постколоніальне, натомість, вважатиметься наслідком деконструкції колоніалізму: наслідком розмаскування і розмонтування структур культурного колоніалізму і, рівночасно, їхнього продуктивного перевикористання... Постколоніалізм використовує досвід колоніалізму не просто для відштовхування від нього, але для формування власної самосвідомості. Постколоніалізм розуміє, що антиколоніальне кредо повторює з протилежним знаком структури колоніалізму і, парадоксально, таким чином зберігає їх» (Павлишин 1997: 223, 227). Отже, він постає діалогічною формою рефлексії над пережитим досвідом, уникає відверто оціночних суджень, завжди залишаючи зазор для авторської іронії, текстуальної гри, подвійних планів.

Між ідеологією і мовою утворюються відношення віддзеркалення, які передбачають плюралізм, множинність висловлювання, що розташовується в особливій зоні турбулентності, переозначування, асиметричного закріплення за автором, сповідником національних цінностей, позиції колоніального суб'єкта. Проявлена в зовнішньому приєднанні до анонімного і знеособленого голосу імперії, промовлянні і текстуалізації нав'язаної і прищепленої іміджелогії, авторська поведінка була спробою загравання з владою, навіть мімікрійного підлаштування під її блискучий колір, гібридного розкодування колоніального мовчання засобами тієї ж таки імперської патетики. Дискурсія постколоніалізму ототожнюється передусім із текстуальністю як інструментом інтерпретації і доведенням двоїстості висловлювання, його проміжної функції. У межах неоднозначного слова, розподібнення зовнішнього і внутрішнього, тексту і підтексту, вербаліки

і невербаліки звершується *на ці ієрозовідність* як спосіб осягнення своєї ідентичності в мові, літературній нарації. Головне поняття концепції Г. Бгабга дозволяє реконструювати принципово неодноманітну за складом модель нації, яка виявляється лише в межах співвідношення *свого* і *чужого, іншого*. Розумінню діалектики цих, на перший погляд, опозиційних категорій сприяє «дослідження амбівалентності самої мови із обличчям Януса у побудові дволикого дискурсу нації» (Бгабга 1996: 559). Звідси ефекти подвоєння, артикуляції культурних елементів і перформативності мови, які покликані показати націю, народ не як герметично замкнене, нехай і автохтонне, ціле, а як безперервно змінюване, рухливе утворення із повсякчасно переміщуваними місцями «розташування культури», зсувами в етнонаціональній і політичній свідомості.

Тому локальність ні в якому разі не може бути мірилом незалежності і самодостатності нації і культури, які на всіх етапах становлення і розвитку потребують *Іншого*, розмикання вузьких меж і розширення сегменту взаємодії. Інакше кажучи, локальність, власне, і продукує малі і великі кордони, на яких виявляється *інакшість* як категорія пограниччя, умова амбівалентного погляду на *свою* культуру та ідентичність крізь призму не-своєї, дистанційованої та розташованої на чужій, не освоєній території. «Межа дволика, як Янус, і проблема зовнішнє/внутрішнє повинна сама собою бути процесом гібридності, який втягує нових “людей” до політичної структури, витворюючи інше місцезнаходження значення, і, звичайно, продукуючи у політичному процесі політичний антагонізм та непередбачені сили політичної репрезентації» (Бгабга 1996: 560).

Посилаючись на Дерріду, Бгабга замислюється над домінуванням синтактики над семантикою, тобто постанням значення і смислу внаслідок динаміки, переміщення, переносу. У цьому русі втрачаються якісь компоненти, утворюється порожнеча, щось на кшталт семантичного еліпсису, який потребує змісту, впорядкованості, лінійної організації. Саме ці категорії переформатування набувають естетичної значущості з відчутним підкресленням особливої ваги недомовленостей, навіювань і натяків, неочікуваних зіянь у логічному ланцюжку нарації. «Внаслідок такого “незаповненого значення” відбувається перетворення меж і обмежень у між-простір (in-between spaces), в якому реалізується значення культурної та політичної влади». Фокусом націєрозповідності є «міжнаціональний вимір як на маргінесі націєпростору, так і в межах між-простору націй та народів», продукування культурних відмінностей, котрі зустрічаються на «перехресті нових транснаціональних культур» (Бгабга 1996: 560).

Перенос як ментальна дія, перетинання замкнених кордонів, подолання табуйованих загальних місць ідеології визначає синергетичний характер постколоніальної теорії. Адже стабільні системи розхитуються і переводяться в уявні конструкції з новими межами хаосу і порядку, які знову ж таки далекі від стиглості і знаходяться в невинному русі пошуку ідентичності, віднайдення смислу в знайомих слідах історії і цивілізації. Критерієм продуктивності новонароджуваного

смислу є його фіксація на помежів'ї, на граничній площині, оскільки саме «на “переході”, на “кордонах” з особливою силою проявляються перспективні якості, що формуються і перевершують лабільність цивілізованих і сталих систем» (Силант'єва 2015: 54). Очевидно, енергія хаосу як передумови нового порядку сприяє розкодуванню імперії як моноліту, національної ідентичності як непо рушної монади у вигляді стиглого набору стереотипів та іміджів. Особливо це стосується перехідних епох, у межах яких формується світ тезаурусів, намагаються шляхи майбутнього і його зв'язків із традицією.

Синергію культурно-історичного помежів'я вдало обґрунтував Вал. Луков у своїй концепції тезаурусів як орієнтаційних комплексів, побудованих на діалектиці стабільності і перехідності. На його думку, порубіжним епохам «не притаманне утвердження нових систем, тут потрібно радше підкреслити відмову від старих систем, крізь призму яких європейці століттями сприймали навколишній світ», на стику віків «виникає ситуація “смутого часу”, неясний напрям його вектора, але це супроводжується зазвичай розширенням простору, залученням в більш тісні взаємозв'язки різних культур» (Луков 2008: 305). У цьому переналаштуванні системи, спробі її адаптації до нових віянь включається механізм «*мерехтіння значень (мерехтіння смислів)*», за яким закріплюється функція переносу і кшталтування модерного образу світу й образу людини. Завдяки провідниковій ролі *мерехтіння* система не руйнується, а залишається цілісною, хоч і значно перетвореною. «Загальний лад тезаурусних конструкцій міг би помітно похитнутися, якби механізм ідентифікацій не дозволяв вбудовуватися в численні ситуації, які виникають на життєвому шляху... Але в плані підтримки *свого* адаптаційний механізм обмежений, і тезаурус як ціле був би розхитаний нескінченною необхідністю адаптаційних дій свого носія» (Луков 2008: 126).

Отже, адаптація має бути помірною, позаяк постколоніальний дискурс можливий лише за умов успадкування і збереження колоніальних структур, імперської складової як вихідної, такого собі приводу для інтерпретації. Незважаючи на провокаційні спроби якомога ширше пізнати *Іншого* та інкорпорувати межі позазнаходжуваності у свій внутрішній простір, показати відносність різниці між своїм і чужим, колоніальність усе ж таки повинна залишатися помітним вкрапленням на загальній мапі постколоніальних візій, створюючи поле напруження між дискурсами і контрдискурсами, між предметом і його контекстами, плюралістичними спробами подивитися на нього під різними кутами зору. Здебільшого поза контекстом колоніальність не усвідомлюється в цій іпостасі, позбавлена будь-якого моделюючого значення, обмежена поверховою етнографічністю, невибагливими лубочними сільськими сценами, тріскучою політичною риторикою. Розлогі описи в народницькому стилі у Квітки-Основ'яненка, топологіка зачарованих місць і замилювання міфологізованою імперською столицею в Гоголя, відверто «малоросійська», «спотворена романтика колонізації» (Барабаш) в пасторально зафарблених картинах І. Кулжинського, старосвітська щоденність і

«малоросійське гораціанство» П. Гулака-Артемовського, синестезійність барвисто виписаних у розрізі екфрасису мальовничих краєвидів шевченківської прози, зрештою, котляревщина як вторинна епігонська естетика, – всі ці явища без відповідного контексту сприймаються як естетично меншовартісні, подекуди белетристичні і другорядні, далекі від серйозних узагальнень і політизованості. Вони потребують актуалізації, приведення в дію в особливих умовах помежів'я, амбівалентного протистояння і толерантної співдружності риторичної аргументації і контраргументації. На думку М. Шкандрія, «якщо колоніальний дискурс заперечував погляди, які відображували в літературі колоніальну гегемонію та імперський голос, постколоніальна теорія часто висувала припущення, як можна трансцендувати полярність імперіалізму і націоналізму» (Шкандрій 2004: 412).

Таким чином, постколоніальна ситуація створює ґрунт для адаптації як виразної компаративістської дії, внаслідок якої колоніальна література позбувається одіозної риторики і апологетизму і стає приводом для «розкодування кодів поневолення» (Бгабга), фіксується в між-просторі, випродуковуючи приховані досі антиколоніальні смисли. Безперечно, тривіальне пристосування літературних образів і стереотипів, автентичної екзотики, елементів низової карнавальної культури проходить етап вторинного моделювання, перетворюючись на потужне інтертекстуальне підґрунтя, інструмент проникливої іронії в національних канонах української літератури аж до сьогодні. Ідеться про адаптацію, яка долає затісні рамки емпіричних зіставлень і немовби підриває зсередини відносно стабільну систему різкою зміною лінійного типу організації культури стрибкоподібною, узвичаєного порядку вибуховою енергією хаосу.

Емерджентність як перерозподілення елементів у системі характеризує саме перехідні періоди, засновані на естетичній переорієнтації та зміні світоглядних орієнтирів. Подібні тектонічні зсуви і зрушення створюють *надкомпаративну* ситуацію, внаслідок якої ефекти мерехтіння значень, коливань і вібрацій сутерують новий тезаурус, інакшу культурну парадигму. Зчаста навіть загнана в глухий кут провінціалізму естетика, епістемологічна криза, надто буквалістське, обмежене сприйняття того чи іншого явища провокує *продуктивність нерозуміння*, за якою наступає якісно нова стадія усвідомлення, рефлексії. Яскравим прикладом такої рухливості та мінливості культурно-історичних типів постає якраз котляревщина, звulьгаризована і, справді, спочатку епігонська естетика, сфера застосування якої була звужена сучасниками і послідовниками Котляревського та пізнішою плеядою критиків і літературознавців.

Насправді ж це потужна модальність, нею органічно просякнуті твори майстрів, які внутрішньо опиралися нав'язаній їм периферійності і примітивності та доводили її креаційність і лабільність, утверджували її як фундаментальну властивість, підвалину всієї української літератури. Г. Грабович відзначає: «В успадкуванні такого стилю, а за тим його духу й модальності, Квіткою, Шевченком, Кулішем і прийдешніми письменниками бачимо, власне, всю вагомість цього

явища» (Грабович 1997: 321). Зрозуміло, що перелік дотичних до нього авторів першої половини XIX ст. можна продовжити, в тому числі, і представниками так званої літератури другого ряду, майстрами-травестаторами і віртуозними беле-тристами, авторами бурлескних поезій, комедій, водевілів. Більше того, котляревщина ставала предметом художньо-теоретичних рефлексій, набуваючи манифестного характеру, прокреслюючи орієнтири і магістральні шляхи становлення нової літератури («Дещо про того Гараська» П. Гулака-Артемовського, «Супліка до пана іздателя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Так собі до земляків» і «До зобачення» Є. Гребінки). Отже, об'єктивна картина осмислення котляревщини засвідчувала лише видиму простакуватість, надмірний фізіологізм, стилістичну згрубілість і вульгарність, що таїли в собі потенції «культурно-психологічної динаміки» та «емоційно-культурної тонації» (Грабович).

Двоїстість розуміння цього стилю на помежів'ї традиції і новаторства, канону та антиканону зумовлена його трансмісійною роллю, відмежовувальною рамкою стосовно загальноімперського літературного простору. У цьому вся енергія, сила і міць котляревщини, яка є немислимою поза цією поляризацією і протилежностями, діалектичного діалектичного відштовхування-притягування слова і смислу, тексту і підтексту, денотату і фігури мовлення. Влучно сформулював сутність турбулентних процесів у літературі тієї доби Г. Грабович: «осміяти пихатий, самовдоволений, штучний, холодний і в остаточному випадку «нелюдський» світ нормативного, імперського суспільства та нормативної, канонічної літератури». Сміхова настанова пов'язана з амбівалентністю карнавального слова і образності, які лежать у підвалинах демонстративно протиставленої серйозності канону бурлескно-травестійної естетики. Безперечно, «пародійно-підривна (subversive) сутність котляревщини має подвійне дно. Ledь приховано, але здебільшого відкрито в ній висміюється імперська дійсність і канонічна поетика» (Грабович 1997). Проте складність цього явища в його багатозначності і повсякчасній актуалізації прихованих смислів. Зовсім неочікувано, в моменти найбільш інтенсивних деконструкцій і розчаклувань імперського моноліту, проявляється глибинний зв'язок з панівною ідеологією, своєрідне центрування, вирівнювання національного в коліщатах жорсткої підпорядкованості і пильних підцензурних стратегій. Виявлення цієї складової оприявнює колоніальний статус котляревщини, бо ж для неї імперське є «міродайним», крізь нього відчитується світ і, що найважливіше, «без нього вона не функціональна, недоречна, хіба що як стилізація або як архаїзм» (Грабович 1997).

У полі такої залежності здійснюється імпортування української літератури на російський ґрунт і послідовне прищеплення їй екзотичних кодів, легітимізація її маргінальності в межах колоніальних структур. З цієї точки зору самосвідомість українських авторів і віддзеркалення їхніх поглядів на імперському тлі, в так званій великоросійській літературно-критичній думці знаходяться у відношеннях додаткової дистрибуції, суголосні у визнанні несерйозності, приземленості

і тематичній обмеженості карнавального слова, з якого твориться єдиний етнографічний міф України. Та попри подібне вивершення *горизонту сподівань*, відбувається все ж таки переміщення, перенесення, здавалося б, вторинного периферійного явища в метрополію, внаслідок чого «література канону заражається літературою антиканону». Це типовий трансфер, через який пролягають шляхи українсько-російських літературних взаємин першої половини XIX ст. Звісно, у витоків цього транзиту стоїть Гоголь, який своєю творчістю наочно продемонстрував, наскільки «котляревщина глибоко проникає в російську літературу» і в який спосіб її субверсивний, відцентровий характер «впливає із української архімоделі, зафіксованої Котляревським» (Грабович 1997).

Таким чином, адаптація як дія асиміляції, пересадження на новий ґрунт перетворюється на культурний обмін, в якому невидиме, другорядне, підпорядковане висувається назовні, моделює, задає неоднозначні плюралістичні прочитання. Сутність обміну у циркуляціях значень з остаточним зміщенням з марґінесу в ядерні глибини, перебиранням периферійною зоною тексту або неактуалізованим пластом культури головної моделюючої функції. Завдяки цьому оприявнюється колоніальність як підґрунтя постколоніальних рефлексій, відтак уможливується процес її означування з метою розкодування, надання голосу поневоленому суб'єктові. Адже на загальній імперській мапі «народи колишніх російських колоній переважно зберігають мовчання» (Томпсон 2006: 52). Передбачена постколоніалізмом дистанція дозволяє це мовчання, невимовний монолог перекодувати у звучні голоси, які розподіляються між собою з точки зору усвідомлення свого залежного становища і спроможності до антиколоніальних рухів, від окремих емоційно-вольових проявлень до ідеологічно спрограмованих протистоянь.

У першу чергу цікавість представляють тексти з увиразненими ігровими стратегіями, змішуванням мовних партій і навіть навмисною «суржикізацією», епатажним смакуванням власної вторинності і підкресленням непристойних пікантностей. Зазвичай політико-ідеологічна складова в них затушовується і відчитується опосередковано, в інтерсеміотичних контекстах, на кроссдисциплінарному рівні. Зв'язок тексту з позатекстовою, референційною дійсністю, себто історією, політикою, соціальним життям, суспільною ієрархією, особистими біографіями надто важливий для реконструювання колоніальних структур у межах постколоніалізму. Лише в такій сув'язі дискурсів колоніальність означається у відповідній картографії з відміченими найбільш вузловими моментами, з яких торується шлях до виборювання незалежності і духовної свободи.

Простежуючи динаміку і форми національного руху в Україні, А. Каппелер пропонує розглядати його як тривалий двохфазовий процес із стрибкоподібним, вкрай нестабільним протіканням. На початкових стадіях він відрізняється дифузністю, відсутністю чітких політичних орієнтирів, ґрона національної еліти, відтісненої на другий план зросійщеним або зполонізованим українським дворянством. Тому цей рух часто примусово зупинявся, придушувався і зазнавав

стагнації. Проте саме ця амплітуда коливань між стадіями формування національної ідеї, її, так би мовити, злетами і падіннями має евристичну вартісність для постколоніалізму. Адже в цьому між-просторі він виловлює потрібні йому смисли. Фаза А є початковою в цьому розмежуванні і виникає на порубіжжі, в ній витворюються поки що ембріональні форми національного опору і державницького мислення в межах колоніально-антиколоніальних стратегій. Наві-яна козацькими літописами спроба романтичної історіографії в «Історії Русів» своєю концепцією єдності «Малої Росії» зі «всією Росією» ніяк не суперечила імперській ідеології. Ба більше, до цього ж прислужується витлумачення фактів і перипетій української історії у вільній, а насправді заангажованій манері, послідовно провадиться антипольська лінія як віддзеркалення процаристських поглядів і великоросійського проекту. Однак той самий наратив містив підривний для імперії патріотичний пафос, відверті захисні пасажі в устах гетьманів, ідеалізацію козацтва як уособлення лицарської поведінки. Цей розрив М. Попович пояснює таким чином: «в ортодоксальному царистському світогляді нового українського дворянства, в його готовності увійти до складу дворянства всеросійського була певна недовомленість і конвенціональність. Нащадки козацької старшини неначе залишали за собою право на власну військово-аристократичну традицію і вимагали до неї серйозного ставлення» (Попович 1998: 327).

Радикальнішою була поезія Шевченка, далека від недовомленостей і двозначностей і сповнена гострого засудження колоніалізму як такого, незалежно від витоків і цілей. Виразна антиколоніальна спрямованість його творів коливається від епічного зображення народного спротиву і його трагічних наслідків («Гайдамаки») до карикатурних інвектив на адресу імперської політики («Сон»). Якісно відмінне явище являє собою російськомовна проза Шевченка, складна за своєю структурою і побудована на зміщенні мовних кодів і грі літературними масками. Зауважимо, що означування власної *присутності* у тексті дистанціюванням в особі кобзаря Дармограя, відцентрової постаті зі строкатою картографією пересувань і майже серійними проєкціями перевтілень, перевдягань, перетворюється на пошук місць розташувань прихованих контрверсійних смислів (перифразуючи метафору Г. Бгабги). Загалом обрання російськомовної стратегії виявилось вдалим камуфлюванням, яке оголюється в потужному струмені іронії, різноманітних містифікаціях, помірному демаскуванні. Внаслідок подекуди карнавальних акцій, здатності до акторської гри оповідач показує *інший* вимір, немовби вивертає навиворіт світ офіційного, штучного і заміняє його природним. Перевдягання постає експериментом на ідентичність, змушує заговорити, солідаризуватися з національним світом. Тому побачивши пана в народному вбранні, селяни залишили “принужденное великорусское наречие, заговорили со мной по-своему, т. е. по-малороссийски” (Шевченко).

Парадоксально, але російська мова як маркер колоніальності водночас є моделюючою системою, в якій здійснюється перекодування знаків мови метро-

полії, уніфікованої імперської політики на автентичне висловлювання при відповідному збігу *раси, моменту, середовища*. Можливо, суржик і був тим умовним перемикачем, на маргінесах якого зустрілися дві мовні стихії, співіснування яких можливе лише за умов творчої конфліктної дистрибуції. На думку Т. Гундорової, Шевченко створив оригінальну проєкцію кобзаря Дармограя, “який стає агентом його пам’яті” і може бути відліковою точкою в постколоніальній ревізії його творів. “Його авторська маска виконує терапевтичну функцію і служить переборенню соціального, географічного і культурного відчуження, якого зазнає сам Шевченко на засланні... Відірваний від рідної землі і від своїх друзів, Шевченко уявно мандрує разом з Дармограєм, просторами любої йому України, пригадує місця, де бував, і людей, із котрими зустрічався. При цьому він творить свою Україну як “уявну спільноту” (Гундорова 2014).

Двомовність стає політико-ідеологічним чинником, зумовленим відносинами панування-підпорядкування, поляризацією культурної вишчості і нижчості, меншовартості. Наділення різними статусами офіційної імперської мови із гнучкою і розвинутою лексико-граматичною будовою і начебто обмеженої, придатної лише для побутового вжитку місцевої говірки спричиняє драматичну колізію культури. Вона стає ключем до розуміння української колоніальної ситуації, складовою тезаурусу епохи, в якій двомовність передбачає не паритетне співіснування двох мовних стихій, а пригнічення, поневолення, ба більше, таке собі усічення і зведення до діалекту автентичного слова. Справа не лише в царській політиці і погляді збоку, відверто зверхньому ставленні до етнічно асимільованих територій, а й у добровільному накладанні імперського ярма і, як наслідок, продукуванні половинчастої гібридної ідентичності.

Не лише поодинокі декларації нелітературності української мови, як, наприклад, відома суперечка між Квіткою і Гулаком-Артемовським або ремствування П. Куліша з приводу нерозвиненості лексики на позначення абстрактних понять (“как бы выразиться по-народному о предметах, чуждых народу покамест”), але й навіть визнання екстериторіальності національної культури і слова, уваги до них вищих кіл суспільства однаково вкладаються в колоніальну парадигму. Є. Гребінка описує окремі острівки української мови в петербурзьких колах: “Петербург есть колония образованных малороссиян. Все присутственные места, все академии, все университеты наводнены земляками, и при определении человека на службу малоросс обращает особое внимание как un homme d’esprit... государыня выезжает четверкою лошадей, и на запятках наши два малороссийские камер-казака. Государь часто, говорят, шутит с ними на малороссийском языке” (Гребінка 1981. Т. 3: 566). Зрозуміло, цей пасаж із словом-терміном “колонія” чітко окреслює межі українського як *іншого*, екзотизуючи його як етнічне вкраплення на загальноімперській мапі. Пафос підпорядкування та усвідомлення місця *своєї* культури у відведеній страті втілюється як типовий колоніальний наратив. Твердження про присутність українського, необхідність його розвитку і

впровадження в письмо, прозаїку є нічим іншим, як інверсією повсюдного використання російської мови. П. Баррі зазначає: “Це шанобливе ставлення до мови означає, що мовний інвентар належить комусь іншому, і тому його не можна переставляти без дозволу. Деякі постколоніальні письменники дійшли висновку, що мова колонізатора назавжди зіпсована і писати нею означає мовчазно погоджуватись із колоніальними структурами” (Баррі 2008: 232).

Подібний стан речей характеризувався внутрішньою конфліктністю і напруженням, тому мав обов'язково «вибухнути» в низці протилежних антиколоніальних тенденцій. Периферійні зони культури повинні переміститися в ядерні її глибини, уявний діалект, говірка (“малороссийское наречие”) демонструють рецепційний зсув у метропольній свідомості і є нічим іншим, як інверсією глибоко народної автентичної живої мови. Саме цією мовою твориться канон української прози, втілений у своєрідному ансамблі “Малороссийских повестей, рассказываемых Грицьком Основьяненко”. Їх особлива цінність у тому, що Квітка віднайшов адекватні кореляції художнього предмету, теми зі способом висловлювання, омовлення його денотативних властивостей. Слово стає фактурним за рахунок насичення фольклорною ритмомелодикою і звучання емоційного камертону української душі. Автор довів, що “от малороссийского языка можно расстрогаться”, а той-таки Гребінка в рецензії на книжку наголосив: «Прочитав ныне “Повести” Основьяненки, жалею о тех, которые не знают этого языка. Они лишены истинного наслаждения» (Гребінка 1981, Т. 3: 473). Шлях до національної літератури через вироблення стилістичної норми, узгодження граматики мови з граматикою людської поведінки, застосування мовного інструментарію для вивчення відмінностей *своєї* картини світу відтворює логіку постколоніального мислення. Мова як декодування стану залежності фіксує перехід від *адаптації* до *майстерності*, коли «колоніальний письменник є незалежним “знавцем” форми, а не скромним учнем, як на першому рівні, чи просто користувачем другого рівня» (Баррі 2008: 233).

Таке вивільнення слова з-під тягаря вторинності, емансипація в бік індивідуального, ненормативного розвою його естетичних якостей уможлиблює «міжкультурний» діалог як підґрунтя постколоніалізму. Інакше кажучи, здійснюється *перенесення* колоніальної ситуації на рівень її інтерпретації з подальшим використанням в антиколоніальній позиції. Діалектику цього процесу влучно сформулював М. Павлишин: «Антиколоніальні стратегії об'єднує структура заперечення – переставлення з ніг на голову – колишніх колоніальних аргументів та цінностей» (Павлишин 1993: 227). Однак це «переставлення» не просто дія інерції, а майже тектонічний зсув із низкою позитивних наслідків. Відбувається немовби захоплення колоніально-імперського в орбіту національного, послідовне розвінчання стану залежності засобами мови, ба більше, його деконструкція, вивертання в нещадній і всепоглинаючій мовленнєвій дискурсії. Перенесення, як вважає польська дослідниця Д. Колодзейчик, «передовсім жест свободи –

емансипації від необхідності точної копії (колоніальної мімікрії) до досягнення здатності існування в мові – до досягнення різниці, через яку мова (імперська) залишається незалежною». Ідеться про те, що мова метрополії, яка «стає засобом виразності в (пост) колоніальному культурному просторі перестає бути власністю імперії» (Колодзейчик 2014: 26).

Отже, навіть політичні та ідеологічні колізії, протистояння переводяться в площину творчого переосмислення, а притаманний їм критичний запал пом'якшується культурними інтенціями, грою, різновекторними проєкціями, множинністю тлумачень. Є всі підстави вбачати в цьому перенесенні дію трансферу, в межах якого очищене від нашарувань котляревщини українське слово і відірване від ідеології, застосоване до відтворення українських реалій, а тому конвенційне і багато в чому деформоване російське слово співіснують на засадах творчої конкуренції, полеміки, в полі асиметричних відносин між мовою і референтним простором. Цей серединний, маргінальний статус російськомовної стратегії в українських письменників, загалом-то, культурно периферійного явища дозволяє говорити про ту саму адаптацію як першоумову міжкультурного діалогу.

Проблемі інтерференції та двомовності в тезаурусі означеної доби присвячено чимало праць літературознавців (Б. Бакула, Ю. Барабаш, П. Баррі, Г. Бгабга, О. Глотов, Т. Гундорова, М. Ільницький, Д. Колодзейчик, В. Подрига, М. Шкандрій, О. Федута), котрі досліджують механізми декодування, розчаклування і демаскування слова імперії на територіях підлеглих околиць. Цікаво, що письменники до них вдаються всередині тексту у вельми колоритних імаготипах, суцільному осмішуванні малоросійства як спотвореної моделі національної поведінки і відвертому висміюванні московщини як антиповедінки, уособлення чужого і ворожого. Прикметно, що ці опозиції знаходять розгорнуте втілення в російськомовних текстах української прози, створюючи зону смислової турбулентності, розподібнення між предметом і засобами його відтворення. Виявляється, емблематика імперського як негативного подається його ж мовою, що уможливується низкою пародійних прийомів і своєрідним суржигом, ідіолоктом цієї мови. Очевидно, на зламі літературної норми і суто ментальній деформації мови на граматичному рівні утворюється проміжок, в якому клекотить і «виварюється» постколоніальне інакомовлення, підривний інструментарій підтексту. Така подвійність непривабливого висвітлення імперського в межах його ж риторики була не лише езоповим прийомом, прихованою комунікацією, але й підсилювала, концентрувала антиколоніальний пафос.

Проза Квітки-Основ'яненка вельми характерне з цього огляду явище, в якому пародіювання і стилізації визначають, так би мовити, «політику» тексту, тип міжтекстової взаємодії з образами і творами російської літератури. Перший український прозаїк іде шляхом вторинного моделювання відомих у літературі і закріплених у суспільній свідомості сюжетів і стереотипів, створюючи в такий

спосіб надбудови смислу, контрверсійні художні рішення. Тому це аж ніяк не белетристика або другорядні з точки зору художності тексти. Доцільніше вести мову про запрограмовану текстову стратегію, котра дозволяла б вилучити з цілої низки майстерно зліплених літературних масок та ігрових інтенцій глибинний національний зміст. На демаскуванні побудовані «Письма к издателям», «Письма к Лужницкому Старцу», «Званные гости», «Мемуары Евстратия Мякушкина». Притаманне їм фейлетонне начало лише увиразнює контрверсійність, підкреслену відмінність від текстів схожого спрямування в російській літературі. Недарма проблема авторської атрибуції, особливо щодо Лужницького Старця, постає надто актуальною і вагомою саме у відношенні розмежування тексту і денотату, тексту та інтертексту, оригіналу та іронічно виписаної копії. У Квітки пародіюється не лише недорікуватість, беспорядність і недолугість кондового Фалалея Повінухіна, але й сам прототекст «Листів Фалалея» М. Новікова як кодифікації невігластва і звиродніння дворянства. Подвійна полеміка на референтному і комунікативному рівнях твору стає улюбленим прийомом обігрування, набуває рис метатекстуальності як вельми гнучкої стратегії порівнянь, утверджень і заперечень, пошуку відмінностей і схожостей. Євстратій Мякушкін складає рецепт «модного» роману, який мав би бути пародією на тривіальну риторичку тодішньої словесності, зокрема, на готичний роман та зразки його наслідування в російській літературі. Проте сам автор «мемуарів» теж стає об'єктом пародіювання. Гра на межі денотату і сигніфікату, на різних рівнях рецепції свідчить про надмірну увагу до сфери текстуальності, в якій співіснують видиме і невидиме, декларативне і приховане, художній предмет і контекст, його периферійна зона.

Окрему групу складають твори, зосереджені на безпосередньому зображенні колонізації в історичних перипетіях: «Головатый», «Основание Харькова», «Татарские набеги», «1812 год в провинции». Постколоніальний зріз цих творів вилучується з урахуванням подвійної ідентичності, приналежності до світу колонізатора і колонізованого, що зумовлює «нетривку природу особистої й гендерної ідентичності, змінні “полівалентні” суперечливі потоки значень у текстах» (Баррі 2008: 233). Із цього кола закономірно виключаються наративи з увиразненою пропагандистською складовою, без двозначностей і недомовленостей, натомість з монологічною інстанцією промовляння від імені влади («Листи до любезних земляків», «Бессрочный»).

Вельми цікавий приклад контрверсійного бачення історії поки що в межах імперських горизонтів являє собою Є. Гребінка, який художньо опрацює і затушковує романтичними барвами епізод з «Історії Русів» («Нежинский полковник Золотаренко») та щедро експлуатує фольклорну епіку в оспівуванні козацької героїки («Чайковський»). Критичні інтенції прориваються навіть крізь ідеалізацію Потьомкіна як історичного діяча, показаного не лише в двірцевому, парадному житті, а й у камерній приватній сфері. На тлі невідповідності меркантильної петербурзької дійсності патріархально-патерналістській ідеології

періоду становлення імперії оприявнюється стратегія її розвінчання («Искатель места»). Потужним масивом не так антиколоніальної спрямованості, як *деконструкції* колоніального постають повісті Шевченка, від автоінтерпретацій власних творів («Наймичка», «Варнак», «Княгиня»), до полеміки на жанровому рівні із сентименталістськими формами імперської графоманії («Прогулка с удовольствием и не без морали») і картографування окраїнних фронтирів із показом згубного впливу московщини («Несчастный», «Капитанша», «Близнецы»), прихованих за академічною презентабельністю і парадністю історіософських ламентаций і роздумів («Художник»), істотно відмінного від російської літератури трактування феномену нещасної свідомості на тлі трагедії кріпосництва («Варнак», «Музыкант») і деморалізуючої солдатчини («Несчастный», «Капитанша»).

Пристосування російськомовної стилістики для відтворення породжених імперією українських реалій було для письменника не лише «zigzagom у його особистій та творчій долі, островом в україномовному морі» (Барабаш 2013: 240), але й справжнім трансфером із складними відношеннями *диглосії* як динамічної незбалансованої двомовності. Досвід колоніальних практик та еміграції підтверджує численні приклади співіснування мов за принципом функціональності, залежно від сфери застосування. За неписаними правилами мови ділилися на поетичні і прозові, чоловічі і жіночі, мертві («сплячі») і живі, розмовні, з новими літературними нормами. У всьому цьому спектрі взаємодій і опозицій виокремлюються найбільш продуктивні перехідні явища. За спостереженнями Н. Азарової, «переходи у прозі на чужу мову відбуваються набагато частіше, ніж у поезії», можливо, тому, що її царина придатніша для мовленнєвої мімікрії, себто створення ілюзії єдності плану вираження з планом зображення. До речі, вся реалістична література тримається на цій мімікрії, інерцію якої вдасться подолати лише в дослідях нової прози ХХ століття. Очевидно, з метою тієї ж таки мімікрії письменники вдаються до так званих слів-шифтерів, або «слів трансферу», «багатозначних» слів, які означають «подолання мовних кордонів і можливість одночасної присутності в різних мовах і між ними» (Азарова 2016: 261).

У літературі ці слова стають концептами, означеннями національно-культурних комплексів, упізнаваними територіальними маркерами. Вживаний українськими і російськими письменниками топонім «Малоросія» не має чіткого термінологічного визначення, натомість виникає внаслідок історичної асоціації з традицією називання малим первинного, автохтонного, а великим окраїнних територій, околиці (опозиція «мала Еллада» – «Еллада велика», метрополія – колонії). Через візантійське посередництво ця традиція перекочувала в топоніміку Київської держави як «малої Русі», центру і «великої Русі» як північно-східної периферії. З плином часу історична семантика затушувалася пейоративним відтінком. Як зазначає Ю. Барабаш, «в імперській свідомості словосполучення “Малая Россия” зберігало специфічну другорядність, підпорядкованість, що не могло не викликати і таки викликало контрреакцію»

(Барабаш 2013: 577). Однак ідеологічно деформований топонім міцно і надовго закріпився в суспільній свідомості як фронтирна ознака віддалених субтериторій «уявних спільнот», сконструйованих за імагологічним принципом з лівовою часткою ідилізації і міфологізації.

Похідний етнонім «малорос» стає синонімом вторинності і меншовартості, за висловом М. Грушевського, «духовного холопства, холуйства раба», синдрому пристосування та інтеграції в імперські структури. Виключно вдале формулювання з точки зору механізмів колонізації і поневолення, деформації національної свідомості зсередини, на основі політики виробництва культурних знаків «навиворіт» запропонував Є. Маланюк у своєму есеї «Малоросійство»: «Це – тип національно-дефективний, скалічений психічно, духово, а – в наслідках, часом – і расово. На нашій Батьківщині, головним історичним родовищі цього людського типу, він набрав особливо патологічного і зовсім не такого простого характеру, як, на перший погляд, здавалося б. Завдяки такому, а не іншому перебігові історичного часу на нашій землі, тип малороса ставав (принаймні, по містечках і містах) масовим, а що найгірше, традиційним. І треба припускати, що способи, так би мовити, *малоросійського виробництва вже на Москві були розроблювані протягом не одного століття, а система тієї продукції не віднині має під собою солідну, сказати б, наукову базу*» (Маланюк 2015: 30).

Ясна річ, послідовна традиція осмислення малоросійства як аморфного національного гібриду, потворного покруча Ю. Барабашем, Д. Донцовим, В. Липинським, М. Хвильовим, Є. Маланюком, І. Дзюбою, Є. Сверстюком, М. Рябчуком та ін. спровокована саме імперською його репрезентацією, вкладеними в цей зліплений концепт негативними смислами. Мова тут відіграє рішучу роль, беручи участь у «виробництві», санкціонованою самою імперією імагологічної проекції національного образу, подарованого у спадок з метою зачаклування і поневолення. Мова – це метафора політичних акцій та ідеологічного впливу, агент трансферу і нав'язування цілком легітимного статусу етнічного відгалуження. Саме в умовах диглосії як мовної асиметрії, цього різновиду білінгвізму уможливується пейоративність, певне відхилення від норми, конвенційні відношення між денотатом і його конотативним ореолом. «Білінгвізм дозволяє по-новому концептуалізувати категорію, відсутню в рідній мові. Білінгвізм дозволяє відірвати саму категорію і перетворити її на деякий умогляд, абстракцію» (Азарова 2016: 267). Амплітуда вилученого імперією з історичної семантики терміну «Малоросія» як політичної метафори доволі широка: від нейтрального слововживання, замилювання окраїнною екзотикою до іронічно-поблажливої тональності і навіть їдкою висміювання національних вад. Усю палітру відтінків знаходимо вже у прозі першої половини XIX століття.

Імперська імагологія спроектувала і «пересадила» на український ґрунт той образ, який хотіла бачити на дистанції і який повністю відповідав її «горизонту очікування». Таке культурне перенесення цілком відповідало «географічній»

настанові на територіальне та інтелектуальне захоплення шляхом демонстрації удаваного культурного обміну. Добровільне прийняття малоросійства як наслідок зваблення імперськими привілеями відбиває діалектику лабільної експансії, здійснюваної, як сказав би Е. Саїд, в річищі «переплетених територій, переплутаних історій». Ефект плетива, накладений на володарювання, підкорення, невсипущий контроль визначає сутність імперської політики. «Як ніхто не може існувати поза межами географії, так само ніхто не може бути зовсім вільним від боротьби за географію. Це складна й цікава боротьба, адже йдеться не тільки про солдатів і гармати, а про ідеї, форми, образи та уявлення» (Саїд 2007: 42). Зрозуміла річ, за цим уявним концептом стояла виважена, продумана до дрібниць і структурована на політичному, етнічному, конфесійному і культурному рівнях інтеграція українських еліт у вищі дворянські кола. Акцентована Є. Маланюком тривалість витворення знаків вторинності переконливою імперською риторикою знаходить своє підтвердження і в обґрунтуванні складного багаторівневого перетворення *мазепинців* на *малоросів* віденським істориком А. Каппелером. Послідовна кооптація козацької верхівки в державні інститути і конвергенція з династією призвела до акультурації і стирання етнічних відмінностей. Інтегровані за принципом політичної лояльності новоспечені малороси наближались до вищої владної піраміди, переставали бути опозицією, а навпаки, розташовувались за системою концентричних кіл першими, хто підтримував імперський імідж. Такі міграції всередині імперії підтверджували «привабливість сходження по лінії асиміляції» (Каппелер 2001). Пригадаймо з якою художньою фактурністю відтворив це «пересування» на ярмарок імперських вакансій Гоголь, протиставляючи «старые национальные, простосердечные и вместе богатые фамилии» «тем низким малороссиянам, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на о, слог *въ*» (Гоголь 2003).

Поняття колоніальності, на думку А. Каппелера, не вичерпує сутності українсько-російських відносин і характеризує радше перманентний стан взаємозалежності метрополії і периферії. «Важлива відмінність від колоніальних країн Заходу полягає в тому, що у структурованій за становим принципом Російській імперії не було поділу на імперський російський панівний шар і неросійські нижні шари... Україна також не була класичною колонією Російської імперії. Не існувало як просторової, культурної та расової дистанції, так і правової дискримінації українців порівняно з росіянами...» (Каппелер 2001: 16). Незважаючи на дещо полемічний висновок вченого, потрібно пам'ятати, що імперія доволі складне утворення, яке не завжди збігається з поняттями панівної нації і колонізації. Вона не лише привласнює чуже, а й надає місця «розташування культури» *інших* на *своїй* території. Хоча, як зрештою виявляється, це теж форма

впливу і привласнення. Семіотика імперії як продуманого розставлення знаків, культурного означування і картографування особливим чином відбивається на літературному процесі. На думку О. Ільницького, «"імперська культура" не припускає культурної гри з нульовою сумою, в яку постійно грали українські і російські критики і за допомогою якої культурні цінності та письменників (згадаймо Ореста Сомова, Євгена Гребінку, Григорія Квітку, Миколу Гоголя та інших) слід зарахувати або до однієї, або до другої "нації", а саму "національність" тлумачать тільки у взаємозаперечних бінарних схемах. Цей підхід, звісно, не залишає місця для національної плинності, неясності або невизначеності, які були ознаками імперії» (Ільницький 2014: 22).

Отже, йдеться якраз про ті проміжки і помежів'я, які створюють анклав культури взаємодій і картографують імперію як мозаїчний текст, аналог транснаціонального геополітичного утворення з почерговою зміною жорсткої підпорядкованості нетривким, лабільним переозначуванням, послабленням ієрархії. У такому розумінні імперії як *плавильного казану*, або *салатниці*, в якій при всьому змішуванні та інтеграції все ж таки спостерігаються вкраплення *відмінного, інонаціонального*, не асимільованого гегемоністським дискурсом. З цього випливає, що «"імперська культура" свідчить про існування в ній ранньої форми українства» (Ільницький 2014: 23), що втілюється в різних формах зацікавленості національною культурою її носіями, модою на малоросійське в Петербурзі, поки що несміливими спробами звести її з вернакулярного, себто місцевого, тубільного просторіччя на рівень літературно кодифікованої мови. Ясна річ, мовний маркер є доволі опосередкованим, бо ж культура послуговується переважно *лінгва франка*, якою репрезентує себе імперія. Та все ж таки крізь тенета асиміляції прориваються помітні вкраплення українського, щоправда, відірваного від *своєї* мовної стихії і конвенційно пов'язаного з російським словом.

У цій колізії доцільно розрізняти літературну і культурну складові, що знаходяться між собою в асиметричних відношеннях. Розв'язання цієї колізії можливе в площині «лінгволітературного біному» (Барабаш), надзвичайно діалектичного суперечливого явища, втіленого Гоголем. Він є класичним прикладом культурного трансферу, в якому схрестилися етнічне коріння, старосвітська аура козацько-старшинського середовища, успадкована родинна двомовність у вигляді макаронічного змішування української мови з російською, віддалення від ґрунту і формування проімперського світогляду та багато інших більш-менш другорядних чинників. Інакше кажучи, Гоголь повторював у власному житті вже пройдені його земляками шляхи, відтворював панівну модель життєбудування, коли «в свідомості й поведженні національної шляхти природне *українство* дедалі помітніше фатальним чином відступало перед підколоніальним *малоросійством*» (Барабаш 2013: 235).

Зрозуміло, цей шлях «національного заламання світогляду» вилився в «усвідомлену апостазію Гоголя по відношенню до рідної мови і навспак – у глори-

фікацію мови російської» (Барабаш 2013: 239). Однак у межах, здавалося б, тривіального шляху він зміг репрезентувати українську культуру на загальноімперських теренах саме завдяки «подивугідній гнучкості, адаптивності механізму інтрамовного “переналагодження”, відбору стилістичних засобів з метою оптимального розв’язання того або іншого художнього завдання» (Барабаш 2013: 236). Проявлений в синтаксичних конструкціях, кальках український спосіб думання, а відтак, витворення «неправильної» *гоголівської* російської, ідіолекту літературної мови, дихотомії, контрапункту як влиття однієї мови в іншу – це дія ментального переносу, подолання своєї *чужості* в нерідній мові з набуттям «нової мовної якості», «інспіруючого, збагачувального впливу» (Барабаш 2013: 241). Сам механізм мовного трансферу вдало відтворив І. Оржицький, на якого покликається Ю. Барабаш в обґрунтуванні феномена Гоголя як агенту впливу, переміщення і репрезентації українського світообразу. Як зауважує харківський філолог, «українські слова й форми товклися в тій геніальній і нещасній голові, навіть коли створювала вона речі, взагалі зі слов’янським ареалом не пов’язані» (Барабаш 2013: 237).

Гоголь не став класиком української літератури, хоч вона готова була прийняти його в обійми і щедро ділилася своїми надбаннями, так само, як і він інспірував її, впливав на неї, ставав дороговказом для цілої плеяди літераторів. На думку Ю. Барабаша, «нехай і опосередковано, він став однією з ключових постатей в історії української літератури, духовної культури», а в контексті реальних діалогічних взаємин «російськомовним відгалуженням української культури, але при цьому як факт *російської літератури*» (Барабаш 2013: 245). Так розв’язується питання неспівмірної конкуренції між більш універсальною культурою і втіленою виїмково в національному слові літературою. У цій опосередкованості та зміщенні об’ємів понять одночасно прокреслюється надзвичайно важлива методологічна проекція, на якій заґрунтована теорія культурного трансферу. Феномен Гоголя – це передовім «складні процеси кількасотлітнього російсько-українського культурного та літературного діалогу-взаємодії-взаємовпливу, а часом, ніде правди діти, й протистояння» (Барабаш 2013: 249).

Подібна роздвоєність притаманна й українським письменникам, які послугувувались не однією *лінгва франка* як безпосередньо імперським конструктом, а тубільною мовою як найсильнішим виразником етносу та ідентичності. Співіснування двох мовних стихій у творчості І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ’яненка цілком вкладалося в лабільні, нетривкі схеми помежів’я, зламу століть, що в них не виробилися критерії художності і не усталився літературний канон. Порубіжні історико-літературні періоди функціонують не як послідовна зміна парадигм, а як принципово нелінійна система переналагодження та естетичної переорієнтації з безперервним пошуком нових мистецьких форм. Тому неусталені перехідні явища найкраще надаються до синергетичного дослідження “ігор на кордонах і з кордонами” (М. Шмітц-Еманс), зв’язок між

ними проглядається в мерехтінні розподібнених структурних елементів, на основі яких створюються поки що аморфні, проміжкові естетичні явища. Злам століть увиразнює “півтони”, “проміжні” варіанти, “художньо-стильові гібриди”, всі ті ознаки полістильової схрещеності, що утворюють амальгамний тип письма (за класифікацією І. Лімборського). Позаяк на цій еклектиці тримаються навіть внутрішньо не пов’язані сполуки і тенденції взаємозаперечувального характеру, тип зв’язку між ними конвенційний, а радше дисипативний, вибірковий. Він дозволяє також відновити давню семантику центру і периферії, закріпити за ними перехресним шляхом контрастивні значення сутнісного і вторинного.

Отже, амальгамність як манера письма, якість художності є запорукою зруйнування хибних стереотипів і, можливо, деконструкції імперської ідеології на естетичному рівні. Ідеться не лише про взаємопроникнення просвітницького реалізму, сентименталізму, передромантизму, романтизму і класичного реалізму, а про тяжіння та обумовленість мистецького процесу націєцентричною бароковою культурою. Амальгамні типи літератур відбирають їм потрібне з проминулих епох, пристосовуючи його до своїх історичних умов і соціокультурного контексту. І. Лімборський зауважує, що в них “не набув такого значного поширення почерпнутий у Ренесансі західноєвропейський індивідуалістичний модус, натомість значно більшого розвою дістало уявлення про “мінливість” особистості, її належність до корпоративної свідомості, що доповнювалося іноді тяжінням до постулювання ідеї націєцентричної замкненості” (Лімборський 2006: 11). У порубіжні періоди ці настанови актуалізуються з найбільшою силою, оскільки “відбувається кардинальна перебудова макроструктури художнього мислення на шляхах утвердження нового канону” (Лімборський 2006: 11).

Шлях української літератури до нього пролягав через консервацію автентичних форм культури і патріархального життєустрою, виробленні специфічних моделей “провінціалізму”, “хуторянства”, “провансальства” як зародків національного руху. Вони виконували функцію захисної ідеології, нехай подекуди і надмірно етнізованої і перемішаної з екзотичними образами і відлуннями світової пасторальної культури. Проте ця провінція не надто відмежована культурно і географічно від європейського континенту, постаючи територією пограниччя і схрещення Заходу і Сходу. В ній міститься потужна пасіонарна енергія відкритості до культурно-цивілізаційних орієнтирів світу. З огляду на таке відновлення давніх уявлень про провінцію як центр, або культурний тигель, в якому змішується і поєднується непоєднуване, виникають візії України як майбутньої нової Еллади (Гердер), європейської периферії з експансією аж до кордонів цивілізаційної утопії. Загалом патріархальну слов’янщину з її “малими дикими народами” чекає хвиля відродження через ідентифікацію зі своєю землею, “закоріненою в землі гомогенічною культурою, традиціями і мовою, ототожнюванням природної (органічної) держави з народонаселенням, яке має власне національне обличчя і мову” (Гундорова 2014: 42).

Гердерівське вчення про нації надається до прочитання крізь призму постколоніальної теорії. Подвійні позиції основоположника європейського націоналізму пояснюються, з одного боку, його європоцентристськими вподобаннями, а з іншого, неабияким зацікавленням провінційними колонізованими культурами слов'янських країн. Незважаючи на цілком природний для німецького вченого окциденталізм, згубність політики колонізації відносно і панівного, і підлеглого він усвідомлював. Наслідками вторгнення на територію *інших* були “гібридизація народів, змішування рас і ослаблення держави”, “звиродніння самих колонізаторів, непристосованих до чужого клімату”, натомість культурний розвій був органічним, заґрунтованим на прищепленні, “взаємопроникненні культур та їхньому злитті” (Гундорова 2014: 42).

Слід зауважити, що закладені Гердером у душі просвітництва окциденталістські інтенції актуальні протягом усієї історії України, особливо в часи становлення модерної нації і в сучасних геополітичних процесах. “Протиставлення центру та периферії європейської цивілізації створює постійне напруження – відтоді і досьогодні наздоганяння Європи та європеїзація зробилися перманентним провідним мотивом усіх українських проєктів сучасності” (Гундорова 2014: 44). Вплив ідей Гердера на кшталтування етнонаціональних відмінностей і розмежування з *іншими* в українському романтизмі не можна переоцінити. Адже зароджений в його надрах ідеологічний і політичний рух, культурницький поступ, етнографічні зацікавлення, діяльність Кирило-Мефодіївського братства з християнським обґрунтуванням соціальної несправедливості, месіанські візії набувають виразного антиколоніального спрямування. За А. Каппелером, ці фактори відповідають більш активній фазі *Б* національного руху.

Проте в реальній картині історико-літературного життя в Україні схема Гердера трансформується під впливом планомірної інтеграції національної еліти до імперських кіл та асиміляції провінції столицею. Вишикується сюжет кар'єр, адміністративних посад, літературних звершень, видавничої діяльності на теренах імперії, що може бути потрактованим як надбудова, зовнішній план для розуміння багатоярусної природи українсько-російського трансферу. Служба Котляревського в царській армії, професорська і чиновницька кар'єра Гулака-Артемовського, освітянська діяльність у столиці Гребінки, високі дворянські посади Квітки, повсякчасне примірювання і зміна ними мовних масок, слідування світському етикету та ієрархічним приписам слугує тлом, на якому увиразнюється їхня національно-культурна двоїстість, нестабільна психологія людини порубіжжя, нетривкість та мінливість її антропологічного статусу. Простежуючи визрівання форм національного руху в літературі дошевченківської доби, О. Борзенко констатує, що «освічений українець перших десятиліть XIX ст., навіть буди патріотом місцевого штибу, приймав в силу обставин також і патріотизм загальноімперський, причому не завжди і не лише в політичній сфері. Бажав він того чи ні, але, виходячи за межі рідного кутка, мимоволі втягу-

вався в силове поле загальноімперських культурних впливів і неминуче мусив погоджувати свій старосвітський сентимент з відчуттям приналежності до наднаціонального імперського утворення» (Борзенко 2006: 24).

Зрозуміло, що ця двоїстість сприяла двомовності як імперському політесу, що передбачав розщеплення мовної особистості українського письменника на декілька іпостасей: родинно-побутове, так би мовити, хатне спілкування, публічний імідж у своїй же спільноті, уявна або реальна самопрезентація поза межами регіонального, місцевого (листування та живі контакти з російськими літераторами). Крім того, виконувані соціальні ролі часто не відповідали високому призначенню утвердження ідентичності і писання національним словом. Між ними утворювався розрив, порожнеча, яка заповнювалася надмірною увагою до російської літератури або висвітленням українських тем і реалій російською мовою. М. Зеров, обґрунтовуючи концепцію провінціалізму красного письменства на початковому етапі, пов'язує його з конкретними соціальними групами – провінціального дворянства, чиновництва середньої ланки, сільського духовенства. На думку вченого, і дворяни (Квітка, Гоголь-батько, Гребінка), і урядовці (Гулак-Артемівський, Кухаренко, Думитрашків), і духовенство (Писаревський, Олександрів, Кореницький) склали «дрібну провінціальну публіку», здатну на відтворення хіба що екзотики народного життя в лубочних формах. Хай там як, а це ж були прояви крайового автономізму, регіоналізму, консерватизму, «місцевого, куткового патріотизму», поєднані з включенням у наднаціональне утворення, в коло імперської культури. Цей синтез іноді виявлявся продуктивним, зосібна, в частині діалогічної взаємодії, перенесення української тематики в російську літературу, збагачення мовної норми діалектами, вирішення вкрай значущого питання імперської ідентичності за допомогою удаваної поліетнічності. О. Борзенко зазначає: «Розглядаючи цю ситуацію в аспекті культурного колоніалізму, можна говорити не лише про підкорення та опір, а й досить продуктивний досвід взаємозалежності й симбіозу... Образно кажучи, “українська душа” суттєво впливала на імперську культуру, особливо на етапі її ще наднаціонального побутування» (Борзенко 2006: 24-25).

Подібна двоїстість, хитання між своїм і чужим, домом і світом, приватним і публічним створювало зону напруження між бажанням зберегти автентичність культури і прихованою денационалізацією, втратою тожсамості. Таке проміжкове становище поглиблювалося ще й тим, що саме українське суспільство розшарувалося між зросійщеною і зполонізованою шляхтою, козацькою старшиною, духовенством і селянами, єдиними носіями споконвічних патріархальних цінностей, не підвладних зовнішнім впливам та уніфікації. Існувало досить жорстке розділення між офіційною, так би мовити, писемною культурою та акумульованою в народній пам'яті усною традицією. Значною мірою під впливом ідей Гердера ця колізія розв'язувалася в літературній кодифікації *українськості* декількома мовами. Асиметрія між предметом і засобами його творення дає поштовх для

продуктивних культурних моделей пограниччя, як-от, українська школа польського романтизму, українське відгалуження російської літератури та ін. Помітною є також присутність польської і російської оповідної традиції в українській прозі (Квітка, Гребінка, Куліш). Ці явища трансферу розкривають колоніальну ситуацію під кутом зору білінгвізму, а почасти й полілінгвізму, що є відображенням взаємин між центром і периферією.

Мовна карта України цього періоду показує мерехтіння територіальних діалектів, роль простонародної говірки у формуванні літературної норми, маркування суржилом політичних процесів, географічні відкриття, освоєння і заселення нових місць, граничні сусідства різного штибу. Взаємодія мовної норми і антинорми, лексиконів-тезаурисів різного рівня підпорядкування відбувається за принципом циркуляції, броунівського руху елементів мови, внаслідок чого народжуються ідіолекти, нові різновиди і комбінації мови-донора і мови-реципієнта. Причому до остаточного затвердіння якоїсь нової норми ще далеко, завжди залишається порожнеча або, навпаки, утворюються надлишки, які весь час перебувають у русі та схильні до розвою.

У цьому відношенні Слобожанщина – яскравий приклад подібного мовного трансферу. Їй притаманна колоритна місцева мова як продукт перехресного сплетення багатьох регіональних діалектів. Політика колонізації сприяла витворенню перемішаних з українізмами польської та російської мов. Вплив цих мовних гібридів був настільки потужним, що «навіть переселенці з Росії переходили тут на місцевий варіант російської мови з українізмами» (Шерех 1998, т. 3: 411). Місцева ж українська верхівка охоче зросійщувалася в обмін на дворянські титули і посади. Знову ж таки повної русифікації не відбулося, особливо з огляду на те, що старосвітські люди виявляли особливий сентимент до рідної мови. Не слід забувати, що з виднокола харківських романтиків не зникає ідея національного відродження, вперше сформульована в понятті месіанізму і пов'язана саме з відкриттям нової якості і ширших виражальних можливостей української мови.

Своєрідна «обраність» Слобідського краю для зустрічі і схрещення впливів дозволяє вбачати в ньому ту саму зону анклаву, всередині якої здійснюються паралельні сюжети «німецького “опанування території”», польсько-латинської присутності у письменстві і загалом у культурі, і, найбільш потужного магістрального діалогу, де «український та російський сюжети харківської літератури назагал дуже тісно переплетені між собою» (Ушкалов 2009: 90). Водночас, як і передбачено законами трансферу, це плетиво не стабільне і згодом починає розлазитися шляхом дистанціювання двох літератур на тлі популярної в тогочасній Європі ідеї самобутності, етнічних відмінностей, індивідуальності форм національного самовираження. Начебто навмисно створена на порубіжжі XVIII–XIX ст. злютованість розпадається, зігравши свою «вибухову» роль у постанні модерного українського письменства. Л. Ушкалов вважає цю зрощеність літератур разом із заснуванням Харківського університету проявом імперської політи-

ки, яка, однак, «поклала початок і, сказати б, “національного себепізнання”, бо зовсім скоро на хвилі раннього романтизму з його “українофільським панславізмом” у Харкові зароджується “нова українська література”... Якраз ця обставина спричинилася до того, що з другої половини 1820-х років російська література на Україні перестає відігравати ту роль, що її вона відігравала в першій чверті ХІХ століття» (Ушкалов 2009: 94).

Трансферний зсув, який проклав шляхи до самостійної літератури, утворюється багатьма чинниками: німецькою ідеалістичною філософією, національно-історичною доктриною Гердера, типологічною близькістю руссоїстських інтенцій до психоемоційного світу непонівченого цивілізацією прекраснодушного українського селянина. Мова йде не просто про нову точку відліку в історії красного письменства, а про утворення принципово інакшої парадигми мислення, заснованої на історичному розгортанні органічних форм мистецтва. Д. Чижевський звів цю сукупність факторів у такий спосіб: «Модерна література, переважно російська та польська, релігійні проблеми та німецька філософія приводять їх (харківських романтиків – А. М.) до міркувань над проблемами філософії історії, а етнографічний інтерес, насамперед Срезневського, підводить їх безпосередньо до студіювання та захоплення українською народною поезією» (Чижевський 1994: 372). Інтеріоризація історії в художньому слові природно позначалася на мовних процесах. Використання простонародної мови, її регіональних особливостей несло ідеологічне й культурне навантаження, ставало емблемою приналежності до національного руху. «Незіпсоване» граматичною і логічною правильністю усноповідне «селянське» слово в авторському тексті постає як прецедентне, значною мірою опозиційне щодо вишколеного імперією офіційного мовлення. Це була стратегія, програма, що зводилася до «фіксації на простонародній мові і пізнішому включенню її до колективної пам'яті не тільки в статусі літературної, але й загальнонаціональної» (Борзенко 2006: 54).

Одночасно відбувалася ресемантизація історичної архаїки, відживлення та актуалізація прихованих ресурсів *малого, провінційного, периферійного*. Не буде перебільшенням вбачати в цій «археології» імперського маргінесу і надмірній увазі до непримітного, дріб'язкового, вторинного шпенглеріанську модель провінції як культурно-цивілізаційної моделі. Ідеться про щось більше, ніж географічне локальне утворення, що є лише поштовхом для конструювання «уявлених спільнот», приводом для культурного перенесення. «Усе тепер провінція – і село, і мале місто, і місто велике... є лише мешканці столиць світу і провінціали» (Шпенглер 1998: 100). Подібно до старої Еллади, що перетворилася на провінцію відносно Александрії, Україна в складі Російської імперії була граничним дистриктом з усіма ознаками не до кінця освоєної ойкумени. Спроби її дослідження ілюструють автохтонність витісненої на периферію культури, спроможність окремого регіону дорівнювати всій нації. Відмінність провінції як простору тубільної споконвічної культури в зіставленні зі столицею підкрес-

лював Квітка в листі до Ф. Коні: «Два света, два мира различные: столичный и провинциальный; что в столице хорошо,... то здесь читаешь как заграничное...» (Квітка 1981. Т. 7.: 344-345).

В етнографічному огляді «Украинцы» (1841) письменник ототожнює поняття української і харківської ідентичності, вбачаючи в окремій території, дистрикті, регіоні втілення загальнонаціонального: «Народы, населяющие нынешнюю Харьковскую губернию, большею частью были украинцы и имели с малороссиянами один язык и одни обычаи, но со времени своего здесь поселения значительно отклонились от них до заметной разности...» (Квітка 1981. Т. 7: 84). Ця різниця доходить навіть до того, що регіон, провінція перебирають на себе функції центру, репрезентуючи на місцевому рівні фізіономію столиці: «Да, город Харьков отличен от многих губернских городов... не успеет что явиться в Петербурге, уже привезено в Харьков и продано... Столица, право слово, столица!..» (Квітка 1981. Т. 6: 367-369).

Сусідство з російськими кордонами, кооптація в дворянство, військова служба спричинили явище *креолізації*, на рівні світогляду і на рівні мови. Воно виникає у принципово гетерогенному культурному ареалі, що існує на засадах «лінгвокультурного змішування», перманентності «двомовно-двокультурного стану» (Л. Масенко), «лінгвокультурної ентропії» (Р. Кісь), «лінгвоконфліктології міжмовного простору» (Ю. Саплін) і всіляко опирається гомогенізації та уодностайненню. Креолізація якнайкраще відтворює сутність імперсько-колоніальних практик, побудованих на асиміляції та послідовному витворенні маргінального, середнього типу людини часового, культурного і географічного порубіжжя.

Продуктом такої політики постає симбіотичний образ етномаргінала, «внутрішньо двоїстої особи, яка стоїть на межі етнокультурних (лінгвокультурних) світів і не є органічно інтегрованою в жодний з них», а наслідком «змішання отих “двох світів” стає «політична “недобудованість”, цивілізаційна несамодостатність, а також структурна й функціональна неповнота нашого українського світу», «бурхлива експансія московсько-євразійської цивілізації», «”розрідженість” і ерозія українського комунікативного середовища» (Кісь 2002: 54). Та все ж це був трансфер, і навіть у ситуації «примусового механізму позірної вільної вибору мови» (Р. Кісь) залишається місце для літературно-наукових рефлексій з приводу походження української мови, її ролі у творенні словесності, порівняльно-типологічного зіставлення зі спорідненими мовами.

Погляди П. Білецького-Носенка, А. Метлинського, М. Максимовича, особливо, очільника харківської школи романтиків І. Срезневського відбивають протилежну креолізаційну тенденцію визнання самостійності закоріненої в праісторичні глибини української мови. Питаннями ідентичності опікується й Квітка, узгоджуючи їх із створенням питомо національної прози і сміливо використовуючи традиції народного мовлення. Причому не лише в художній практиці, але й у програмних полемічних виступах («Супліка до пана іздателя»), листуванні з

російськими літераторами і видавцями. Подекуди наукові екскурси набирають виразного антиколоніального запалу, а зіставлявані опозиції зазнають інверсії. Так, у листі до А. Краєвського йдеться про нову генерацію письменників, які «докажут и утвердят, что великоросс [ийский] язык есть только наречие нескольких губерний, дитя, и то не старшее, н а ш е г о языка, старшего сына коренного славянского» (Квітка 1981. Т. 7.: 338).

Двомовність, явища диглосії, суржикізації, міжмовної інтерференції, креолізації, безперечно, становлять тезаурусну характеристику нового українського письменства. Відношення між ними не можуть бути зведеними до бінарної опозиції, часто утворюючи сполуки асиметричного стибу. Співвідносяться не лише мови, але й редуковані щодо літературної норми лінгвоконструкти, себто діалекти, говірка, українізми, русизми, полонізми. Циркуляцію цих елементів і вкраплень доцільно розглядати саме через теорію культурного трансферу, яка здатна відтворити всю складність і багатошаровість цього процесу. Асиметрія культурних моделей, дифузія і рухливість меж літературного пограниччя провокує різні типи міжтекстової взаємодії, що знову ж таки надаються до розгляду під кутом зору трансферу. М. Шкандрій зазначає: «Високий ступінь білінгвізму в українській літературі давав українцям, байдуже, якою вони мовою писали, змогу використовувати *російсько-українську інтертекстуальність*» (Шкандрій 2004: 408).

Проте надто важливим є розмежування більш політизованих і справді заґрунтованих на принципі бінарності колоніального та антиколоніального дискурсів і постколоніалізму як інтерпретаційної практики, переосмислення попереднього досвіду в декількох площинах. Порівняно з делімітацією негативного і позитивного як відповідних станів узалежнення-поневолення і виборювання свободи, з їх «характерним бажанням не змішувати ідентичності, а утверджувати їх, визначати межі між ними і здійснювати радикальні культурно-історичні поділи» постколоніальна теорія «зосередилася на двозначностях, часто припускаючи не просто неминучість певного ступеня культурного переносу, а і його позитивні наслідки» У цьому її евристична цінність, бо ж «міграція культури, гібридність та синкретизм, що їх запропонувала постколоніальна теорія, посприяли значно прихильнішому дослідженню маргінальних, порогових та полікультурних ситуацій» (Шкандрій 2004: 412).

Постколоніалізм як стан суспільства, усвідомлення та узагальнення історичного досвіду з точки зору позазнаходжуваності, дистанційованості політичної нації, тип текстуалізації репресивного і посттравматичного минулого, наукова інверсія традиційних бінарних опозицій, переналагодження і переорієнтація центру і маргінесу міцно заґрунтований на теорії культурного переносу. Це складна дія компаративного зіставлення колоніальних та антиколоніальних риторик у постструктуралістській площині нетривких і мерехтливих значень та елементів і, як наслідок, винайдення аж ніяк неочікуваного *третього смислу*,

розташованого не у полі нарації, причинно-наслідкових зв'язків тексту, а в проміжковому, зчаста витісненому на маргінеси, просторі авторських контроверсій. Вони надаються в той або інший спосіб до вилучення з тексту, розкодування і розгляду в контексті довгих хвиль культури, співвіднесення минулого із сучасністю, обґрунтування негативного досвіду модерною позицією, спроб інтерпретації логіки історії у категоріях суб'єктивного емоційного переживання.

Постколоніалізм як дослідницька проекція передбачає високий рівень абстрагування, завдяки своїй ролі плавильного казана, себто бурлінню, переваженню і кристалізації ідей і концептів. Створення семантичних надбудов і культурних перехресть сприяє науковій провокації, що здійснюється в руйнуванні традиційних лінійних уявлень і заміні їх нестабільністю здатної до саморозвитку системи. Цей, без перебільшення, синергетичний потенціал постколоніальної теорії дозволяє побачити в ній майже увесь інструментарій, яким послуговується культурний трансфер. Безперервний обмін, циркуляція, переміщення, зсув образів та іміджів, імперсько-колоніального і націєтворчого, потребує залучення до своєї орбіти історичних колізій, ідеологічної і політичної заангажованості, складних мовних контроверсій, інакомовлення як тропу перенесення реальної картини до авторської шухляди смислів.

Українська проза першої половини XIX століття – це та перехідна, нестабільна система, що в ній нуртують і мерехтять різноманітні межі і кордони, точки коливання між кризою, закоріненістю в стару риторичну традицію і поступуванням літератури до нового порядку, витворення модерних художніх форм. Намацування поки ще нестійких стежок розвою, уловлення напівтонів, стилістичної дифузії сприяє кшталтуванню таких самих проміжкових антропологічних статусів і моделей поведінки персонажів – мімікрії, креолізації, «амфібієподібності», гібридної ідентичності.

2. Колоніальність як риторика: між топологією мовчання / замовчування і дискурсією промовляння (Г. Квітка-Основ'яненко)

Українська проза перших десятиріч XIX століття поступово відбруньковується від загальноімперської культурної парадигми, намагаючи свої лінії розвитку та окреслюючи зв'язки з національною усноповідною традицією. Цей процес був перманентним, часто-густо неусвідомлюваним, стихійним, не підпорядкованим розвитку естетичної теорії та об'єктивній логіці історії, а тому породжував дифузні рухливі форми, засновані на зміщенні акцентів, метафоризації, фігурах переносу, потужному підтексті. Створюються тексти, прочитання яких обумовлене грою декількома планами, зовнішнім показом і внутрішнім підсвічуванням прихованих смислів, синтактикою і прагматикою художнього цілого. Природа прозового слова нового типу вияснюється саме з ідеї, як сказав би М. Бахтін, *естетики втіленого слова*, себто його креаційності і фактурності в донесенні до читацької аудиторії утаємниченого смислу, в розчаклуванні його видимої сакральності, серйозності і наближенні до істини, правди, об'єктивного стану речей.

Колоніальність у корпусі цих текстів переростає межі чистої ідеології, стаючи своєрідною зоною між знаком і дискурсом, словом і смислом, означником і означуваним. Як категорія передусім текстотворча, вона долучається до творення прози нової генерації, її морфології, зрештою, *прозаїки* як такої, з притаманною їй риторикою проговорювання, поетикою акцентів і розпізнаванням у повсякденності непомітного і дріб'язкового. Слід зауважити, що прозаїка як організація словесних мас, тип художнього мислення, або проявлення дискурсивності містить енергію внутрішнього спротиву будь-якій авторитарності, системності, універсальності. На думку американських вчених Г. Морсон і К. Емерсон, у цьому явищі якнайкраще втілюється антропологічна природа творчості, її гуманістичний потенціал, персоналістичність, котрі протистоять знеособленим і знівельованим теоретичним конструктам, офіційній ідеології, заангажованості. «Якщо мислити прозою, то малоймовірно, щоб будь-який аспект культури, од окремої особистості до мови, од повсякденного життя до всезагальної історії, можна було б організувати так жорстко, щоб він виявився універсальною парадигмою... Прозаїки вимагають як недовіри до систем, так і надання особливого значення ординарним подіям як найбільш вагомим» (Г. Морсон, К. Емерсон 2002: 86–91).

Наявність в архітектоніці прози відцентрових сил створює той вакуум, порожнечу, зрештою, *поріг*, за яким починається переосмислення напівзмертвілих ідеологічних схем, офіціозу, штучно насаджених і нав'язаних цінностей. Однак це не означає буквального переходу від мовчання до говоріння, писання або будь-

яких інших форм дескрипції. Так само переоцінка загальноприйнятих канонічних уявлень не пов'язана з рухом від дорефлексивного, традиційного, *готового* слова до рефлексійного і аналітичного, з відтворенням *точного* і достеменного змісту. Мовчання в цьому контексті не заміник говоріння, мовлення, а радше його фон, другий план, віддзеркалення. Воно є передумовою «виробництва присутності» (Г. Гумбрехт) значень, мовленнєвих рядів настільки перевантажених, що слово стає втіленням дискурсу балакучості, дидактичної риторики, тенденційних завдань автора. Однак цей диктат мовленнєвої стихії є лише маскою, риторичною стратегією, зрештою, інобуттям висловленої істини.

Опозиція мовчання і балакучості була вироблена і сформульована ще в рамках античної лінгвофілософської теорії. Плутарх в трактаті «Про балакучість» наголошує на необхідності лікування цього недоліку за допомогою вихвалання мовчазливості, в якій є «щось величне і священне, щось від таїнств» (Плутарх 1999: 644). За мовчанням приховується істина, котра не піддається словесному вираженню і не вкладається в затісні коліщата раціональної логіки. М. Фуко, досліджуючи амбівалентне явище *паресії* як нерозбірливої балакучості, хаотичного нагромадження всіляких нісенітниць і водночас як способу аргументованого висловлювання істини, теж наголошує на цінності мовчання, пов'язаного зі спогляданням і наближенням до Бога. Паресія як риторична стратегія, в якій переконання та істина злютовуються в цілісності вербального акту, стає неможливою в умовах розподібнення мовлення і логіки, знаку і смислу. Прагматизація і психологізація людського досвіду спонукає до невтішного висновку про те, що «паресії, в її давньогрецькому сенсі, більше немає місця в нашому сьогоденнішньому епістемологічному просторі» (Фуко 2020: 112).

Вочевидь, цей вакуум зумовлює появу зон мовчання, які, випродуковуючи власну фігуративність, риторичку недомовленостей і приховану комунікацію в підтексті, сприяють строкатій «фрагментації імперського дискурсу» (М. Шкандрій) в межах колоніальності як утіленого вдавання і перелицювання, представлення світу «наживоріт» і деконструювання *Іншого* не як підпорядкованого метрополії, а як повноправного учасника спротиву асиміляції та уніфікації. Отже, мовчання – це ґрунт для неупередженої інтерпретації і народження нових смислів, контрдискурсу, проявлення цього риторичного виверту в тексті щоразу сповнене подієвості, передусім на рівні читацької рецепції і в площині позатекстовій. Тому колоніальність лише на поверхні здається монологічною, репрезентованою з позиції центру, частиною імперської ідеології. «Насправді ж колонізована культура мовчить для всього іншого світу, а до себе промовляє, забезпечуючи, хоч і не вповні, культурні потреби носіїв свого етносу» (Будний, Ільницький 2008: 329).

Двоїстість феномену мовчання позначається також на його історичній мінливості та архітектоніці. У межах вельми цікавої концепції історичних типів словесності з огляду на співвідношення *мовлення* і *мовчання* М. Віролайнен висновує: «зона мовлення завжди сусідить з не менш значимою зоною мовчання, з полем

неназваного, яке бере участь у створенні культурного цілого не менш активно, ніж мовлення. Головне полягає в тому, що співвідношення мовлення і мовчання, способи їхнього взаємообміну і взаємодії не є якоюсь постійною величиною, константою. Вони історично мінливі та, крім того, мають таку ж яскраво виражену індивідуальність, як індивідуальне мовлення того чи іншого автора» (Віролайнен 2003: 437-438). Фігуративність мовчання може мати різні прояви, від структурно відміченого, гранично позначеного до імпліцитного, розчиненого в підвалинах тексту. Мовчання диференціюється як «інобуття мовлення» у формі мімікрії, або цілковитого залишення мовленнєвої сфери і, як наслідок, втрати ідентичності, обнуленні, лімінальності, а згодом компенсації цієї кризи набуттям найвищого сенсу життя у відкритій у важкому досвіді істині. На думку В. Тернера, люди в лімінальному стані – це істоти, «ні тут, ні там, ні се ні те; вони – в проміжку між станами, приписаними і розподіленими законом, звичаєм, умовностями і церемоніалом» (Тернер 1983: 169).

Мімікрія зводить цих істот на ніщо, вони «анонімні, безстатеві, одноманітні, позбавлені *голосу*, волі, будь-якого статусного захисту, власності, одягу, родинних прав і обов'язків і знаходяться в максимально тісному контакті з сакральними силами» (Віролайнен 2003: 454). Однак це помежів'я, стан перманентної невідзначеності долається, причому не так у мовчанні, як у *замовчуванні*, себто його різновиді, тропі, фігурі, диференціалі. Зауважимо, що замовчування передбачає своєрідну гру, балансування на межі володіння істиною, достеменним знанням і позірною профанною позицією, що експлікується в незавуальованому декларуванні імперськості і відкритому інтенсивному дидактизмі з потужним компонентом релігійності, проповідництва. Ця двоїстість покладена в основу висвітлення поведінки і риторики колоніальної людини не з точки зору метрополії, влади, а зсередини, з самих нутрощів, середостіння, рідного ґрунту. В надзвичайно складній інтерпретаційній схемі акумулюється репресивний досвід колонізованого, пригнобленого і приниженого, причетність до імперських структур і домінальних відносин, зрештою, узагальнення та усвідомлення «асиметричних взаємин між центром і екс-центричною околицею як «нижчою» і «вищою» культурами» (Будний, Ільницький 2008: 329).

Прикладом саме такого трирівневого осмислення колоніальності стають деякі тексти Г. Квітки-Основ'яненка, в яких присутній т. зв. другий план, контрдискурс, або комунікаційна модель, побудована на «спіралі мовчання». Її сутність полягає в тому, що «людина не хоче опинитися в ізоляції, вона або зміщується на позиції більшості, або мовчить» (Почепцов, 2001: 48). У цій проміжній зоні і випродуковуються ті *постколоніальні* інтенції, які були спочатку недоступними для квітковства. Проте перші спроби наукового осмислення спадщини письменника спровокували ситуацію «продуктивності нерозуміння» (В. Подорога), яка і уможливила прочитання його творів з позицій постколоніальної теорії. Підсумовуючи присуди І. Франка, М. Зерова, Д. Чижевського стосовно реакційності і консерва-

тивної ідеології Квітки, М. Шкандрій констатує: «На їхню думку, поетика письменника була застарілим відлунням західноєвропейського сентименталізму, а його пасторальний образ України служив імперським “загальноросійським” проектам, заперечуючи реальність національного та соціального гноблення» (Шкандрій 2004: 208). М. Зеров навіть прямо транспонував імперську владну ієрархію на риторичний рівень творів: «Державний устрій вкладається у нього [Квітки] в формули патріархальних та домінальних відносин... У протилежність Котляревському Квітка рішуче не знав і не бачив *соціального зла*» (Зеров 2003: 179). Проте в консерватизмі і монархічних поглядах письменника міститься завуальоване законами мистецтва критичне вістря, пафос саморозвінчання, самовикриття, котрий сприяє вилученню антиімперської, антиколоніальної складової. Одним із перших це відчув А. Шамрай: «Ідеологічно, ці “вірні сини” російського самодержавства, наші перші письменники, навіть не уявляли, що їхні невинні анекдоти та ідилії стануть зброєю в боротьбі з царатом» (Шамрай 1930: 66).

Повість «Добре роби – добре і буде» (1836) відкриває галерею творів, котрі становлять синтез просвітницької ідеології і християнського гуманізму. В тексті це зрощення позначається на переважанні риторичної, описово-роз’яснювальної, оціночної складової над безпосередньо художнім викладом подій і цілісними характеристиками, котрі промовляють самі за себе. Тихон Брус уособлює авторську ідею, це персонаж-схема, конструкція, побудована згідно з практичним пересмисленням християнства та актуалізацією його заповідей у змінних конкретно-історичних реаліях. Тому він несе потужне ідеологічне навантаження, розкриваючись у послідовно розгорнутих моралізаторських тезах, покладених в основу статично розташованих оповідних блоків.

Твір ілюструє *готове*, вихідне положення, отже, має всі ознаки верифікації, антропологічного експерименту, доведення і так відомої істини. Життєвий устрій є цілковитою трансценденцією Божої волі, вищого порядку на землі, в усіх людських справах і діях. Це варіант *теодицеї*, надто продуктивно експлуатованої Квіткою релігійно-філософської категорії. Заявлений у назві причинно-наслідковий логічний зв’язок людських діянь і Божої благодаті розкривається у формі повчання на початку твору, чим подвоюється його риторичний модус. Адже паремія розгортається в *апофегмі* як додатковому дидактичному роз’ясненні, словесній мініатюрі-прикладі, *теоретичній* моделі поведінки, такому собі спонуканні до дії. Потрібно жити в згоді з передвстановленими законами, любити свого ближнього, виконувати волю Божу, не забувати дякувати за всі земні багатства. Наслідками слухняності і покірності буде передовсім суспільна гармонія як фундамент процвітання і відсутності станової нерівності, дискримінації за ознаками ієрархічної вищості або нижчості.

Квітка при цьому використовує критерії художності, суголосні і його власному світогляду, і завданням створення національної прозаїки, і демократичності народного усноповідного слова, і, звісно ж, тенденціям розвитку європейської

і російської літератур. Тихон Брус, своєрідний культурний герой, який врятував усе село від голоду, взятий письменником із народного середовища, сповідує прості християнські цінності та етику природної людини. Допмагаючи селянам за велінням серця, герой своїми вчинками і діями цілком зреалізовує авторську програму, відповідає патріархальним настановам на сакралізацію відносин між людиною і Богом, кріпаком і паном, селянином та імперською верховною владою в особі губернатора і царя. Колесса О. у ґрунтовному дослідженні «Гене́за української новітньої повісті» зазначає: «Ідея Божого заповіту виходить переможцем вже на сьому світі. І маємо в сім творі знов суспільну ідилію» (Колесса 1927: 13). Звісно, цей жанровий зріз слугував міцним підґрунтям консервативних поглядів письменника і в той же час підривав зсередини уявлення про непохитну ієрархічну драбину суспільства. Ідеологічна конструкція жанру характеризується рухливістю, в ній відбуваються зміщення канонічних жанрових акцентів в *неканонічне* поле переосмислення, між становою приналежністю героя і його світоглядом, чутливістю встановлюються конвенціональні відносини, обов'язкова прив'язка комплексу *позитивних* рис до персонажа аристократичного походження втрачається. Натомість жанрова стихія *демократизується* перенесенням на простого селянина почувань і поведінки шляхетної людини.

По суті, введенням такого типу героя Квітка змінив поле *текстуальної чутливості*, перерозподілив акценти, зрештою, ідеєю позастанової цінності людини наблизив свою прозу до широкого загалу читачів. Контакт з ними у формі прямих звернень і відкритої симпатії до героя: «А послухаймо, як у лиху годину справлявся Тихон Брус, і що він робив, і що заробив тут. Може, дуже тяжко та важко йому було, що, може, інший і не стерпить? Або що-небудь робив таке трудне, що другий і не зуміє? Послухаймо» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 196). Такі риторичні пасажі відразу зумовлюють емоційне тло повісті з відповідною моделлю співчування герою, пафосом оспівування подвижництва і філантропії. Закріплення за простим селянином нового типу героїки, що проявляється в повсякденній тяжкій праці, примноженні так званих «малих справ», слідуванні інтересам сільської громади теж впливало з актуальних завдань національної прози, а саме з потреби вироблення персонажного тезаурусу і розподіленням за різними його частинами відповідних критеріїв оцінки. «Коли Квітка писав українською, він зображував позитивних героїв, що, хоч яким був їхній соціальний статус, дотримувалися стоїчних поглядів та християнських ідеалів» (Шкандрій 2004: 212). Цій гуманістичній етиці сприяв також сентименталізм, трансграничний стиль, світовідчування, яке урівнювало людей на засадах позастанових цінностей. Як зазначає М. Шкандрій, «обираючи за своїх шляхетних і трагічних героїв селян і простолюди, Квітка використовує літературний сентименталізм як демократизаційну силу» (Шкандрій, 213). Зауважимо, що вибір естетичних пріоритетів співвідносився тут з більш глобальними стратегічними цілями письменника, був опосередкованою формою антиколоніального спротиву. «Якщо моральне право на боці селянина, то можна виправдати й опір владі» (Шкандрій 2004: 213).

Діяння праведника Тихона Бруса майже достеменно повторюють сюжетну канву повісті-анекдоту М. Карамзіна «Фрол Сілін, благодійна людина» (1791). Послідовність розташування епізодів, компонування матеріалу від моральних сентенцій до їхнього розкриття в житті персонажа, текстуальні збіги вражають своєю точністю. Порухення російським письменником нормативних підходів до зображення, героїзація життєвого шляху простої людини, зрештою, її своєрідна канонізація в пам'яті нащадків засвідчують реформаторські кроки в напрямку вироблення нової художності, шляхів переосмислення багатокілової пасторально-селянської традиції. Введення сільського компоненту як структуро- і жанротворчого, поетизація та ідеалізація стосунків між поміщиком і хліборобом у сублімованому заломленні, під впливом ренесансних і просвітницьких ідилій теж сприяли становленню прози, формуванню її нових естетичних якостей і вивільненню з-під диктату класицистських приписів і заборон («Бідна Ліза», «Листи російського мандрівника», «Лист сільського мешканця», «Село» та ін.).

Карамзін змінює поле *чутливості* тексту, відкриваючи в ньому читача як надто важливу категорію, такого собі адресата власних ламентаций і передумови діалогічної комунікації співчування. Завдяки читачеві уможливується культурний обмін, взаємодія *свого* і *чужого*, європейського світу і рідного патріархального ґрунту. Читач – це провідник такого діалогу в реальний простір, актант прагматики тексту, його побутування в бінарній і тернарній структурах. Ю. Лотман акцентує роль трансферу в цьому процесі: «Те, що Карамзін розгорнув перед читачем неофіційне обличчя європейського життя та «неісторичний» образ історичних подій, показавши їх очима людини, яка ще не розібралася, які події історичні, а які ні, змушувало читача *повірити* в розгорнуте перед ним життя, пережити відчуття очевидця» (Лотман 1987: 234).

Трансфер, який здійснював Карамзін на перехресному полі світової культури, європеїзація російської словесності, цілком очевидні і не викликають сумнівів у подальшому його впливі на утвердження і розвиток нової концептосфери в літературі, побутуванні в ній так званої «мужицької» лінії, ідеалізації і деякій фізіологізації невидимої, але важкої праці простого трудівника. Показовою є пародійна рецепція цієї теми в повісті Ф. Достоєвського «Село Степанчиково та його мешканці». По-перше, пародія подовжує традицію у великому житті культури, представляючи її значно переосмисленою в *плавильному казані* як семіотичній моделі. Отже, пародіювання як тип надто *пластичної* міжтекстової взаємодії сприяє успіхові трансферної акції, поліпшуючи просування ідеї, образу в культурній діакронії. Фома Опіскін виголошує справжню апологію Фролу Сіліну як «сільському мудрецю», еталону добродетельності і праведності. За його оцінкою, повість Карамзіна – «це високий епос! це твір суто народний» (Достоєвський 1988: 84).

У контексті повісті Достоєвського Фрол Сілін є полемічним прецедентом, спрямованим проти слов'янофільських візій народного характеру, його надмірної ідеалізації. При цьому спір ведеться не з Карамзіним, а з Гоголем, передусім

з його «Вибраними місцями з листування з друзями», де проголошується осанна монархічному устрою у формі оспівування патріархально-ідилічних стосунків між поміщиком і селянином. Соціальна згуртованість вищого і нижчого прошарків суспільства, конвергентність поля співіснування «господаря» і «раба» (за термінологією Гегеля) засновані на принципах християнської моралі і подаються в тексті під кутом зору ортодоксальної православно-самодержавницької ідеології. Пародіювання цієї дидактики включенням тексту-прецеденту і передорученням його компетенції комічному Фомі Опіскіну мало на меті деконструкцію офіційної риторики і лакованих, більш утопійних, ніж реальних, суспільно-політичних міфів. Тому видиме серйозне звучання тези про нагальну необхідність зображення того, як «селянин і вельможа, настільки роз'єднані на сходинках суспільства, з'єднуються, нарешті, в доброчесностях» (Достоевський 1988: 82), насправді пародійно обрамлюється контекстом твору і вивершується в суцільному профануванні і зведенні нанівець ушляхетнених за допомогою штучних ідеологем і політичної заангажованості патріархальних відносин.

Прагматика твору, план соціальної дії заперечує його зовнішню семантику, площину словесного вираження. Між риторичним багатослів'ям, балакучістю героя і реальною життєвою поведінкою, канонізованою ним самим моделлю відходу в «нікуди і ні з чим» утворюється прірва. На глибинному рівні переміна статусу, розрив із вкоріненням у стабільні структури комфортного існування прочитується як *відхід із сфери мовлення*. Саме крізь цю схему зустрічі з невідомим, справжньою пусткою, втратою звичних зв'язків і можливості застосування тривіальної мовної логіки, або причинно-наслідкового пояснення духовного зламу розглядає цей твір М. Віролайнен. При цьому втрата потрактовується як набуття сенсу, стає іноформою життєвого дару і знаходженням себе у сфері *мовчання*, в безсловесному стані. Вихід з ілюзорного кола проговорювання, хибної риторики, словесного маскування істини і одночасний прорив у простір *самопромовляючого* буття потребує значних духовних зусиль і оцінюється цілком позитивно.

Достоевський репрезентує перевернуту модель *недостачі* В. Проппа, яка не потребує своєї ліквідації, а, навпаки, рухається в напрямку втрати як набуття, досягнення найвищого ступеня споглядальності, філософської редукції життєвих підсумків в архетипі відходу. «Для XIX століття взагалі можна говорити про міфологему «відходу», найтісніше пов'язану з архетипом втрати як набуття». На думку дослідниці, вона визначає не лише перипетії долі героїв, а «письменництво як таке» і втілюється якраз у відповідальній стратегії «відходу з мовлення» (Віролайнен 2003: 449). Текст Достоевського утверджує цінність мовчання, яке перекреслює і нівелює слов'янофільську риторичну тріскотню про добрих освічених панів і смиренних селян. Відхід Фоми потрактовується амбівалентно: це і відмова від нав'язаних ідеологією ідеальних образів і стереотипів поведінки, і втілення варіанту життєвого сценарію Фрола Сіліна, котрий теж мовчки, не оглядаючись на інших, робить свою справу. Таким чином, текст Карамзіна послужив тут пре-

цедентним полем, на якому пародіювання перетворюється на серйозне моделювання власного життєвого шляху, стихія комічного, карнавального слова устеляє ґрунт трагедійному пошуку себе, своєї самості в звільненій від уречевленості порожнечі.

Трансферний характер невеличкої повісті-анекдоту про героїку подвижницької праці на благо інших коріниться також в його риторичній природі. Мовленнєва стихія, організація словесних мас згідно з оцінкою діянь героя, переосмислення уявлень про категорію героїчного заступають місце жанрової структури з притаманною їй логікою і параметризацією. Риторика як більш дифузне явище спровокувала своєрідну наджанровість твору, його лабільність і живучість у віках. В. Сиповський констатував, що поява «Фрола Сіліна» «створила потужну літературу різних «відомостей» про героїзм таких «маленьких людей», вплинуло на створення потужного напрямку...» (Сиповський 1910: 737–739).

Характерно, що трансформація здійснюється на рівні зміщення акцентів у межах того ж таки риторичного дискурсу. При цьому реформаторські кроки Карамзіна в царині художності мали далекосяжні соціально-політичні цілі і практичні наслідки. Адже він робить зв'язок між літературно-риторичним каноном і конкретним предметом зображення більш конвенційним, вільним від жорстких відповідностей. Епідейктичне красномовство як оспівування державної величі, знаменних історичних подій, знакових осіб застосовується до піднесення хліборобської праці і подвигу простого селянина. Звільнившись від нормативних приписів, автор уводить по суті жанр класицизму в поле сентименталістської естетики, і створює цим ефект ковзання між цими структурами. «Загалом форма панегірика виявилася надто зручною для утвердження ідеалу природної людини. Однак Карамзін звільняється від дидактизму, відкритої повчальності, умоглядної схематичності, заданості характерів і намагається йти до художньої достовірності від картин приватного життя» (Кудреватих 2016: 83).

Повість Квітки «Добре роби – добре і буде» побудовано також на традиціях похвального слова, причому ускладненої структури. Ясна річ, об'єктом панегірика є передусім Тихон Брус як утілення позитивних рис українського селянина-подвижника, який, керуючись Божими заповідями і живучи в згоді із законами природи, рятує всю громаду від голоду. Це його справжня місія, яку він здійснює планомірно, неквапливо, здебільшого мовчки. Однак риторика похвалання розгортається у вигляді концентричних кіл, причому дедалі більше наростає учительний пафос, стилістика повчання, обрамлення *par exemple*, себто конкретних прикладів і нараційного плану, монологічним авторитарним авторським словом. Іншим полюсом панегірику є постать царя, введена у твір на рівні аперцепції, тобто вироблених культурною свідомістю стереотипів його сприймання. Послугування саме міфологемою царя, а не живим, незредукованим його образом зумовлює найвищий ступінь риторичності, апофеоз возвеличення.

При цьому багатство епідейктичної орнаментики, диктат монологічного слова є іноформою мовчання, або непідробного піетету, який не можна висловити неемоційною тривіальною лексикою. Тому, як вважає О. Сулима-Блохіна, «виклад пересякнений церковно-слов'янізмами, вони майже цілком витиснули народньо-чутливу лексику» (Сулима-Блохіна 1969: 33). Створюється особлива урочистість оповіді з використанням засобів пишномовності, які сприяють піднесенню царя з точки зору «релігійної резигнації» (Колесса), тобто віри в явлення Божої милості в добрих справах і батьківській опіці його помазаника. При цьому сама постать царя відсутня у творі, так би мовити, фізично, як персонажна структура, замість неї функціонує вироблений консервативною ідеологією *імідж*, політично заангажований образ. Цар – це персонаж уявлень, чуток, народних мрій і жадань, конструкція «специфічної політизованості» (В. Будний, М. Ільницький), котра відповідає засадам монархізму і дихотомічним відносинам між імперією та околицею, центром і периферією.

Введення у твір образу царя набуває ознак містеріальності, зазнає *вторинного моделювання* під впливом народної міфології, фантазування. Дізнавшись про голод у губернії, цар терміново вживає заходів по спасінню людей, наказує давати хліб з гамазії, дає власні гроші на закупівлю нових запасів. Добрі справи царя гіперболізуються згідно з народним бажанням бачити в них прояви християнського гуманізму. «Отто грошей прислано! Нам і тисячу рублів і то сума страшна... а то прислано таких тисячі тисячів, як наш пан-отець та таки і писар кажуть, що то зоветься мільйон... Та таких-то мільйонів прислано у кожную губернію не один і не два... А скільки ж губерній таких, що Бог прогнівався на народ та послав на них голод? А у кожній губернії народу є теж мільйон, а де й два. Так якої треба голови, щоб розщитати, на скільки мільйонів прислано грошей?... а дати ж стільки грошей хто може, як не цар наш, государ премилосердний...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 119). Зауважимо, що категорія числа в цьому пасажі умовна і аж ніяк не відтворює реальну кількісність, а функціонує як дифузна, нерозчленована єдність для позначення матеріальної надмірності, рогу достатку, щедрості, царського дару як чогось монументального, нероз'єднуваного. Це число-міф, яке корелює з подальшою харизматизацією царя: «От істинно отець ік своїм дітям! І хіба ж тільки у нього і є, що ми? Еге! Слава тобі Господи! Є нашого народу чимало, а то ще і російського, і німецького, і татарського, і калмицького... і якого-то народу нема! І усі ж то ідуть під нашу державу, бо дуже хороше усім жити! І усе ж то милосердний цар об усіх убивається і жалкує, як отець діточок своїх» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 119). *Наш* цар, на відміну від *чужого*, гуманний, турботливий, піклується навіть про долю однієї душі.

Зрозуміло, що вуста оповідача в сказовій, імітованій під примітив формі, промовляються імперські гасла і настанови на внутрішню колонізацію, об'єднання народів і територій під егідою єдиного істинного царя як сакрального центру. Слід зауважити, що цей культурний архетип характеризується антро-

пологічним статусом «маргінальної постаті», в якій співіснують різні, почасти суперечливі, іпостасі. «Міфологема царя посідає принципове місце в глибинних структурах індивідуальної і колективної свідомості, трансформуючи і поєднуючи в собі архетипи божества та отця, героя і мудреця, судді і тирана, жерця і жертви. Також можна говорити про філософський і релігійний зміст царської ідеї. Цар символізує наявність ієрархії в бутті та видиму присутність у світі невидимого божества» (Гурін 2000). *Наш* цар, на відміну від *чужого*, гуманний, турботливий, піклується навіть про долю однієї душі.

Прикметно, що в тексті Квітки виведено найголовніших актантів імперського адміністративного апарату, які унаочнюють і матеріалізують символи царської влади. Крім того, вони репрезентують ієрархічні відносини між місцевою, губернською і столичною її гілками та виконують функцію посередників в сакральному співвідношенні селянського подвижника і царя. Спочатку Тихон своїми вчинками розчулює справника, а згодом заслуговує на пошану і довіру генерала, «присланого від самісінького царя». Сприйняття сановної фігури змінюється від офіційно емблематичного («у колясі генерал, з золотими китицями на плечах, на грудях золота зізда, а на шиї усе хрести, та аж сяє») до напівофіційного, в межах гуманістичної етики, навіть з усвідомленням відносності титулування. Тихон іменує генерала добродієм, їхнє спілкування перетворюється на виважений діалог із рятування селян від голоду і на раціональне витрачання царської казни («Як ока повинен берегти і царську копійку...»). Апологія цареві одночасно виглядає системним обґрунтуванням монархічного устрою і виправданням кріпацтва з позицій християнської моралі. Тихонове славослов'я завершується тенденційним закликком «кинутись та заробляти, та подушне зносити, та недоїмку, на кому є, уплачувати; тогді і цар нас пожалує, і Господь помилує...». Найвищим проявом царської милості було урочисте нагородження медаллю, яке відбувається на своєрідному сценічному майданчику, на очах усієї громади, за участю губернатора. Цей прикінцевий епізод надзвичайно багатий на емблематику, в ньому вгадуються і риси античного або біблійного тріумфу, і мотив спокутування, жертвовності, зрештою, відновлення первинного стану, втраченої гармонії («... Тихон стоїть, уклонивши голову, і не тямить себе, чи він у раю, чи де? Чи малої ж честі він дожився?»).

Відзначимо, що в момент винагородження переповнений почуттями герой мовчить, вкотре усвідомлюючи сакральність владної ієрархії та цілість, двоєдність Царя-Бога. З точки зору Б. Успенського таке сприйняття наслідуює візантійську модель сакралізації, засновану на паралелізмі імператора і Бога, та європейську модель харизматизації, зумовлену здебільшого особистим даром помазанника. Християнство сприяє «переконанню в особистій харизмі монарха, який наділяється чудотворними силами. Монарх сприймався як джерело благополуччя, зокрема вважалось, що дотикання до нього здатні зціляти від хвороб і забезпечувати родючість. Цар виявляється співучасником Божества на особистих

засадах, і це визначає його ставлення як до Бога, так і до людини” (Успенський 1996: 220-221). У тексті повісті віднаходяться чимало відгомонів цієї концепції.

Присутність візантинізму та породжених ним риторик, як-от, ісихазму, середньовічного варіанту споглядальної поведінки, усамітнення і, найголовніше, мовчання як антитези багатоголосю повсякденного життя, “цілковитого підпорядкування дискурсивної діяльності аскетичній меті й поступового подолання вербального складника молитви з розширенням емоційної місткості кожного слова, зверненого до Бога” (Ісіченко 2008: 94), дається взнаки як на персонажному, так і на авторському риторичному рівнях. Прикінцева сцена немов закарбовує людські слова в канонічні поведінкові жести, емоції і такі самі жанрово нормативні мовленнєві конструкти, без будь-якої альтернативи на вільне самовиявлення, прояви ініціативності, рефлексійності. Створюється хронотоп “мовчазного довкілля”, який відтворює “подолання не тільки гамірливого побуту, але й самодостатньої вербальної діяльності” (Ісіченко 2008: 94). Тому надіта на шию героя срібна медаль з “настоящим царським лицем” теж символізує немов застигле, кристалізоване в іконографічному образі, мовчання, повну згоду, смирення і визнання священності царської влади. Живописні зображення, всілякі емблеми і знаки престижності, нагороди і т. ін. були матеріальними формами сакралізації очільника престолу.

За зовнішнім багатослів'ям і церковною риторикою (молитва за царя) криється *істинна* невербальна поведінка, яка слугує *другим планом, підтекстом* в інтерпретації становища колонізованого народу, *колоніальності* як антропологічної межі, або *tertium comparationis* в царині зіставлення імперського центру і периферійної зони, околиці на рівні тексту. У цьому творі *підпорядковане* не промовляє від самого себе, не усвідомлює свій стан з позиції *Іншого*, бо ж затінене надто “густою” орнаментикою панегірику, похвалання і риторичної аргументації існування сокровенного патріархального зв'язку між царем і простим хліборобом. “А народ же то увесь, покидавши шапки і піднявши руки до Бога, так ув один голос і загули: - Подержи його, Господи, у щасті і у здоров'ї на сім світі і при нас, і при наших дітях, і унуках...” (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 130). Проте за цим молитовним славослів'ям прихований той підтекст, який вичленовується читачем у річищі постколоніальної теорії. Мовчання надто продуктивна категорія аналітичної антропології, яка дозволяє деконструювати колоніальність, розщепити її на декілька рівнів рецепції, побачити за підпорядкованим зовсім інше, контрдискурс, незгоду, полеміку на рівні текстуальної чутливості.

З позиції “дискурсу влади” (М. Фуко) більш складна, неоднозначна колоніальна ситуація окреслюється в “Козир-дівці”. Тут відсутня авторитарність монологічного слова, пов'язаного з моделюючою роллю жанрової архаїки у створенні персонажа-схеми та виправданні імперської ідеології з точки зору колонізованого, цілком вкоріненого в панівні структури колонізатора. Замість добровільного підпорядкування, пасивного прийняття і навіть передоручення свого голосу старшо-

му, вищому, домінуючому, розчинення власного я у великій імперській спільноті маємо поки що несистемні, але деякою мірою зухвали інтенції *промовляння*, не від імені *ми*, громади, а надто особистісного, викликаного боротьбою за своє щастя. Це промовляння виходить за межі слова як такого і виливається в низку активних дій героїні, які в контексті повісті є формою опору царській судовій системі.

На вирішення конфлікту в соціально-побутовій площині накладається гендерна складова, внаслідок цього звучання бунтівливого голосу Ївги посилюється. Її протест – це спроба вийти з-під гніту свого пригнобленого становища, подолати вихідне уявлення про історично успадковану залежність і комплекс меншовартості, *жіночої* вторинності, недосконалості. При цьому сама героїня не усвідомлює свою роль, бо її життя цілком вкладається в завчасно прописані схеми і родинно-побутові сценарії, схвалені імперською ідеологією, її ексцентричним впливом на підпорядковану околицю. Квітка виписує ситуацію української культури як такої, в усій її законсервованості та ізольованості. Як слушно зазначає О. Забужко, «... українська культура *всередині себе*, в своїй гендерній структурі, й далі залишається – колоніальною» (Забужко 2009: 191). Можна вважати повість варіантом відтворення «травми нашої колоніальної історії в гендерному аспекті» з додаванням ідеї «інерційного гніту “рольових моделей” патріархальної культури (отої, де «люди – тільки стать чоловіча»)» (Забужко 2009: 170). Текст Квітки деконструє ці уявлення в постколоніальній площині, зіштовхуючи тезу та антитезу, колоніальну об'єктність і читацьку контрдискурсивну рецепцію в єдиному полі. Характер героїні *проявляється* лише в розгортанні сюжету як художньої проєкції становлення, викарбовування соціально-психологічного досвіду на тернистому шляху поневірянь владними коридорами, пошуків правди і постановня істини у відновленій справедливості. На естетичному рівні ця стратегія відповідає типу організації сюжету в просвітницькому реалізмі, в екстенсивному розкритті тези, наповненні завчасно сконструйованої ідеологеми наративною емпірикою і непередбачуваною подією.

Проявлення в сюжеті *жіночого дискурсу* відбувається під впливом випадку, ексцесу, що порушує нормальний плин життя і ламає жорстку номенклатурність патріархального суспільства. Детективна інтрига є тим «вибуховим», деконструюючим началом, яке приводить у дію здавна незмінні механізми життя, статичний часопростір *колонізованого*. Повість цікава передусім тим, що фіксує тектонічний зсув у жіночій психології і закріплює за нею здатність до промовляння. Інакше кажучи, в ній дається відповідь на головне питання постколоніальної критики – «... чи може залежне (як жінка) промовляти?», у зв'язку з чим робиться спроба надати «залежності право на голос в історії» (Співак 1996: 542). Слід зауважити, що дихотомія мовчання і промовляння закорінена по суті в лінгвістичній площині розрізнення чоловічого і жіночого висловлювання, владного і підвладного мовленнєвих дискурсів. Розплутування цього біному здійснюється на шляху подолання безмовності, артикульованої і накладеної владними інсти-

туціями, колонізатором, загальною політикою домінування. Е. Шовалтер відзначає, що «в окремих культурах жінки винайшли приватну форму спілкування, яка виникла з їхньої потреби протистояти мовчанню, яке наклали на них у громадському житті» (Шовалтер 1996: 521).

Квітка в цьому відношенні зробив набагато більше, ніж ілюстрація про-світницької тези про перемогу справедливості внаслідок втручання доброго губернатора, символу імперської влади. Адже текст постає антропологічним досвідом, який демонструє зростання жіночого голосу, поки що в легітимних межах колоніально-імперського домінування. Враховуючи, що «в українській культурі не було місця для жіночого голосу, а система вартостей антиколоніального руху прирікала жінку на упослідження та підпорядкований статус» (Гнатюк 2005: 382), письменник у межах програми вироблення канонів нової прози і *прозаїки* як типу висловлювання рішуче змінює ставлення до героїні, виводить її з маргінального становища до торування власного шляху виборювання справедливості. Діалог Ївги з владою здійснюється в площині мовлення як виду моделювання принципово *немовленневих* дискурсів, як-от, соціальної картини світу, суспільного розшарування і жорсткої детермінованості патріархального ладу політикою імперського домінування. Тому мова відіграє тут надто важливу деконструктивну самовикривальну роль та є інструментом розтину системи з позиції поневоленого, колонізованого.

Така функція мови впливала з україноцентричності «Малоросійських повістей...» як художнього ансамблю національного життя, побудованого на явних і прихованих текстуальних стратегіях антиколоніального спротиву. Маркером позбавлення від комплексу вторинності та особливо чутливою лінією розриву лінійного, горизонтального впорядкування життя в нав'язаних межах колоніальності постає саме україномовна стихія як особливий тип *текстуальності*. Її функціонування коливається від тактики замаскованого позиціонування своєї меншовартості і підлеглості до відкритих форм протиставлення *свого* упослідженого становища *чужому* зверхньому ставленню до пригнобленого.

Риторика скривдженої і згвалтованої системою Ївги має свою градацію і залежить від ситуації спілкування. Спроба домовитися з писарем про зустріч з Левком закінчується комунікативною невдачею, оскільки цілі і мовленнєві стилі учасників діалогу ніяк не перетинаються. Героїня вдається до благань і умовлянь, використовує народну пестливу лексику («братіку», «соколику»), та коли дізнається про справжні наміри писаря запроторити Левка до Сибіру, тональність і стиль її розмови різко змінюються. Вона використовує стереотипні формули і фразеологічні одиниці, котрі відтворюють істинне обличчя писаря, який завжди один і той же, не знає змін і внутрішньої еволюції («Щоб ти не дождав із своїм родом поганим писарським!»). Писар – типовий представник ієрархії колоніальної околиці, «мерзенний, п'явка людська», котра вдається до різних форм мімікрії за посередництвом знівельованого, уніфікованого бюрократично-канцелярського стилю висловлювання.

Посилаючись на Ю. Шевельова, можна сказати, що «стиль цей діє кумулятивно», нарощуючи і згущуючи смисли антилюдського, вкрай формалізованого, номенклатурного ставлення до раба, підлеглого, залежного. Усвідомлюючи штучність і риторичність, нещирість поведінки свого опонента, героїня знімає з нього маску, немовби «розчакловує» його, виводить на чисту воду («Та не у вас і правда: я дійду і у город, і до судящих...»). Проте писар і надалі усіляко блокує спроби промовляння Ївги, котра будь-що намагається врятувати коханого. Його риторична броня настільки міцна і непробивна, що отримує навіть тілесну характеристику. Він користується штампами і наданими владною системою готовими *жанрами* спілкування, статичними і не підпорядкованими суспільному прогресу. Писар одмінно володіє технікою мімікрії, демонструючи слухняність і відданість на очах старшого за рангом, «в нього всп вже підібрано, на все брехня готова, і хоч ти як його розпитуй, а він відбрешеться, і не просунеш пальця між його речі». Це типовий знавець масової свідомості, тому він вміло користується прикладками, переінакшує культурні ярлики та історичну емблематику, потрактує гендерну ідентичність у свої хибних цілях. Він перешкоджає Ївзі в діалозі зі справником, створюючи низку комунікативних бар'єрів у вигляді відвертої брехні. Так, її слюзи і благання захистити Левка витлумачуються з позиції національно історичного стереотипу як «женськеє діло, глупість» з приводу рекрутського набору, до якого, мовляв, може потрапити її брат. Вдаючись до хитрощів і словесної плутанини, писар провадить цей сценарій до кінця. Його риторичні виверти і постають перешкодою у взаєморозумінні між Ївгою і справником.

Блокування промовляння як дискурсу правди посилюється під час перемовин у в'язниці грубим втручанням наглядча, маргінального представника влади, який мислить категоріями колоніальної дискримінації. Підкреслена простакуватість і суржикові конотації його мовлення лише увиразнюють імперську присутність на экс-центричній території. («А чаво рештант з бабами розговорюет?... Вон їх женіте. Подали милостиню, ну і вон!»). Правда приховується за відсутністю судової процедури як такої, допрошування не проводиться, а бюрократична містерія безоглядного підписання документів живе своїм життям. Це окремий наскрізний образ партикулярного функціонування за рангом, заснованого на парадигмальному типі культури з високим ступенем ієрархізованості і формалізованості суспільної вертикалі. Зауважимо, що саме поняття парадигми визначає імперськість як тип свідомості, впорядкування всіх рівнів життя за всеосяжним принципом *проявленості, оформленості, наслідування* єдиним для всіх правилам, нормам і закону. «Організуюча, але не здатна до самоорганізації, парадигмальна культура докладає колосальних зусиль задля підтримання самої себе, на повсякчасне пред'явлення себе: адже лише на пред'явленому тримається в парадигмальній культурі зона порядку. Парадигмальна культура не може спертися на пам'ять (бо пам'ять є тим, що зберігається і не пред'явлене), тому вона постійно витрачає сили на нагадування» (Віролайнен 2007: 215–216).

Текст Квітки відтворює достеменно цю рису самоврядування в підкресленні автономного існування чиновницько-бюрократичного апарату, віддаленого від сфери людського і побудованого на чистому механіцизмі відносин. Між правдою і реальним просуванням справи Левка в судових інстанціях пролягає прірва. Це різні світи, різні способи їхнього текстового втілення, зовсім не однакові рівні підпорядкованості. Зафіксована письменником розбіжність дещо умоглядної моделі держави з хибними механізмами адміністрування має кросстекстове історіософське значення. Ю. Лотман, аналізуючи принципи регулярності та ієрархічного підпорядкування в імперській системі, вказував на «розрив між ідеальним самоосмисленням культури та її текстовою реальністю» (Лотман 1992: 246). У цьому «розриві» якраз таївся вакуум, що спричинив появу надлишкових хибних явищ колоніального характеру, як-от репресивність і непрозорість суду над *колонізованим*.

Героїня повісті ступає на новий виток судових митарств, рух сюжету нагадує розгортання концентричних кіл, які сприяють усе більшому прозрінню і відтворюють послідовність наближення до істини. Характеристика суду узагальнено окреслює всепроникливу парадигмальність дій напівзмертвілих людей-автоматів: «а судящі усім тільки порядок дають». Спроба налагодити розмову з «писарчуком у тяжиновому халатику» перетворюється на серйозний спір з ознаками бунту, на домагання визнати в героїні її власну ідентичність за посередництвом діалогу, промовляння («Я за ділом прийшла: так ви, коли письменні, так ви мене розпитайте, а не виганяйте...»). Характерною є динаміка звертань від улесливого «паниченьку» до крику та обурення лайкою писаря. Ще більшою постає дистанція між безправним, знедоленим і владою у відсічі секретаря суду, котрий безапеляційно констатує вину Левка і на благання Ївги реагує з позиції сили, зверхнього ставлення до просячого («А де ж він, добродієчку?.. – Там, де треба»). Після цього починається нове коло випробувань, в якому прірва між маленькою людиною і панами значно збільшується. Це закон тексту з помітними ознаками зростання новелістичного напруження по мірі наближення до розв'язки, до зустрічі з найвищими представниками владної ієрархії.

Ходіння по «судящих» супроводжується дискурсом промовляння з позиції меншого, підлеглого, риторика умовлянь і благань стає виразнішою і забарвленою конотаціями приниженості та упослідженості. Цей контраст наявний у панських покоях. «Ївга, нічого не знаючи, поклонилась усім і стала їх жалібно прохати: «Пани мої милі, пани мої любезні! Кого мені з вас прохати об моєму Левкові?» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 236). Змодельовано типову ситуацію зустрічі колонізованого з колонізатором, де у відповідь на чутливість, жалібність, тон прохання героїня чує цинічний сміх і реготання. Зневажлива реакція знахабнілих паничів викликає експресивну тираду інвективного характеру, з відвертою критикою і нападами на їхню адресу.

Знову актуалізовано опозицію неписьменного і *письменного*, в даному випадку просвітницької категорії, що асоціюється із справедливістю та турботою

про бідних. Водночас сила її самотнього жіночого голосу зростає, пробуджуючи бажання йти до кінця: «Коли у вас уся сила, то дарма; не по-вашому буде, я дійду усюди. А тільки вам скажу, що вам сором і сором; ви пані, ви письменні, ви читаете у книжках, як бідному треба помагати, а ви, замість того; не розпитавши, чого я і зачым, та стали з мене сміятися!» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 236). У глухому куті нерозуміння, замаскованого під мімікрію, Ївга опиняється під час зустрічі з «плохеньким, невеличким, сухеньким, сиденьким» судящим. Цей епізодичний персонаж нагадує маріонетку, котра вдається до словесної плутанини, хибної риторики та навмисне алогічних суджень задля укриття правди і підміни понять. Маргінальність цієї зовні непримітної постаті лише унаочнює виморочний і напівмертвільний характер імперської чиновницької системи.

Апофеозом бюрократичної амнезії стають дії судді, гротескно зображеного глитая, чие існування обмежується фізіологічними функціями і машинальними автоматичними рухами («так я вже ні об чім і не тямлю, тільки усе підписую»). Це людина-механізм, нежива істота, штучне створіння, позбавлене пам'яті і зосереджене на формальному нагадуванні, зовнішній фіксації лише видимої частини трагічних людських дол у судах («йди, душко, і ти до суду та там дожидай і маяч, а я побачу тебе та й згадаю»). Відзначимо, що це нагадування як означник території беспам'ятства, нівелювання людських відмінностей у тотальному засиллі паперових справ, циркулярів і підписів постає неодмінною прикметою імперського дискурсу. Голос героїні, її промовляння до влади стихає, заглушується і, насамкінець, виливається у голосіння. Прикметна ця градація від сльоз до найвищого емоційного сплеску в голосінні, що відповідає її відчайдушному становищу.

Коло митарств владними інстанціями розривається зустріччю з губернатором, яка виламується з причинно-наслідкової обумовленості подій та є проявом втручання в долю скривдженої людини вищої, провіденційної сили. Введення ідеологічно навантаженого образу, умоглядної конструкції віддає просвітницьким резонерством і дидактизмом. На думку, О. Сулими-Блохиної, «добрий» губернатор – це *deus ex machina*, поява його, хоч відповідає стильовим можливостям, але мистецьки не вмотивована...» (Сулима-Блохина 1969: 55). У його зображенні Квітка поєднує прийоми античної театральної техніки з лубочним, кітчовим сприйняттям наділеної високою владою людини. Постать губернатора немов виривається з натовпу, так само несподівано, як опущений за допомогою механізмів Бог у давньогрецькому спектаклі.

Підкресленням знаків соціальної престижності, спеціальною емблематикою автор виокремлює його, робить головною фігурою ансамблю. Даються знаки текстуальні збіги з описом генерала в повісті «Добре роби...», що свідчить про наявність у Квітки усталеної типології і вироблених тропологічних прийомів щодо висвітлення персонажів, осяяних Божою благодаттю і причетних до ієрархії царської імперської влади. «А тут один йде, так і поперед його, і округ його, і за ним усе пані, усе пані! А сам же то: комір увесь, і на рукавах, і на спині вишито, а на шиї хрестів, хрестів! На грудях зізда, через плече лента широка та червона,

на плечах золоті китиці як жар горять, а від самого так і сяє, просто і не дивися!» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 241).

Як і в попередній повісті, письменник вдається до епідейктичного красномовства, зосереджуючи увагу на апології губернатора, цілковито позитивного персонажа, ідеологічного центру твору, уособлення законності і справедливості. З ним пов'язана інша мовленнєва стихія – промовляння від імені влади, принципово несуперечлива конвергентна позиція, яка виражає єдність вищих і нижчих класів, колективну солідарність. За концепцією Р. Барта, риторика губернатора *енкратична*, тобто повністю відповідає ідеологемам імперії, за допомогою яких і встановлюється справедливість. Його поведінка і реалізація соціальної ролі обумовлена харизматизацією, вивищенням над оточенням і водночас усвідомленням своєї місії, демонстрацією шляхетності прилюдно, на конкретних життєвих прикладах. Це відповідність загальноприйнятим ідеальним уявленням, або, аристотелівському поняттю *докси*, «культурного або дискурсивного, опосередкування, через яке здійснюється мовлення влади. Енкратичний дискурс узгоджується з *доксою*, підкоряється її кодам, що складають структуруючі лінії її ідеології...» (Барт 1989: 529). Ідеться про те, що губернатор, репрезентуючи царську владу, ніякою мірою не протиставлений загальнонародній думці про нього, ба більше, його дії спрямовані на відновлення справедливості і вирівнювання доль зневажених і скривджених. Губернатор «як отець», «усім защита, усі за нього Бога молять». Заручившись його підтримкою, Ївга по-справжньому бунтує і виголошує інвективу проти судової системи: «Тут і спереду брехня, і ззаду брехня, та ще брехня брехнею і покрита. Ось що! не во гнів сеє слово вам, панове судящі!».

Розвінчання хиб і вад адміністративно-бюрократичного апарату різко змінюється апологією влади як такої, просвітницькою вірою в можливість перевищення людської природи і виправлення її недосконалостей. Проте різкий сюжетний поворот, «коли вже аж за участі губернатора торжествує справедливість, засвідчує характерний для європейської просвітницької традиції утопізм ідейної позиції письменника, і розв'язка повісті постає штучною» (Історія української літератури 2016: 640). Ідилічне одомашнення і доленосна роль публічної особи високого рангу в сприянні подружньому щастю Ївги та Левка теж віддає якоюсь лубочністю, несправжністю. Кохання героїв викликає в нього сентиментальне замилювання: «... дивлячися на них, що як голуби голубляться, аж сплакнув та відвернувся від них, став платочком сльози втирати».

Цей синтез загального та індивідуального, соціальної ролі та сплесків емоційності слугує фундаментом харизматизації губернатора, поданої крізь призму просвітницької ідеології репрезентації на образному рівні знаків та емблем монархічного устрою («... ви є у нас від самого царя постановлені, щоб нас ув абеду нікому не давати...»). Прикметно, що саме губернатор як утілення провіденційної сили є передумовою розкриття і *проявлення* в героїні рис непересічної особистості. Відбувається її укрупнення за рахунок зростання самостійності і зухвалої ініціа-

тивності, на певному відрізку твору зустрічаються два ідеологічні центри, проста людина і губернатор. «Ну, ти настояща козир-дівка; вихлопотала таки свого жениха, ослобонила его з Сибірі!». Губернатор стає символом патріархальної гармонії і перебирає на себе функції «батька, отця і благодітеля».

Просвітницько-утопічне трактування гуманізуючої ролі влади у створенні суспільного ладу є запорукою конструювання колоніальної ситуації. Добро перемагає, пороки покарані, існування продовжується у відновленій соціальній ідилії під неусипним наглядом центру. Промовляння докорінним чином змінює свою тональність, стаючи гімном добровільному підпорядкуванню патрону, прославлянням його захисних функцій, сакралізацією особистості в межах правильного, гуманного використання нею владних повноважень. При цьому риторика піднесення губернатора сприяє одночасному вивищенню Ївги, чий бунтівливий голос, втрачаючи енергію спротиву, повністю зливається з «гуркотом мови» (Барт) імперії, стає вираженням її одноманіття і губиться в туманності і знеособленості офіційної ідеології. Таке перетворення жіночого контрдискурсу в *доксу* як поняття влади, асиміляція його в дискурсивні структури авторитарного монологічного слова засвідчує майже кристалічну затверділість колоніальності як риторичного компоненту, світогляду, культурної ідентифікації. У цьому відношенні промовляння постає також інобуттям мовчання, цілковитої згоди і солідарності із заведеним порядком, який вдається відтворити шляхом реконструкції «фігур приглушення» (Р. Барт), розкодування мови, якою репрезентує себе імперія.

Опозиція мовчання і промовляння являє собою поле особливого напруження, з якого, власне, й витворюється риторика поведження зі словом і його контекстами, натяками, недомовленостями, непроявленим смислом. У цій проміжковій зоні слово стає подією, звучною метафорою буття або, за гайдегтерівською формулою, *домом буття*, однак, народжується воно з мовчання, монологічної згоди з поневоленням і домініальними відносинами як цілком природними. Тому риторика колоніальності завжди контрапунктична, оточена інтервалами і пробілами, зонами замовчування і навіть відвертої німоти, в ній немає остаточного ословлення так само, як фатального забуття, викреслення з поля реальності, химерної мімікрії.

Враховуючи, що саме романтизм посприяв інтелектуальним зрушенням, у тому числі деконструкції колоніалізму, хибного одноманіття і підпорядкованості, стає зрозумілою роль підтексту, недомовленостей, філософії тиші і мовчання, що є ґрунтом для майбутнього ословлення, енергією поки що притлумленого спротиву. Контрапунктичне вишикування переривчастих ліній між зонами мовчання і мовлення створює поле подвійних смислів, віднайдення особливого творчого слова, утаємниченого в авторському інакомовленні змісту, що становлять предмет постколоніальної теорії. Українська проза дошевченківської доби починає дистанціюватися від риторики котляревщини (зберігаючи її в генетичній пам'яті, в розрізі історичної поетики) і виробляти власні субверсивні, себто підривні засоби езопового мовлення, прихованої комунікації.

3. Жанрова дескрипція колоніальності: між релігійною ідилією, пропагандистською риторикою і мімікрією (Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка)

Таке балансування на межі вербального і невербального типів висловлювання істотно порушується в текстах Квітки, побудованих на дещо однобічному, виражено тенденційному відтворенні колоніальної ситуації. Зображальність тут поступається місцем моделюванню, створенню кон'юнктурно обумовленого образу дійсності, де подієвість слугує лише ґрунтом для проявлення авторської дидактики, ідеологічної заангажованості і релігійно забарвленого сприйняття підпорядкованості молодшого старшому, периферії центру в жорсткій системі імперсько-колоніальних відносин. Інакше кажучи, подієвість є формою *риторики прикладів* з історії, соціального життя, державної міфології та ідеології. Отже, її нарративний статус знижується, вона стає додатковим чинником в організації мовлення, у русі словесних мас. Навіть жанрові пріоритети письменника нівелюють подієвість, обмежуючи її функцією тимчасового переривання життєвої гармонії, що невдовзі поновлюється встановленням солідарності Я – Ми, індивідууму з соборним звучанням голосів імперії. Причому ці конвергентні відносини не впливають з природної логіки розвитку подій, а є проявом авторської дискурсивності, тенденційного і неприхованого втручання в текст з метою посилення пропагандистської складової.

Тому не дивно, що Квітка вдається до «ідеологічної ідилії» (термін Д. Чижевського), що поєднує в собі відтворення специфічного способу світовідчуження з ушляхенням офіційного номенклатурного порядку, військового життя. Такий характер жанровості слугує гарантією доволі однозначного висвітлення колоніальності з позиції ідеалізації, співвіднесення її з притаманною ідилії категорією *стану, бування*, що увиразнює ритміку повторюваності, плинності життя і повільного, непоспішливого перебігу часу. Отже, колоніальність видається цілком закономірною і природною в рамках ідилії, цієї одвічної супутниці літератури, ресурсу її художності і наочної демонстрації ідеалу, етосу спокою, стабільності і незмінності існування.

У цьому відношенні ідилія належить до «астероїдних» жанрових утворень, що виникають на периферії фундаментальних контекстів духовної культури» (Тюпа 2001: 127). Інакше кажучи, колоніальність як тип культурної ситуації, сповідування консервативної ідеології нездатного до інновацій суспільства, асиміляція відмінностей в одноманітті традиціоналізму обрамляється ідилією як своєрідним колом, способом «оцільнення» художньої структури, наповнення її затверділими, виробленими віками естетичними і психологічними конструктами. Догматизм

і авторитарність колоніалізму корелюють з *канонічним* словом ідилії, створюючи особливі умови прагматизації жанру, його конструктивної ролі в донесенні до читача *потрібної* ідеї, остаточного смислу. Слушною є думка В. Тюпи про жанр як текстотворчу категорію, певну конвенцію, що «об'єднує суб'єкта і адресата висловлювання», і про жанровість як «металінгвістичну мову (діалект) культури». Тому жанр виявляється «історично продуктивним типом висловлювання, який реалізує певну *комунікативну стратегію* текстопородження» (Тюпа 2001: 125).

Прагматика жанру підтверджується також реальним життєвим досвідом, власною біографією Квітки, яка теж має всі ознаки жанровості, моделювання за певним сценарієм, канонізації пережитих емоцій, дитячих вражень та історичних перипетій. Ідилічне тут допомагає відібрати, адсорбувати лише йому притаманну емоційність і крізь неї подивитися на все життя, зафіксувати його в специфічних жанрових формах. В. Гумбольдт закріплював за ідилією саме цю властивість, оскільки автор, «віддаючи перевагу *одній* стороні людського перед іншими, збуджує радше почуття, а не інтелектуальну здібність, усезагальну, неупереджену, ту, що охоплює ціле» (Гумбольдт 1985: 246). Очевидно, ідилічну чутливість враховує О. Борзенко, коли досліджує майже сутєстивний її вплив на біографію і творчість Квітки-Основ'яненка. «Фактично вся творчість письменника у певному (сентиментальному) сенсі може бути потрактована саме як символічна проєкція родинної ідилії» (Борзенко 2006: 220).

Цікавий приклад «ідеологічної ідилії» знаходимо в «Божих дітях» (1840). Сама назва твору спрямовує читацьке сприйняття в бік біблійної архітекстуальності. Добре обізнаний із Святим Письмом, Квітка свідомо пересаджує на дидактичний ґрунт оповідання ідею дитинності та асоційованих з нею християнських чеснот – святості, праведності, смирення, покірності долі. Божі діти – це концепт, який сугерує сукупність уявлень про християнську любов до ближнього, милосердя, інтуїтивне і неупереджене прозріння істини буття наївною і незабрудненою свідомістю. Риторичне обґрунтування необхідності наближення до Бога через самовіддану і жертвовну допомогу дітям підкріплене авторитетом послання Йоана. Всі люди стали називатися «дітьми Божими» внаслідок «великої любові» Отця. Прецедентне поле розширюється за рахунок переосмислення біблійної образності в площині сентиментальної чутливості, пафосу співчуття невинним і простодушним створінням – «діточкам, янголикам Божим». Саме біблійний текст є тим способом «оцільнення», фундаментом, на якому виростає Квітчина ідилія.

Її підґрунтя закорінене в дитинності як антроподицеї, яка визначає сенс усього життя людини, супроводжуючи її від витоків, стану гармонії з оточенням до усвідомлення душевної спорідненості і тяглості міжпоколіннєвих зв'язків. З точки зору християнської антропології цей концепт утілюється як «онтологічний принцип передстояння чад Божих Творцю і Отчому Промислу» (Ісупов 2009: 6). К. Ісупов вбачає в дитинності «людську софійність», передумови «Божого Домобудівництва», родинності та її закріплення в шлюбі як ритуальній формі райської ідилії (Ісупов 2009: 7–8). Безперечно, в тексті Квітки не лише констатується

уявлення про людей як Божих дітей, а робиться спроба повернути за допомогою прихованих у наративі євангельських гасел стан первинної гармонії людства, ідилічного світовідчужання. Дидактика зіграла свою неоціненну роль в утвердженні авторської ідеї, пов'язаної з виправданням традиціоналізму, ритуальності узгодженого з релігійними заповідями життя в межах колоніального повсякдення. Персонажі оповідання живуть і діють за євангельським принципом «будьте як діти», що є обов'язковою умовою наслідування Царства Божого.

Слід зауважити, що біблійний вимір дитинності сусідить з «ідилічним типом відновлення давнього комплексу і фольклорного часу», «фольклорною суцільною єдністю часу і давніми сусідствами» (Бахтін 1975: 373–375).

«Дитячий» компонент сприяє зрощенню біблійного і фольклорно-міфологічного, надбудовуючи над невибагливим, на перший погляд, описом життєвої історії контексти духовної культури, філософсько-дидактичні умовиводи. Масова загибель людей внаслідок епідемії спричиняє спустошення села, робить маленьких Костя та Меласю сиротами, які невдовзі опиняються в бездітній родині Скиб і стають для них сенсом життя. Письменник відтворює справжнє домобудівництво Захарія і Василини, їх щоденну працю, зростання добробуту під неусипним оком Бога. Проте ідилічне щастя знову обривається смертю дружини Захарія і загрозою повторного осиротіння всиновлених дітей. Ці випробування потрактовуються в християнському руслі, як необхідність очищення і досягнення гармонії шляхом страждань. Таке катарктичне розуміння тимчасового порушення спокою, регулятивно визначеної темпоральності життя жодним чином не суперечить ідилічній настанові на природне оновлення і циклічні зміни всередині незмінного і статичного. Бачимо трансфер християнської ідеї, котра знаходить точки зчеплення з «давнім комплексом» вічного повернення, якісних перероджень і перевтілень. Внаслідок циркуляції релігійно-міфологічних уявлень про невинний рух життя по колу, так би мовити, змінювану незмінність народжується синкретичний християнсько-язичницький комплекс протилежних, але не протиставлених категорій.

Анклавом, або зоною трансферу, в якій відбувається переосмислення і подальша асиміляція цих ідей і уявлень, постає ідилія як жанр, тип світовідчужання, описово-наративна універсалія, збагачувальний художньо-стильовий конструкт. Адже вона побудована на сусідстві «колиски й могили», «дитинства й старості», з'єднує в один ланцюжок «життя різних поколінь, які жили в тому самому місці, в тих самих умовах, бачили те ж саме». Символом цієї тяглості і міжпоколіннєвої безперервності стають діти, пов'язані з ідеєю зачаття, «з ростом, з оновленням життя, зі смертю» (Бахтін 1975: 374–376). Тому ідилічна сюжетика циклічна і повсякчасно обертається навколо вже пережитого колективного досвіду, актуалізуючи у своїй жанровій пам'яті універсалію дитинства як стадії розвитку людства, епохи світової культури.

У «Божих дітях» циклічність життя, в якому все повертається на круги своя, лежить на поверхні. За законами ідилічного жанру доля опікується дітьми, дарую-

чи їм справжнє щастя зустрічю з добрими панамі. Справді, їхня функція в тексті нагадує чудесні дії казкових дарителів, котрі скеровують рух сюжету в напрямку до первинної гармонії і відновлення втраченого. Попередні перипетії змінюються дещо умоглядною панською ідилією, в якій стираються всілякі станові межі і любов, внутрішня симпатія стають головними реаліями життя. Певною мірою це русоїстський варіант стилізованої пасторалі, який Квітка свідомо використовує у своїх цілях.

Сходження, конвергенція як тип комунікативної солідарності між вищими і нижчими соціальними класами, освіченість і виховання як фундамент зближення відмінностей і збереження автентичності і самостійності, суспільної ідентифікації постають обов'язковими характеристиками такої ідилії. Мелася, хоч і наряджена і вистрижена немов панночка, і нагодована, і спить у панських покоях, навчається письму, все ж таки залишається простодушною, сповідує позастанову етику. З боку панів збереження нею своєї ідентичності підтримується, і взагалі розмежування в тексті суспільних відмінностей і знаків соціальної приналежності умовне, сприяє зближенню панів і селян, господарів і підлеглих. Гостинність добрих панів не знає меж, це ритуал консолідації свідомостей і передумова душевної близькості, злагоди і гармонії. Причому в тексті він не структурований, а розчинений у всіх інших життєвих актах, утворює неповторну ауру, втягує у сферу *свого* елементи *іншого*. Кость і Захарій постійно відвідують Меласю, пани спілкуються з ними на рівних, обдаровують, допомагають, стають учасниками їхніх життєвих перипетій. Інакше кажучи, вибудовується типова ситуація конвергентної співпричетності, «множинності свідомостей» (Бахтін), діалогічної злагоди. Формулу такої комунікації запропонував М. Бахтін: «Доброзичливе розмежування, а потім кооперування» (Бахтін 2002: 395). Змалювання заснованого на внутрішній симпатії теплого спілкування, ототожнення панської господині з земним раєм (там «хороше та прехороше»), надання відносно відокремленому від решти світу топосу рис острівної ідилії свідчить про авторську сублімацію, послідовно раціоналістичне конструювання в тексті сфери *ідеального*, цієї надбудови, фону тенденційності, дидактизму, незауальованої дискурсивності.

Тому введення теми рекрутчини лише тимчасово змінює загальну тональність твору і створює відчуття загрози розірвання тісних родинних зв'язків і цілковитого руйнування ідилічної аури. Насправді автор навмисне використовує цю переважно умовну перешкоду, щоб посилити жанрове звучання *ідиліки* і водночас підкреслити відносність кордонів між усамітненим існуванням в околиці та загальними інтересами, служінням на користь царя, держави, Бога. Збагачення жанрового ресурсу ідилії здійснюється знову ж таки на підставі християнської ідеї про співпричетність людських долі і відповідальність кожної людини за життя роду. Кость врятовує Терешка від солдатчини, посилаючись на біблійний принцип причинно-наслідкової детермінації, усвідомлюючи визначену йому Богом місію допомагати іншим, робити добро поза межами своєї господині.

Ясна річ, Квітка втілює в цьому образі просвітницькі настанови, що поєднуються з релігійною резигнацією, покірливістю долі, законотрухняністю, патріар-

хальним патерналізмом як системою підпорядкування дітей батькам, або підлеглих уособлень в цареві владі. Просвітницьке і християнське начала невіддільні, обидва сприяють прагматичі жанру, який «обслуговує» авторську ідею, постає факультативною прив'язкою в обґрунтуванні колоніальності у вимірі традиціоналізму. «Кому милосердний Бог відкрив світа через письмо та через розум, так треба жити на світі затим, щоб яке добро робити другим». У своєму високому призначенні герой вбачає передумовленість: «Ти ослобонив мене від смерті не для себе, а для миру Божого і для усіх людей... Іду за брата, за його діточок, іду за тебе, тату!.. Іду за увесь мир християнський, готов кров проливати... я салдат, захититель і віри святої, царя, отця нашого, і миру усього...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 367–369).

Питома вага ідеологічного компоненту збільшується нарощуванням у тексті епідейктичної риторики на адресу регулярної держави як утілення ідеї імперського підпорядкування. Рекрутчина з репресивно-примусової інституції перетворюється на богоугодне діло, сповнення високого призначення, можливість поставити свої особисті інтереси на користь загальним, у пряму залежність від пріоритетів держави. Прикметно, що таке сублимоване просвітницькою ідеологією розуміння постає на тлі традиційно фольклорного, оповитого смутком і журбою, мінорною тональністю і мортальними образними кодами. Суміщення в тексті двох протилежних візій рекрутчини жодним чином не суперечить, а навпаки, сприяє всебічному моделюванню колоніальної ситуації. З одного боку, негативна народна семантика солдатчини, ототожнюваної зі смертю, сльозами, проводами в чужий ворожий світ, з іншого, – її переосмислення в ідеологічному тезаурусі, з точки зору вироблених імперською свідомістю іміджів і стереотипів. У такому разі рекрутчина – це служба, яка не обмежується лише виконанням формальних обов'язків і слідуванням приписам регулярності, яка пронизувала всі рівні військового повсякдення.

Служба стає невід'ємною частиною «сердечної» філософії Костя («... так тут мене у грудях мов що кипить, а серце – так і чую як колотиться»), а солдат – така собі ідеальна фігура, символ, співвіднесений безпосередньо з царем («салдат – не продажна душа, нема тієї ціни, щоб за нього заплатити»). Уся армійська семіотика подається в переінакшенні, навиворіт: «мундер» викликає якусь незрозумілу радість, а забритий лоб – «се означа, мов печать на мені, що я вже присяжний чоловік, царський слуга». Служба змальовується в ідилічних тонах і зовсім не схожа на систему жорсткого підпорядкування в регулярній армії. Між Костем і майором встановлюються неофіційні батьківсько-синівські взаємини, побудовані за патерналістською моделлю добровільного підкорення лояльному харизматичному представнику влади. Врятувавши майора від смерті, герой отримує чин офіцера, найвищу військову нагороду («благородним став і хрест получив») і «царське жаловання» «по саму смерть». Повернення зі служби теж виглядає цілком ідилічно, герой стає ще більш своїм для вдячних панів. Автор знову звертається до ідеї циклічності життя, відтвореної у взаємопов'язаності всіх доль. Зроблене колись Меласі добро відгукнулося

на долі врятованого від ляхів майора, панського зятя. Вкотре втілюється теза, «що ми, Божі діти, не будемо zostавлені». Та й самого Костя «через дитську молитву Бог спас». Фінал твору нагадує сценічний майданчик, на якому розігруються ідилічні ролі та утворюється ще одна подружня пара, барвисто змальовується весілля за старим «законом», що освящає майбутнє родинне життя.

Ступінь конвергенції досягає найвищої точки, зближуються різні соціальні стани та утверджується щільний міжпоколінневий зв'язок, який стає можливим завдяки трансляційній ролі дітей і впливу дитинності як антроподицеї на життя людини. За логікою оповідання, майбутнє спасіння людства, наближення до раю уможливується в дитинності як світоглядному орієнтирі та емоційному комплексі. Це особливий топос утілення актів Божої милості, які не відчуваються на дотик і створюють неповторну ауру, софійність, відчуття співпричетності («Бог завжди посила свою милість тим, хто милує діточок»). Структурна відміченість початку і кінця твору також пов'язана з образом дітей, сюжет побудований на мотиві ліквідації нестачі, пустки, сирітства і русі до родинного щастя, усвідомлення себе як частини Божого світу, «дитячої церкви» (Бахтін). Ідиліка затвердіває у своїх формах і набуває ознак *християнської ідилії*. На думку І. Смірнова, «родинні або любовні взаємини підпорядковуються в ідилії випробуванню, але зрештою суб'єкту вдається знову зустріти об'єкт, із котрим він розлучився... суб'єкт за щасливим збігом обставин виїжджає з бездоріжжя на рятувний шлях» (Смірнов 2001: 251).

Представлена в кінці картина сповнена промовистих деталей, різноманітних етнографічних подробиць (сцена весілля), семіотизованих ідеологем і знаків історії (тріумфальність відомого з часів царя Петра Дербентського маршу, перенесеного з військової сфери і переосмисленого відповідно до категорій карнавальної культури) значною мірою екзотизована, наповнена клішованими образами. Інакше кажучи, від фіналу віє якоюсь лубочністю, надмірною белетризovanістю, що, очевидно, не суперечить ідилії, ба більше, за її допомогою створює ускладнене, сублімоване розуміння колоніальної ситуації. Адже опозиційні відношення влади та підпорядкованого *іншого* стираються і нівелюються блиском примітивного образу, в який починають вірити і колонізований, і колонізатор. Слушною є думка Т. Гундорової про вплив псевдоестетичних культурних форм на формування колоніальної свідомості, сприймання її як належної, нібито органічно успадкованої з ментальних надр і функціонування національного універсуму. Ці форми є субстратом ідилічного жанру, захоплюють рецептивну чутливість читача, консервуючи її в однолінійному вимірі переживання, яке «володіє демонічною здатністю колонізувати свідомість уявою й сентиментами, прищеплює стереотипи й символи “іншого”, гомогенізуючи його, роблячи однорідним» (Гундорова 2009: 21).

Ця лубочність у художньому світі Квітки стає зручним знаряддям трансляції ідей, їхнього пристосування і використання в прикладних цілях. Причому найважливішим є не образний чи предметний ряд, а сама техніка і прийоми подання змісту народної картинки в словесній мініатюрі. У цьому відношенні тематично

близьким до «Божих дітей» є міні-цикл «Умные дети» та «Одолжение от нищего», написаний на замовлення О. Ішимової для дитячого журналу «Звездочка». Наявність конкретного адресату зумовлює практичну жанрову спрямованість творів із урахуванням «предмету, мети і ситуації висловлювання», «хто говорить і кому говорять» (Бахтін 1979: 358). Крім того, прагматика тексту цілком відповідає просвітницькій настанові на виховання особистості шляхом використання і популяризації дитячої літератури та адаптованої до її світу Біблії як «прикладного дидактичного матеріалу», фундаменту «практичного повчання на тему благодійності» (Борзенко 2009: 281). Зв'язок дитячої теми з релігійною постулюється як специфічна форма виховної літератури, в якій здійснюється переклад на просту мову наївної свідомості категорій мислення вищого порядку.

Дитячість – це особлива рамка, фрейм, антропологічна характеристика, камерний світ зі своїм рецептивним полем, вираженою міметичністю і наочністю візуалізації побаченого і почутого. Це спосіб інтерпретації та адаптації, який втілюється в «ефекті переживання “образків” дітьми. Діти не “дивляться”, а розглядають ілюстративний матеріал, торкаються і вертять його, і, якщо текст справив враження, починають стрибати, рухатися, кричати і співати» (Лотман 2002: 247). В їхньому сприйнятті навіть складні потаємні смисли опредмечуються, матеріалізуються в лубочній народній картинці як репрезентації, формі спрощення і схематизації закладеної семантики. Тому діти є своєрідними провідниками ідей, їх унаочнення і прищеплення в масовій свідомості.

Для просвітницького типу тексту, що прагнув достукатися до сердець читачів, викликати в них співпереживання, це надійні персонажні типи, образи готових, сформованих цінностей та етичних норм. Вони носії усного неупередженого мовлення, не скутої словесною матерією емоційності, експресії, тому органічно уживаються з принциповою неструктурованістю і дифузною жанровістю народної культури. Як слушно зазначає Ю. Лотман, «лубок живе не у світі розділених і окремо функціонуючих жанрів, а в особливій атмосфері комплексної, жанрово не розділеної ігрової художності, котра є органічною для фольклору і чужою щодо писемних форм культури...» (Лотман 2002: 322). Лубок кристалізує народне сприйняття релігії і постає керівництвом до дії, прикладом, якому потрібно слідувати неодмінно, орієнтуючись на канон і суспільну мораль.

Намір займатися благодійністю був продиктований бажанням юних героїв слідувати євангельським заповідям, які їм регулярно читалися матір'ю з виховною метою. Віддзеркалююча, резонерська роль цього образу, який невидимим прядивом зв'язує ланки сюжету в єдиний сюжет становлення особистості, декларується самим автором: «А вы, милые читательницы и читатели наши, конечно догадались, отчего плохонькие работы Сонечки и Алеши продавались все дороже и дороже по мере того, как они охотнее и охотнее раздавали деньги нищенским» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 523). Під неусипним наглядом матері здійснюється «виховання почуттів», розмежовуються «сердечний» і «розумовий» підходи до подання

милостині, корегується внутрішня поведінка героїв у бік чуйності, співпереживання. Простими побутовими прикладами вона ілюструє важливість невидимої гуманістичної сторони людських вчинків, які мають зовнішній і внутрішній виміри, матеріальне і духовне втілення. Просвітницьке резонерство матері доповнюється повчаннями в дусі сентименталізму: «Ты говоришь против своего сердца. В нем гнездится добро, но ты его еще не понимаешь» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 511). Пробудження серця для добрих справ є головною метою «виховання почуттів», набуття людиною заснованого на християнській етиці любові до ближнього соціального досвіду. Лише дружність, ласка, ставлення до жебраків як до братів своїх, емпатія як передумова співчуття і переживання їхнього становища уможливають милостиню як акт уречевленого і духовного милосердя.

Слід зауважити, що пафос проповідництва тут цілком підпорядковується раціоналістичному витлумаченню в категоріях просвітницької етики та ідеології. «Досить часто християнський гуманізм наповнювався дидактично-просвітницькою ідеєю “правильного”, “розумного” морального перевиховання особистості, котра має спиратися на незмінні, вічні моральні цінності й одночасно уникати хибного шляху в пошуках життєвих ідеалів, далеких від приписів християнської етики» (Історія української літератури 2016: 613). На філософському розумінні релігійних догм позначається також осмислення емоцій, теорії пізнання, діалектики мислення і мови та інших складників просвітницького тезаурусу. Дидактичність оприявнює цю проблематику на поверхневому рівні твору, завдяки чому просвітницькі завдання автора стають ще більш відчутними. Скеровуючи дитину на правильний шлях усезагальної любові, матір вдається до пояснень, здавалося б, простих речей за допомогою таких самих невибагливих риторичних прикладів. Видається, помаранч солодкіший, якщо пригощання ним супроводжується ласкавими звертаннями і пестливими словами і, навпаки, гіркіший в ситуації гніву і суворого виховного тону. Закодована у висловлюванні емотивність визначає суб'єктивне сприйняття смакових характеристик фрукта. Цей приклад ілюструє думку про необхідність наповнення людських дій внутрішнім змістом, гуманістичним пафосом, що дарує відчуття душевної насолоди і морального задоволення. За його зовнішньою тривіальністю криється філософсько-естетична концепція смаку як синтезу фізіологічного і духовного, чуттєвого і субстанційного.

У контексті сенсуалістських ідей Д. Юма, Е. Берка і, особливо, Дж. Локка ця надто рухлива категорія постає лакмусовим папірцем здатності людини до переведення чуттєвого досвіду, чистої емпірики у сферу ідеального, рефлексійного, мисленнєвого. Так само як інтонації замилювання і пестливість на мовленнєвому рівні впливають на перцепційні властивості смаку, любов і ласка, відповідні конструкції звертання наповнюють глибинним змістом людський вчинок. Ця тотожність духовного і тілесного може бути відгомоном локківської теорії первинних і вторинних якостей, згідно якої наші суб'єктивні відчуття формуються внаслідок закладеної від народження здатності сприймати світ за допомогою органів чут-

тя. Завдячуючи їм, досвід людини сповнюється ідеями, які відкривають шлях до розумового пізнання, інтелектуального проникнення в сутність речей, духовного прозріння. Смак є вторинною якістю, що відокремлюється від об'єкту та існує в полі його переосмислення, як надбудова, набутий досвід. Він породжує просту ідею, яка, порівнюючись і поєднуючись з іншими, може утворювати складні ідейні комплекси. Проте будь-які ідеї закорінені в почуттях. Сформульований Локком головний принцип сенсуалізму – «*немає нічого в розумі, чого б раніше не було у відчуттях*» – корелює з уявленням про душу людини як *tabula rasa*, на яку від самого народження записується життєвий досвід, нашаровуються ідеї, почуття, емоції. З цього закономірно випливає необхідність правильного виховання джентльменів змалечку, прищеплення їм смаку як фундаменту естетичної оцінки дійсності і розрізнявального мисленнєвого критерію.

Згідно концепції Берка, смак формується «первинною насолодою від сприйняття явищ, вторинними солодоцями уяви і висновками розуму з приводу різних відношень між ними, а також з приводу людських пристрастей, звичаїв і дій» (Берк 1979: 59). Концептуалізується смак у мові, яка є своєрідним посередником між почуттями та їх логічним оформленням, категоризацією. Інакше кажучи, мова відтворює поле чутливості смаку, варіанти його акцентуації поза сферою фізіологічною. Локк розглядає так звані складні почуття, які утворюються за принципом асоціативності, аперцепційного нашарування вражень і які є наслідком взаємодії зі сферою розуму. Саме такою є любов як задоволення, насолода, заснована на уявленнях про помислений предмет і висловлюваннях суб'єктивного ставлення до нього. Англійський філософ отожднює насолоду виноградом з любов'ю як благородним почуттям, отже, не зовсім відриває її від сфери чуттєвого, емпіричного. «Якщо людина заявляє восени, коли вона їсть виноград, або весною, коли його зовсім нема, що любить виноград, то вона захоплюється не чим іншим, як смаком винограду. Якщо внаслідок погіршення здоров'я вона не відчуває насолоди від цього смаку, то вже не можна буде сказати, що вона любить виноград» (Локк 1985: 281). Багатоскладна категорія смаку перегукується також із лінгвофілософською концепцією Локка, згідно з якою «слова – чуттєві знаки ідей тієї людини, яка ними користується», «між певними звуками та ідеями утворюється настільки щільний зв'язок, що назви, коли їх чують, майже так само легко викликають певні ідеї, як би самі предмети, здатні викликати ці ідеї, насправді впливали на почуття» (Локк 1985: 462–464).

Мовленнєве інтонування смаку в «Умных детях» Квітки є відгомоном цієї просвітницької концепції і сприяє розумінню виховання як набутого емпіричним шляхом досвіду, переосмисленого в складній структурі почуттів і в так званих складних ідеях. Вони утворюються поєднанням, зіставленням і абстрагуванням, внаслідок чого етичне й естетичне, фізичне й духовне, любов і добро синтезуються. Вираженням цієї єдності є милостиня як акт благодійності, здійснюваний з особливою ласкою і любов'ю, проникненням і співучастю в долі жебраків. Хрис-

тиянське милосердя є запорукою переосмислення соціальних зв'язків як руху від нормативно-рольової системи взаємин до конвергентного розчинення в солідарності свідомостей, від етосу повинності до етосу відповідальності. Слідування приписам, загальному правилу, канону повсякчас потребує емоційно забарвленого, індивідуалізованого розуміння любові як «загального блага». Висвітлена під кутом зору просвітницького практицизму, така любов зміцнює гармонію соціальних зв'язків і забезпечує спасіння в потойбічному житті.

Позастанова етика просвітництва знаходить практичне втілення в мініатюрному оповіданні «Одолжение от ничего», яке є наочною картинкою, образком, розгорнутим сценарієм попередніх дидактичних настанов. Загалом цей міні-цикл побудований згідно драматургії риторичного тексту, в якому розказана родинна бувальщина про зустріч маленького героя з жебраком і подальші його випробування, перетворення станової свідомості під впливом діалогічного усвідомлення себе в іншому в християнську любов до ближнього нагадує акцію як найдієвіший, найвідповідальніший момент мовлення. Інакше кажучи, це безпосереднє виголошення промови, наочна верифікація завчасно структурованого й оздобленого тропами тексту, перформативне втілення всіх його потенцій. На рівні оповіді цей риторичний компонент проявляється в підвищеній ролі дієвості, якщо не повному витісненні одноактною драматургічною дією описовості як такої. Провідний сюжетний мотив духовного прозріння, усвідомлення співпричетності всіх до кожного і кожного до всіх, позастанової цінності людини визначає пафос оповідання. Як і в більшості текстів Квітки, маємо типовий риторичний приклад, побудований на розгортанні тези, дедуктивно поданої крізь призму канону, християнської моралі.

Організація тексту за принципом «специфічно лубочної наративності» (Ю. Лотман) передбачає відносно рухливе співвідношення словесного матеріалу і наочного зображення, які в остаточному вигляді являють собою зрощену єдність. Зауважимо, що лубок містить у собі і подію, і мораль, повчання, що дозволяє без особливих складнощів реконструювати в ньому *готовий* смисл, ідею, актуальну думку. Прикметним є зв'язок лубка і дитячої літератури, зокрема, доступність, простота, невибагливість адресованої наївному реципієнту картинки, намагання її сприйняти емоційно, з застосуванням моментів невербальної поведінки. Ґрунтовне прочитання цього типу видовищної культури запропонував Ю. Лотман: «Дивлячись на картинку, людина відновлює у своїй пам'яті той багатоаспектний ігровий текст, який художньо переживається. Але з цього, як наслідок, впливає значно велика активність аудиторії лубка: вона не просто дивиться на аркуш із зображенням, а здійснює активний акт художньої реконструкції і повторного переживання гри, в якій їй відводилося не пасивне місце глядача, а активна роль того учасника сумісної діяльності, хто кричить, схвалює або свистить» (Лотман 2002: 333).

Практичний характер взаємодії між текстом і аудиторією, як бачимо, не підлягає сумніву. Лубок є способом оприявлення авторського завдання, і дитяча тематика якнайкраще прислужилася для його риторичних цілей. Прагматика

тексту досягає найвищого ступеня в його «комунікації зі специфічною аудиторією і бачить свою мету в аналізі та оцінці методів передачі своїх ідей слухачам...» (Ліханський 2006: 475). Більше того, такий текст розпросторюється в саму дійсність, знаходячи там пряме застосування в досягненні очікуваного результату: «Риторика є не тільки системою пошуку мандату для дії, вона є також формуванням і захистом розуміння – яке формується і вже є сформованим – самого себе щодо себе і щодо інших. [...] Риторика має справу не з фактами, а з очікуваннями» (Ліханський 2006: 475).

Зображення випробувань юного героя в самій гущавині лісу подається як шлях переосмислення життєвих уявлень, різкої зміни соціально-етичних пріоритетів і набуття внутрішнього досвіду. Автор вдається до рясної казкової образності зі стрижневою ініціаційною схемою. Ліс змальовується, так би мовити, і натурально, і метафорично, виконуючи функції сценічного майданчика, на якому відбувається духовне прозріння і цілковите повернення до загальнолюдських витоків буття. У тексті ця метаморфоза влучно сформульована на категоріальному рівні, адже на очах читачів відбулося переосмислення гуманного вчинку, філантропії шляхом зміщення акцентів з матеріального, емпіричного в бік духовного, християнського («Не одолження, папенька, а точно благодеяння»). Звісно, вся застосована автором система засобів засвідчує його надмірну риторичність, виправдану в умовах просвітницької етики.

Персонажна пара «божих дітей» у міні-циклі істотно відрізняється від ідилічної пари в однойменному оповіданні. Розмежування дитячої теми в цих творах доцільно проводити з урахуванням співвідношення *канону* і *парадигми* в надрах імперської культури. Вивчення Закону Божого, його рецепція різною аудиторією і в різних соціокультурних умовах якраз є тим прецедентом, де ці поняття зустрічаються і відштовхуються одночасно. У «Божих дітях» знайомство з церковним письмом відбувається більш традиційно, спочатку за допомогою дядя, а потім удосконалюється вже самостійно. Більше того, усвідомлення ідеї міжпоколінневої тяглості і християнської співпричетності подається як природна органічна риса русоїтської людини. В «Умных детях» та «Одолжении от нищего» навчання Святого Письма – це частина освітньо-виховних практик, реалія впорядкованого згідно з монархічно-дворянською ідеологією дозвілля, доповнення для усвідомлення головної, вмотивованої християнством, імперської ідеї богопомазаництва і харизматизації.

Канон і парадигма протистоять як різні способи пізнання світу, які в певні історико-культурні періоди набувають творчої конфліктності і навіть сполучуються, синтезуються. «Спосіб, яким канон навчає людину життю в законі, подібний до способу, яким дитина пізнає світ. Спосіб цей – включення, входження зсередини. Він протиставлений навчання людини шляхом орієнтації її на ззовні пред'явлені зразки, моральні норми і звід знань... Якщо в каноні закладений принцип самоорганізації і самонавчання, то парадигма організує і навчає, задає орієнтири, на які потрібно рівнятися» (Віролайнен 2007: 33–34). Розмежування і

подальше накладання, «склеювання» цих типологічних характеристик дозволяє виокремити в творах просвітницького спрямування прихований колоніальний підтекст. Використання парадигмальною культурою принципово канонічних текстів (Святого Письма як важеля виховного впливу) створює перманентні умови для сприймання існуючого ладу як стабільного, закономірного, повторюваного.

Колоніальна проблематика з опосередкованою темою дітей як з'єднувального стрижня поколінь, послідовної їх зміни, динаміки оновлення і рухливості життя постає з новою силою в нарисі «Бессрочный» (1841). Ступінь дидактичності збільшується до максимуму, не залишаючи альтернативи подвійним тлумаченням і зводячи весь текст до одіозного і тенденційного дискурсу. Недарма у цьому «відверто консервативному виступі» «на догоду наперед визначеній дидактичній меті» С. Д. Зубков побачив «слабкий і фальшифий нарис» (Зубков 1979: 18). Колоніальність репрезентовано як зміну ідентичності у формі перейменування і перевдягання. Повернення з царської служби до рідної домівки солдата супроводжується демонстрацією ним знаків імперської культури, до якої він включений не лише за ієрархією, але й внутрішньо, за покликанням душі, сповідуючи патерналістський принцип сакралізації монарха в кровноспоріднених категоріях. Метаморфоза відбувається наочно, опредмечуючись словесно декларативною заміною простакуватого прізвиська витіюватим іменем і зросійщеним прізвиськом: «... і не зовите мене прежним мужицким именем, Индиком; я зовусь по книжному “Веденихт”, так и в списках стою. Так прошу называть меня; а по призванию уже не как прежде, по-мужицки, Дригаило, а Удалов; так эскандронный командир назвал сам» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 233).

Докорінна трансформація внутрішньої сутності персонажа відбувається у перевдяганні, надзвичайно семіотизованому акті з чіткими культурно-історичними вкрапленнями, текстуалізацією імперської атрибутики. Чарівну силу впливу на оточення має військовий мундир, який асоціюється зі звитягою, доблесним служінням державі, зрештою, причетністю до її всюди ієрархізованого устрою. Притягальна сила цього офіційного парадного вбрання зростає паралельно до емблематизації, наділени його майже ініціаційними властивостями, репрезентативними ознаками регулярності як головного принципу імперської ідеології, перетворенні у своєрідний культ, знак приналежності до цінностей вищого рангу. «Не замедлил выйти оттуда словно другой человек. Молодец brave, в уланском мундире, чистом, опрятном, не заметно, что отслужил свой срок; пуговицы блестят, грудь в медалях, усы нафабрены, поступь легкая, живость во всех приемах; по виду ему никак не больше, как тридцать два – тридцать пять лет» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 236). Крім мундиру, знаками престижності та ідентифікації себе з військово-бюрократичною машиною були хрести і дукати, «за службу милость царская». Ідеться про цілеспрямовану імперську програму з виробництва образів-симулякрів, символів, фікцій, які мали б конвенційно прив'язати індивідуума до жорсткої службової ієрархії. Зв'язок цей навіть сакралізується за

допомогою типово бюрократичних реалій примарного заміщення людини її нематеріальним існуванням на папері, в номенклатурних списках «в особой канцелярії в самом Петербурге».

Це відщеплення зовнішнього від внутрішнього відповідало загальній імперській настанові на продукування вторинної реальності і перенесення її образів на територію підпорядкованого, зачаклування ними колонізованого, завуальована експансія на периферію з подальшим приєднанням її до центру. Тому мундир і царські нагороди – це ті умовні знаки, які репрезентують блиск і чарівність метрополії і приховують справжнє домінування її над провінцією, жорстку регламентацію і бюрократизм у станових взаєминах людей. Ю. Лотман простежує динаміку символів імперської влади, яка на певному відрізку часу перероджується в суцільну «мундироманію», зведену до відтворення формальних дій службової поведінки. У систему фікцій і умовностей були включені ордени і медалі як знаки престижності, які витіснили нагородження цінними речами і предметами. Семантика ордену впливає з уявлень про владну вертикаль, засновану на служінні абстрактним ідеалам. Поступово система орденів вихолощується в знак, емблему служіння, стає віддзеркаленням умовної, конвенційної приналежності до верховної влади («Так и тебя царь пожаловал? И тебя он знает?». Зауважимо, що саме таке розуміння відповідає імперському означуванню, себто перетворенню нагород в їхні знаки, умовні носії ідеї примарної близькості простого солдата до самого царя. До речі, функція «завезеної» Веденихтом зі служби атрибутики в чомусь подібна до царських черевичків, які доставляє в провінцію герой повісті Гоголя «Ніч перед Різдом».

Ретельний аналіз цього непростого образу в контексті взаємодії колонізованого і колонізатора запропонувала Т. Гундорова у розвідці про кітч як сферу виробництва значень і кодів поневолення. На її думку, «колоніальний кітч із допомогою надмірних знаків і в категоріях легко відтворюваної екзотичності й повторюваності колонізує підкореного не лише силою, але й уявою та перетворює колонію на екзотичний образ», «колоніальний кітч створюється метрополією, але використовується та репродукується самою колонією як образ себе самого» (Гундорова 2009: 22–23). На казкову природу черевичок нашаровуються ідеологічні смисли, пов'язані з колоніальними практиками, символічним перенесенням влади метрополії в зачаровану темними силами українську околицю, нарешті, роздемонізування, розчаклування підпорядкованої віддаленої території блиском столиці. Ця стратегія переслідувала полюбовне приєднання периферії до центру, яке набуває ознак товарного обміну, негласної домовленості між двором і хутором, внаслідок чого утворюється щось на кшталт імперської ідилії у вигляді сублімованої лубочної картинки, за допомогою якої репрезентується лагідність і ледве не батьківська опіка з боку імперії. «Колоніальний дискурс передбачає, однак, не лише гібридність мови, одягу, ідентичності, але й перерозподіл влади між провінцією та метрополією й перетворення самої влади на товар – предмет обміну... Процеду-

ри позичання, копіювання і перенесення імперської влади Гоголь виразно отоварює... Повертаючись до себе в провінцію, колоніальний кітч сприяє репродукції і подвоєнню знаків і символів метрополії...» (Гундорова 2009: 30).

Саме таке подвоєння, згущення семантики внаслідок зачарування імперською атрибутикою простежується в «Бессрочном». Новоявлений Веденихт немов «купає», рекрутує, в тому числі своїми розповідями про принади армійського життя, односельчан, які порівнювали почуте з історіями інших таких самих «бессрочных» і з радістю погоджувалися служити. Ясна річ, цей персонаж є риторичною рамкою для оформлення готової ідеї, наперед визначеної потребами декларативної, прихильної до офіційної політики, авторської позиції. Квітка опоетизовує військову службу, використовуючи популярні на той час стереотипи суспільної свідомості. Так, солдат регулярної армії має знати замовляння, котрі сприяють перемозі і рятують від смерті. При цьому магічна сила збільшується відповідно до рангу і передається у спадок від попередніх воєначальників. Паскевич замовляв цілу армію, його цьому навчив Кутузов, останнього ж навчив сам цар Олександр, найсильніші ж замовляння знав Суворов, який перейняв їх у Петра Великого як першого імператора. Навіть у межах цього стереотипу є своя ієрархія: «Так вот это общее идет, а в меньших чинах знают поменьше, большего не можно отирать, силу потеряет» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 237). Т. Бовсунівська, простежуючи варіативність сюжету про бувалого солдата в народній комедії і в українській літературі, відзначає: «За народними традиціями солдату як людині, яка багато бачила і зрозуміла сенс життя, уміння знаходити спільну мову навіть з нечистою силою, вміння вгамувати її, вже не кажучи про успішне подолання порочних проявів людської натури» (Бовсунівська 2001: 100).

Справді, свої здібності Веденихт застосовує під час відпустки до організації життя на селі, наведення в усьому порядку, впроваджує систему нагляду, опіки, заснованих на принципі справедливості покарань. Створюючи умови для добровільного підпорядкування законслухняних селян поміщикаві, герой нарису втілює ідеалістично-утопічну доктрину слов'янофільства про народний патріархальний устрій із сільською громадою на засадах християнського гуманізму. Ці уявлення заґрунтовані на патерналістському ставленні до поміщика як до батька і взагалі на будіванні суспільної ієрархії за зразком сімейних відносин. Звісно, безконфліктність співіснування господаря і раба тримається на конвергенції як основі філософії діалогу і розчиненні індивідуумів в єдиній Ми-свідомості, або в монолітному голосі імперії.

Квітка вдається до риторичної прагматики, демонструючи можливість створення суспільного ладу за допомогою військової регулярності і християнської моралі. При цьому поведінка персонажа тиражується, стає зразком для наслідування і методичного застосування, поширюючись і на військову, і на громадянську сфери. «Помещик не мог довольно нахвалиться своим Веденихтом. И в самом деле в короткое время нравственность крестьян его улучшилась во всем. Боялись

глаза бессрочного, но и видели, что ничего нет легче, как вести себя хорошо, как ведет Веденихт. Соседние помещики решаются подражать; приглашают к себе, если уже и не к должности, то хотя бы на житье, других бессрочных, и поведение их ставят в пример крестьянам своим. От рассказов бессрочных о обожаемой ими военной службе, подобных Веденихтовым, поселяется между простым народом истинное понятие о военной службе, и уже молодые парни не только не боятся вступить в нее, но ждут очереди охотно» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 6.: 243).

Пропагандистська складова знову ж таки утворюється риторикою прикладів, розповідями про військові звичаї, оспівуванням баталії як стихійної ірраціональної дії з містичним відтінком, уснопоетичною візією народного духу і сили як нерозчленованої єдності, що не піддається кількісному вимірюванню. Розповідні практики персонажа спрямовані на ідеалізацію *свого*, православного, істинного, правильного, яке протиставлене *чужому*, «народу паршивому», достойного висміювання і глузування. Опозиція *свого* і *чужого* оформлюється як *ми* і *увесь світ*, що дає підстави говорити про чітко окреслену імперську позицію розповідача. Саме нею обумовлюється введення в текст атрибутів вторинної міфології, тобто опрацьованих уже в імперських нараціях ідеологемах і сублімованих відповідним чином фактах історії. Акцентування величчя завоювань та експансії пов'язане з фактом війни з Польщею, в тексті згадується взяття Варшави, нагородження Веденихта медаллю, повсякчасно підкреслюється лояльність до загальноімперської версії історії. Очевидно, письменник вдається до інтертекстуальних вкраплень, запозичуючи образність з популярних у той період бурлескних од на честь російського царя. Поема «Варшава» є претекстом для створення вторинної деформованої знаковості, репродукованої і тиражованої масовою культурою як інструментом поневолення, колонізації. Стаючи агентом вигаданої реальності, «кітч особливо полонить уяву однозначними, серіальними імітаціями, зокрема, візуальними» (Гундорова 2009: 21).

Із персонажа як цілості вихолощується його внутрішня іпостась, ідентичність, і він стає спорожненим вмістилищем зумовлених практичними потребами клішованих «квазісакральних предметів історії». Вони стають закладеною програмою, «входять у культурний арсенал колонізованого як образ власної ідентичності, приховуючи відношення влади і підпорядкованості, які насправді визначають стратегію своєрідного “спорожнення” символічних знаків його автономності» (Гундорова 2009: 21). Гібридизація свідомості за посередництвам тріумфального славослів'я з використанням образності оди постає ланкою на шляху до усвідомлення «лояльності до російського царя» і «приналежності «колишнього козацького світу і Гетьманщини до Російської імперії», зрештою, «оповідь про переможні успіхи Імперії стає способом легалізації історії України як частини імперської історії» (Гундорова 2009: 31). Недарма в кінці твору Веденихт так поспішає з'явитися на царський огляд як найвище втілення принципів та ідеології регулярної держави.

Колоніальність як стирання відмінностей внаслідок хамелеонівського пристосування до дискурсу влади подано в оповіданні Є. Гребінки «Черта из частной

жизни Бочоночка» (1846). Виразність теми підсилюється порушенням сталого ритму провінційного життя москалями як прямим утіленням імперської експансії, детериторіалізації як агресивного перетинання межі і опосередкованого поневолення мирних обивателів. Інакше кажучи, москалі тут є своєрідною метонімією влади, її репресивних механізмів. Типова ситуація українського повсякдення – квартирування москалів у селян – мимоволі переростає обмеження рамками достеменно реалістичного відтворення дійсності, стаючи фундаментом її осмислення в антропологічній площині. Грубе втручання солдата в селянський побут, порушення спокою, нахабні вимоги нагодувати його досхочу вгамовуються смиренністю і життєвою мудрістю Бочоночка, який, приймаючи «правила гри» умовного візаві, через посередника задовольняє його потреби і цілком знімає, нівелює напруженість ситуації. Функція позбавленого імені персонажа зводиться до створення ефекту відсутності в присутності, на гри цих планів послідовно вибудовується тактика його поведінки, балансування між *своїм* і *чужим*, внутрішнім і зовнішнім. Увагу читача зосереджено лише на одному епізоді цілком камерного життя, в якому *проявляється* домінуюча *риса* характеру, така собі помітна непомітність (*conspicuous inconspicuousness* – термін з англійської естетики дендізму), яка робить цього персонажа «перетвореним, але впізнаним *Іншим* як *суб'єктом розрізнення, майже схожим, але не повністю схожим*» (Бгабга 2020).

Ясна річ, ідеться про мімікрію як особливий тип утілення і внутрішньої поведінки, які засвідчують дифузні нечіткі контури злиття з дійсністю, фізичним простором і таку саму пластичну, здебільшого ситуативну, духовну позицію. Це переважно деформований вимір буття з порушенням нормальних пропорцій, підсиленням до того ж відчутними гротесковими співвідношеннями. Завдяки «ефектам зміщення, надлишковості, розрізнення», мімікрія постає як двоїстість, що «не просто “порушують цілісність” дискурсу, але створюють невизначеність, у межах якої колоніальний суб'єкт фіксується в позиції “часткового” буття» (Бгабга 2020). І справді, нюансування характерологічної *риси*, поетика фрагментарності, «частковості», лише факультативної присутності персонажа в бутті визначає його мімікрійний статус, способи оприявлення й уречевлення. Портрет Бочоночка настільки розпливчастий, нестандартний, що не вкладається навіть у фізіогномічну кодифікацію Лафатера. У ньому важко вловити якусь домінуючу, йде постійна гра планами, по-гоголівськи змішується прекрасне і потворне, живе і мертве, людське і рослинне («Голова его, очень похожая на продолговатую тыкву...»). Зовні не красень, цей мешканець провінції відрізнявся душевною теплою, сердечністю, користувався любов'ю і пошаною в усьому повіті. Певною мірою це прекраснодушна людина, яка уникала суєти і берегла свій і чужий спокій, а потім тихо і майже непомітно померла («и о нем никто не знает, никто не ведает, хоть много есть людей, обязанных ему и спокойствием семейств, и состоянием, и жизнью»). Він немов сховався від світу в затишній садибі, зосередився на смачній їжі і загорнувся у свій улюблений халат, який неохоче міняв на сюртук.

Такий спосіб утілення зумовлює відповідну етику смирення, конвергентну позицію згоди, принципового непротиріччя по відношенню до оточення. Тому він співчуває втомленим солдатам, схвально ставиться до їхнього квартирування, виявляє гостинність у самому широкому розумінні слова («Им будет лучше, и хозяевам не тяжело угостить царскую службу!»). При цьому грубість і недолугість військових сприймається ним у категоріях нормативно-рольової поведінки, його навіть не зачіпає особиста образа («от москаля станется»), на яку послідувала зовсім неочікувана реакція. Здавалося б, випадкова деталь, проміжний епізод розглядання себе в дзеркало стає приводом для переозначування своєї зовнішності, фізіогномічного перекодування.

Дзеркало в цьому експерименті є самостійним образом, його семіотична значущість усіяко підкреслюється («большое зеркало в золоченой четвероугольной раме»). При цьому ефект дзеркальності будується на логіці трансформацій, зміщеннях планів, отже, безпосередньо відображає мімікрійні техніки, до яких вдається персонаж. Сфера людського, живого ним опредмечується, ніби позбавляється здатності до промовляння, самостійного голосу, вмонтовується в структури і ніші тривіальності, повсякдення. Так, голова – це «бабий кувшин с молоком», причому спроба заперечення цієї схожості викликає новий пучок асоціацій і карикатурних зіставлень. Хоч голова «совсем другой масти», все ж таки вона «длинна немного», і волосся на ній не росте, і тому нагадує коліно. Бочоночок і зубів не має, і очі в нього зелені, як у жаби, і жовте обличчя зі зморшками, немов «печене яблуко». Очевидно, кольорові акцентуації і різноманітні тілесні уподібнення виникають закономірно, як послідовне втілення стратегії життя в коконі, вбирання у відповідну оболонку, примірювання зручної маски і програвання ситуативної ролі. Р. Кайуа відзначає, що «перший ступінь мімікрії... полягає в приблизному уподібненні за кольором», після чого можна говорити про більш складні явища «гармонійної відповідності кольора тварини кольору середовища» (Кайуа 2003: 84). Увесь цей ланцюжок асоціативних зміщень і тілесних викривлень свідчить про дзеркало як інструмент виробництва і оприявлення потрібних значень, найбільш зручну мімікрійну тактику, яка дозволяє непомітно злитися з оточенням, погодитися з думкою представника імперської свідомості і стати частиною домінальних відносин. «Вот же, что я тебе скажу, – говорит Бочоночек, положив зеркало на стол, – ведь москаль правду сказал, сам вижу, что я поганый; и коли ты честный человек, то согласишься со мною – не правда ли?» (Гребінка 1981. Т. 3.: 59).

Дзеркало є тією рамою між різними вимірами дійсності, знаком і референтом, що дозволяє застосувати практику камуфляжу, міметичної техніки співіснування з *іншими*. Ж. Лакан пов'язує камуфляж з «функцією адаптації» як найголовнішою в мімікрійній поведінці: «Ідеться не просто про злиття з фоном, а про те, щоби стати строкатим, нерозрізняваним на строкатому фоні» (Лакан 2004: 110). Жива істота, біологічний організм «робиться плямою, картиною, і в цю картину вписується», в цьому полягають «першовитоки мімікрії», з урахуванням яких «фунда-

ментальні виміри вписування суб'єкта в картину постануть більш переконливими» (Лакан 2004: 110).

Персонаж наділяє москаля роллю розчакловувача, завдяки якому стає можливою гірка, але конче необхідна правда про себе, власне місце в суспільній ієрархії, інертне підкорення дискурсу влади і сили, зрештою, остаточна самоідентифікація зі становищем колонізованого. Мімікрія досягає настільки високого ступеню, що носій патріархальної свідомості немов «відкупується» від москаля «отовареними» практиками повсякдення, здійснюючи умовний обмін свого спокою, мирного існування на дарунки, таке собі гастрономічне жертвоприношення ворогові. Бочоночок посилає йому пляшку наливки і дякує за правду, за те, що той своїм судженням сприяв встановленню істини, причому у своїх компліментах він доходить до повного перевтілення, майже карнавальної міни ролей, перестановки акцентів і деполіризації звичайних стереотипів («... я в зеркало давно не смотрелся и до этого часу думал, будто я красавец, а теперь, спасибо ему, рассмотрел себя хорошенько и вижу, что москаль прав; он добрый, честный человек, я точно поганый, очень поганый!»).

Відкупування і колонізація за допомогою української гостинності (пригощання варениками) має і зворотну силу: тамування агресії і припинення залякування як мімікрійної техніки імперського домінування. Справді, їжа сприяє діаметрально протилежній риторичі, в якій лайка й образи змінюються на похвалляння («такого доброго пана не видывал»). Однак, найголовніше, що колонізований усе ж таки усвідомлює дистанцію між собою і колонізатором («Мало ли чего сытый человек не врет! Вот так их всегда надо учить...!»). І в цьому полягає двоїстість і небезпека мімікрії, її підривна технологія для непохитності і непорушності імперського оплоту.

Продовження солдатської теми, візія москаля як *Іншого*, що нахабно вривається на чужу територію і переходить межі дозволеного, знаходимо в оповіданні анекдотичного характеру «Крученая овца» (1846). Прикметно, що герой спочатку теж відкупується від військового постою з тієї самої причини («солдат все село перевернет»), але ж, виявляється, ніщо не може зупинити ворога, традиційно наділеного комічно переосмисленими рисами нечистої сили («влез-таки москаль в хату да и засел. Господи прости, как говорится, и ладаном не выкуришь!...»). Уся атрибутика москаля штампована і покликана активізувати в читацькій уяві багату фольклорно-літературну традицію солдатського чаклування з метою добування їжі. Навіть незважаючи на страх перед *іншим*, окремі його аксесуари викликають неоднозначну реакцію. Вимазані воском із сажею вуса здатні зачарувати, бо ж їхня участь у поглинанні їжі збуджує апетит і сприяє розрізненню смаків («ни одни мясоеды не ели так вкусно, как этот»). Нагромадження гастрономічних образів покликане відтворити ненажерливість москаля, його нестримні тілесні потреби: «Каждый день, бывало, то жареный гусь, то курица, то баранина, то разные сладости. Отец, узнав, что постоялец не делает никакого зла, когда сыт по горло, кормил будто на сало» (Гребінка 1981. Т. 3.: 107).

Прикметно, що саме в темі наїдків трапляються текстуальні збіги з «Простаком» В. Гоголя-Яновського і «Москалем-чарівником» І. Котляревського, причому в обох випадках підкреслюється надмірність споживання з обов'язковим прикріпленням до національної традиції. У «Простаку» солдат доволі чітко формулює свої гастрономічні пріоритети: «Нам много не надо: курица к обеду, а другая к ужину; а если и лаврениками накормишь, то сердиться не стану...». Ці вимоги майже повторює солдат у «Москалеві-чарівнику»: «Давай угол, на ужин курицу, да нет ли и лавреников»; «Эх, кабы теперь подала хозяйка лавреничков! Этих, знаешь, треугольничков». Із згадуванням про вареники уводиться мотив екзотизації національного як естетична форма його поневолення метрополією, зведення до штучних, тиражованих у масовій свідомості, кітчових образів. На думку Т. Гундорової, «колоніальний кітч не може обійтися без специфічної сублімації провінціального, тобто естетичного прикрашування й екзотичного очуднення провінції, здійснюваного метрополією» (Гундорова 2009: 23). До речі, ті самі вареники присипляють пильність і полонять москаля у фізіології про Бочоночка. Колоніальна їжа зачаровує і є формою відкуплення від агресії і нахабності чужинця, у свідомості якого на реальний уречевлений образ нашаровуються культурно-стереотипні уявлення.

Однак, оповідання «Крученая овца» – це наратив про обдурювання, введення в оману, причому розкручування пружини побутового дійства певним чином перегукується з назвою. Епітет «крученая» додає стрімкої динаміки сюжету і сприяє розрядженню реальних і фантастичних акцій у комічному ефекті. Комізм підсилюється ситуацією контрасту між табуйованим вживанням м'яса в піст і нестримним бажанням москаля до насичення. Цілком тривіальна побутова колізія набуває ознак глибинного зіткнення звичаєвого ладу з бажанням його порушити, знецінити. Проте в тексті це протистояння профанується хитрощами чужинця і створенням комічних ефектів. Встромивши тріску вівці у вухо, солдат за попередньою домовленістю з єфрейтором, з'їдає м'ясо і прикидається таким самим хворим, «крученим», як і тварина («овца *скрутилась* и человек *скрутился*»). У цьому епізоді «зібраний» потужний арсенал анекдотів про «непорозуміння на ґрунті релігійних вірувань і звичаїв, різної культури поведінки», зарозумілість солдат-росіян, які «не знали і не шанували українських народно-християнських звичаїв» (Нахлік 2015: 464), а з іншого боку, усноповідна традиція про обдурювання простих селян. Солдат разом з єфрейтором добиваються свого, застосовуючи обман, у тому числі і псевдочаклунські дії. Відбувається таке собі подвоєння відкupu у вигляді двох овець і хабаря. Цей обмін цілком задовольняє патріархальне подружжя, яке боялося начальства.

Можна стверджувати, що Гребінка приєднався до серії варіативного витлумачення популярної в тогочасній літературі теми *трікстера*. Його цікавить «супільно-етнічна природа трікстера, що сам вдається до удавання, або організовує його, у творах І. Котляревського, В. Гоголя, С. Петрушевича, С. Писаревського, Г.

Квітки-Оснoв'яненка: в них, як і в анекдотах, побутових казках, вертепних драмах, інтермедіях, це ампула дістається солдату (москалю) або цигану, діяльність яких у народній свідомості співвідноситься із крутітвом» (Ніколова 2016: 214). Проте інтрига обдурювання розплутується появою офіцера, своєрідної *deus ex machine*, втіленням справедливості і політичної волі монархічної влади. Розвінчання і виведення на чисту воду крутітських дій представників низької ієрархії імперських службовців прямо протилежне утвердженню патріархально-домініальних відносин. Хоча в підтексті просвічує все ж таки іронічний струмінь, який переводить анекдотичний випадок у площину постколоніального осмислення. «Хорошо, что на честного человека офицера дело вышло; все рассказал, хоть и выругал, да и деньги велел отдать нам. Правда, отец денег не получил ни полушки, да все-таки велел отдать, и за то спасибо! Добрый был человек!» (Гребінка 1981. Т. 3.: 110).

Отже, колоніальність має свою риторичу, заґрунтовану на певних прийомах обрамлення оповіді, в якій усе підпорядковується жанровим принципам організації художнього матеріалу. Жанр уповні виконує свою генералізуючу, позатекстову функцію, нанизуючи концентричні кола змісту, від архітекстуального до насиченого конкретно-історичними реаліями локального часопростору, наповнюючи граматику тексту стійкими й плинними елементами, доцентровими і відцентровими тенденціями. Жанр втрачає первинний зв'язок із притаманним йому змістом, предметом зображення, тобто перестає бути категорією таксонометричною, підпорядковуючись ідеологічним завданням автора. Він є підпорою, тримальною конструкцією твору, визначає його апперцептивне тло, намагається узгодити авторські і читацькі інтенції в єдиному горизонті очікування.

Прагматика жанру надається до «обслуговування» наперед визначеної думки, ілюстрації ідеологічних пріоритетів і політичних вподобань, не відриваючись при цьому від царини дидактики. Ідилічна жанровість з притаманною їй герметизацією кордонів якнайкраще пасувала до відтворення законсервованої колоніальної ситуації, що тримається на мовчазній згоді з дискурсом панування, імперською асиміляцією та уніфікацією. Протеїстична функція жанру полягає в руйнуванні канонічної структури, перенесенні його природних ознак на інший рівень узагальнення, знятті з нього камерності і приватності та осмисленні в більш глобальному контексті, як державної ідилії або чогось на кшталт слов'янофільської утопії суспільної згоди між поміщиками і селянами. Надмірна дидактичність як опосередковане виправдання імперських поглядів втілюється також у навмисній примітивізації оповіді за допомогою форм народного мистецтва. Використання фольклорної традиції, міжнародних сюжетів і наукових джерел теж сприяє їхній переінтерпретації на національному ґрунті в аспекті непомітного пристосування до існуючого ладу, мімікрії, гібридної ідентичності.

4. Перелицювання / карнавальність / анекдот: антропологічна інверсія колоніального наративу (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, Є. Гребінка).

Однією з найпродуктивніших постколоніальних практик постає олітературнення історії, яка внаслідок своєї віддаленості і завершеності стає імперфектом по відношенню до плинної сучасності, формує своєрідний канон, який надається до неоднозначних, зчаста суперечливих відчитань у перспективі епох. Історія *інтеріоризується* в літературно-художньому тексті, змінюючи характер його подієвості, масштаби мислення письменника, співвідносячи фікціональний план з фактуальним, себто реальним перебігом подій. Надмірна увага до так званого «нового історизму» (Х. Уайт), застосування категорій історичного мислення в літературі на порубіжжі ХVIII–ХІХ ст. пов'язані з постанням модерних націй, культурних спільнот нового типу, політичних угруповань та інтелектуальних реконструкцій історичних територій і географічних кордонів.

Українська література витворює власну поетику історії, що ошатнюється дифузними жанровими формами із численними домішками фольклорних та етнографічних елементів. При цьому прозове слово є способом розрізнення історії як об'єктивного процесу та історичної пам'яті, що ухиляється від причинно-наслідкової обумовленості і фіксує події в суб'єктивно-емоційній площині, зчаста на догоду ідеологічним настановам автора. Пам'ять відіграє передусім селективну роль в комбінації подій та намистоподібному нашаруванні емоцій, вражень, спогадів, рецепцій минувшини з метою створення історичних і квазіісторичних наративів. Окрім організаційно-впорядковувальної, пам'ять містить потужний трансляційний потенціал, несучи в часі і просторі відбитки трагічного колективного досвіду, що у творчій лабораторії автора перетворюється на посттравматичний синдром, віднаходження в сучасності слідів пережитого зсередини минулого, його інтерпретації, узагальнення, зрештою, повторного *проживання* і *переживання* в тексті механізмів репресивного впливу, політики притлумлення, поневолення, ресентименту як психологічного іміджу чужого, ворожого, неприйнятного.

Я. Поліщук, інтерпретуючи ідеї американської дослідниці М. Гірш, прикладає до українських реалій поняття постпам'яті, завдяки якому історія вивершується як рухлива міжпоколіннева зміна дистанції суб'єкта по відношенню до негативного досвіду, колективної травми, отже, встановлюється тяглість історичного процесу в матеріальних мистецьких формах і рецепціях нащадків. Інакше кажучи, за допомогою постпам'яті відбувається текстуалізація історії та інтерпретація сучасності, модерного типу національної ідентичності з токи зору перенесеного репресивного досвіду, колективної травми минулого. «Постпам'ять характери-

зує приватний досвід людей, які росли у світі, що зазнав вирішального впливу нарративу минушини, сформованого ще до їх народження. Зв'язок постпам'яті з минулим опосередкованіший, ніж у звичайній пам'яті. Саме тому він концентрується в артефактах (фотознімках, документах, пам'ятках) і живиться з оповідей тих, хто «пам'ятає насправді» (Поліщук 2014: 163).

Слід зауважити, що ця опосередкованість і створює той зазор, що в ньому відбувається *текстуалізація*, творча гра і культурний перенос, на яких заґрунтований постколоніалізм. Кристалізація пам'яті в об'єктах матеріальної естетики зумовлює також її селективність, «поступове відфільтровування того, що підлягає забуттю, від незабутнього, кодового для пам'яті, яке неодмінно мусить передаватися між поколіннями» (Поліщук 2014: 173). Художня діяльність з відбирання і трансляції історичних фактів і подій здійснювалася в межах своєрідного герменевтичного кола «пам'ять – історія – забуття», запропонованого П. Рікьором. Загалом проза з її розгалуженими оповідними техніками перетворюється на пізнання історії, відшукування в ній ключів до розуміння сучасності, впізнавання в минулому типологічно близьких моделей події. Особливу наратологічну функцію прози, наявність в ній багатих ресурсів для відчитування історичних кодів, її інтегруючу роль в організації подій минулого в певну цілість підкреслюють М. Бахтін, П. Рікьор, А. Данто, В. Мільдон, Ю. Лотман, Цв. Тодоров, Г. Вайт, Н. Фрай, В. Шкловський, В. Шмід та ін.

Доба романтичного Відродження на Україні, масове зацікавлення фольклором, етнографією, національною історією лише сприяють виробленню різноманітних оповідних технік, що одночасно є засобами підключення до «археології знання» (Фуко), його реконструкції з огляду на ідеологічну заангажованість автора. Так чи інакше з'являється новий тип історизму, змінюється сама концепція історії, і морфологія прози дозволяє аналітично підійти до національного історіописання і навіть вибудувати його парадигму, різні оціночні підходи до нього. Т. Бовсунівська зазначає, що «романтики запропонували нову схему історії як історії народів, а не царств і вождів. Література повинна була рефлекторно засвідчувати найменші порухи духу. Найбільш досяжною ця орієнтація ставала при прямуванні у глиб минулого, тому історизм і став основоположним мистецьким принципом романтизму» (Бовсунівська 2001: 227). Викликані романтизмом уявлення про народну історію зіграли роль культурного вибуху, перетворившись, згідно законам когнітивного мислення, на диктат історії, мимоволі присутньої навіть у принципово неісторичних творах, численних усноповідних імітаціях імперсонального слова (спогади, записки, мемуари, розповіді, перекази). Романтизм сприяв тектонічним зрушенням у розумінні історії, дослідження якої виходить за межі лінеарності і сягає *ментальних просторів* (Ж. Фоконьє, Дж. Лакофф), що в них оприсутнюються події минулого в реальному часі.

Когнітивний підхід передбачає певну асистемність, відкритість і незавершеність форм осмислення матеріалу, що відповідає амальгамній природі української

літератури, синкретичному поєднанню в ній навіть суперечливих елементів, з різних естетичних систем. В романтичну ідеалізацію козаччини вплітаються просвітницько-класицистичні настанови, демократичні тенденції, а зображення руху народних мас сусідить із індивідуалізацією героїв, включених в історичний процес як його безпосередні учасники, сповідувачі державницьких і національних інтересів, месіанських ідей. Перша половина XIX ст. – період співіснування різних типів художнього історіописання, заґрунтованого на лабільних зв'язках модерного і традиційного за допомогою тропів постколоніального мовлення. Г. Вайд, досліджуючи типи літературної репрезентації історії, констатує: «Теорія тропів дає можливість охарактеризувати домінуючі типи історичного мислення, що сформувалися в Європі XIX століття... Перша фаза історичної свідомості сформувалася в контексті кризи історичного мислення пізнього Просвітництва» (Вайд 2002: 57). Ця криза виливається в іронію як дискурс, в якому знаходять собі місце інверсивні техніки постколоніального письма, ревізія сталих ідеологій, які переводяться на рівень трансідеологічний, себто творчого балансування, переосмислення, утвердження замість монологізму риторично обумовленого мовчання, множинності тлумачень і відкритих діалогічних структур.

Вельми цікавий приклад трактування історії шляхом деконструкції романтичних уявлень та інверсії просвітницьких ідеологем являють собою твори Квітки-Основ'яненка. Потреба художнього переосмислення національної минувшини диктувалася не лише загальним інтересом до неї, але й необхідністю пов'язати своє приватне життя, власну долю з історією впливового роду Квіток, постановам малої Вітчизни, крайової, місцевої ідентичності та її ролі у кшталтуванні модерної нації. Письменник у такий спосіб долучається до творення родинного літопису, черпаючи з нього матеріал та опрацьовуючи його відповідно до законів *повісткування* нового типу. Відлуння описаних у приватній хроніці подій в окремих творах, ба більше, проєкції на сучасність національних рухів минулого, державницьких ідей, великих історичних епох Гетьманщини і Руїни має неабияке моделююче значення, відбиває текстотворчі прийоми роботи з каноном, його актуалізацію в нових умовах.

Зауважимо, що фамільні записки були модифікацією козацького літописання з увиразненим одомашненням, уприватненням великої історії, переломленням її в особистих долях представників роду. Їхня жанрова природа справді синкретична і багата на ремінісценції з різних галузей життя, в них виявляємо схрещення елементів «світських крайових творів літописного жанру та загальнокозацьких літописів», утвореного на підґрунті «козацьких компіляцій, родинних хронік, канцелярських діаріюшів, літописців, щоденників, в яких переплітаються загальноукраїнські, урядові, місцеві та родинні справи» (Корпанюк 472). Не дивно, що літописи такого ґатунку надавалися до перепрочитання, в тому числі і за рахунок їхньої белетризації або, як точно помітив М. Грушевський, «рясної історичної фабулістики – однієї з характеристичних прикмет» (Грушевський 2015: 82).

Однією з перших спроб інтерпретації історії крізь призму міжпоколінневої біографії, щоправда, не у безпосередньому зв'язку з родинними переказами, був нарис «Головатый (Материал для истории Малороссии)» (1829). Барвистому відтворенню образу останнього полкового старшини А. Головатого сприяли психоемоційні фактори, дитячі спогади про особисте знайомство із запорожцем, відомості про контакти батька письменника Ф. Квітки з представниками козацької старшини. Цілком ймовірним є також чинник інтертекстуальної дії регіональної версії історії, місцевого літописання в особі дядька письменника Іллі Квітки, який пропустивши значущі події крізь власний психологічний досвід та, можливо, використавши матеріали родинної хроніки, зміг вказати на «просвітницький зміст ліквідації козацької автономії» і зробити свої «Записки про слобідські полки» взірцевою моделлю для подальшої історіографії (Маслійчук 2006: 337). Хай так як, але історіографічне дослідження Г. Квітки «О слободских полках» є варіацією, переробкою твору родича, малознаного історика Іллі Івановича Квітки.

Таким чином, вплив родинної фабулярності в нарисі про Головатого є опосередкованим іншими текстами, і цей факт змушує до віднайдення подвійних проміжкових, іноді грайливих смислів. Квітчин наратив між іншими візіями якраз створює ґрунт для іронії, «мовною парадигмою такого типу думки, який радикально самокритичний не лише по відношенню до цієї характеристики світу досвіду, але також до самого зусилля адекватно схопити в мові істину речей. Коротше кажучи, це модель мовного протоколу, в якому традиційно висловлюються скептицизм у думці і релятивізм в етиці». С точки зору ідеології іронія «може бути використана *тактично* для захисту Ліберальної або Консервативної ідеологічної позиції», «схильна руйнувати будь-яку віру в можливість позитивних політичних дій» (Вайт 2002: 56-57). У цьому її протейстична роль, здатність служити завданням автора.

Відверто іронічним є вступ, де після полеміки з відомим на той час історичним твором провладної спрямованості пропонується власна версія викладу подій від всесвітнього потопу до постановня Російської імперії і Запорозької Січі до ліквідації козацької вольниці. Зачин схематично повторює літописний канон про генеалогію слов'янських племен і походження Русі на широкому тлі біблійної і світової історії. Проте перегуки з «Повістю минулих літ» зміщуються в бік десакралізації, навмисного зниження минулого на рівні фабулярності, суцільної белетризації і представлення сфери високого, піднесеного, державного у прозаїчному, буденному ошатненні, колоритно виписаній череді подій як ланцюжка майже новелістичних, подекуди анекдотичних ситуацій. Тому «священні» моменти літописної оповіді обминаються, відверто ігноруються і створюють враження порожнечі порівняно з насиченим подіями описом діяльності Головатого. «Потом было то, было се... было другое... время текло... события следовали одни за другими... происходило опять то и се... по временам ни то ни се... и после того еще время текло... события следовали одни за другими... как вдруг...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 7–8).

Центр оповіді переноситься з об'єктивного перебігу подій на сферу особистісного, інтимного, точніше, на проникнення історичного процесу у внутрішній світ людини, її побут, стосунки з безпосереднім оточенням. Історія вторгається в дім, наповнюючи камерний простір подієвістю, бурхливістю і, як наслідок, змінюючи долі «приватних» людей, які згодом стають частиною історичного життя, впливають на нього і повертають у потрібне для становлення нації русло.

Ця модель наративу передбачає навіть перетворення *неісторичного* в історичне, а прийом «переплетіння долі» сприяє інтеріоризації глобального змісту у сфері чутливості окремої людини або локальної спільноти. Не останню роль відігравав сентименталізм як органічно притаманний українській літературі спосіб відтворення психоемоційного життя і тип «чутливоті тубільного походження» (М. Зеров). Камерність і приватність сентименталізму добре узгоджувалися з місцевим, крайовим оповідним дискурсом. «Так формувалося своєрідне краєзнавче зацікавлення минулим, виявлене в численних спогадах, фамільних літописах, анекдотах, повчальних оповідках, у яких важливим елементом виступала особиста причетність автора чи його роду до відомих історичних подій. Власне, Квітка у своєму нарисі пропонує читачеві такий “краєзнавчий” погляд на минувшину, навіть доленосні речі інтерпретуючи через “мале” й “наближене”» (Борзенко 2013: 230). Тенденцією одомашнення історії, насичення її побутовими подробицями Квітка був зобов'язаний не лише родинній хроніці, але й популярній на той час вальтер-скоттівській моделі романтичного історизму, добре розвиненій на слов'янському ґрунті П. Кулішем, М. Гоголем, О. Пушкіним, М. Загоскіним, В. Наріжним і т. д. Зустрічі з відомими історичними і державними діячами, перетинання дотичних до великих подій кордонів, проходження історії навіть по боковій периферійній лінії виводило приватну людину на сценічний майданчик, де ліпився її публічний образ і формувалася здатність впливати на суспільно значущі рішення.

Зосередившись на гостроті фабули, Квітка змальовує «чоловіка дикого і страшного», який у заметіль грудневого вечора 1787 року появляється в затишному патріархальному маєтку, грубо порушуючи спокій родини і лякаючи всіх своїм вбранням. Поява чи то гайдамаки, чи то «харциза-запорожця» в «большой волчьей шубе, на голове ужасной мохнатой шапке с длинными, висячими и также мохнатыми ушами» у перспективі всього твору створює типово карнавальну ситуацію з маскуванням і перевдяганням. Уведення незнайомця в сюжет здійснюється шляхом його поступового впізнавання, розгадування, причому він і сам допомагає цьому, демонструючи традиційні поведінкові практики та етикет запорожця. Знявши свій химерний одяг, «страшный гость явился явился обыкновенным “гостем”, порядочным господином», бо ж під сподом був убраний відповідно до світських стандартів. Не лише брутальне мовлення запорожця, а й демонстрація своєї обізнаності, навіть поведінки характерника викликають здивування, створюють інтригу, яка, правда, відразу профанується («здесь должны быть проказы, или, как ныне называют *по-русски*, “мистификация” кого из знакомых»). У дво-

рянському маєтку Головатий по суті розігрує маскарад, репрезентуючи семіотику «низової» неофіційної культури Запорозької Січі. Тому він і сприймається як представник антисвіту, втілюючи додатково проімперський негативний стереотип запорожців як бісів, нападників і розбишак. Оскільки між цим уявленням і справжньою опозиційністю козацької вольниці до соціальних норм практично не відчувалася різниця, штучний стереотип і низова культура накладалися одне на одне і приводили в дію ефект подвійних смислів, віддзеркалення в єдиному образі офіційної ідеології і неофіційної архаїчної народної поведінки.

Балансування між ними є надзвичайно зручним інструментарієм для розкодування колоніальних структур, ілюстрації тонко продуманого використання імперією елементів *своєї*, автентичної культури з метою конструювання *чужого* ворожого образу. М. Попович охарактеризував ієрархію Січі в категоріях карнавалу: «З погляду нормального соціального світу з його структурами Низ становив “антиструктуру” і “антисвіт”. Сама назва “Низ” має не тільки географічний сенс; Запоріжжя було простором безпосереднього контакту з “чужим світом”, а, отже, “нечистим”, “нижнім”, таким, що знаходиться на межі з Хаосом. Власне, Січ знаходилась за “порогом” свого, освяченого і окультуреного віками, господарськи й духовно освоєного простору... За соціально-культурним змістом запорізький Низ є світом “*навиворіт*”, що й визначає його *сміхову, карнавальну символізацію*» (Попович 1998: 165).

Прочитання низки анекдотів, казусів, що трапилися з Головатим, крізь призму категорій карнавальної культури полегшує розуміння непростих взаємин між колонізованим і колонізатором, підлеглими і владою. Відзначимо, що обидва дискурси практично нероздільні, подекуди злиті в єдиному мовленнєвому потоці або невербальному жесті. Амбівалентність просякає без виключення всі рівні оповіді, досягаючи ефекту хамелеона, програвання ролей відповідно до ситуацій. Під запорозькою шубою був сюртук синього кольору, голова підстрижена за тодішньою модою, за козацькою грубістю приховувалася освічена світська людина. Проте, коли герой навіть вдається до переміни декорацій і демонструє за допомогою «чистого, употребительного язика» свою приналежність до імперського дискурсу, крізь його мовлення мимоволі проривається стихія національного слова, хоча не без відтінку відданою на відкуп імперією екзотичності («чего неудобно было выразить так верно и сильно по-русски, тут он *украшал* – и точно *украшал* – речь запорожскою поговоркою, и все кстати и неподражаемо»). Потрібно зауважити, що подвійна семіотизація стає нормою після реформування запорізького війська в чорноморське, коли до традиційно козацьких обов'язків і посад додавалися чини регулярної армії, а одяг ставав більш одноманітним, уніфікованим, окремі деталі армійської атрибутики нашивалися на старі мундири. Це суміщення й суто формальне поєднання звичаєвого, неписаного із штучним, офіційно регламентованим і номенклатурним ставало нормою часу.

Вельми прикметно, що обмін емблематикою і символікою здійснювався і в зворотньому напрямку. Не лише Головатий був нагороджений орденами св. Георгія

та Володимира 3-го ступеня, але й Потьомкін отримав титул «великого гетмана» і утримував «гетьманський конвой». Високоповажні особи іменувалися жартівливими карнавальними прізвиськами (Потьомкін – Грицько Нечеса) і виконували роль таких собі кураторів, покровителів Запорізької Січі. Однак це паритетне існування офіційної і неофіційної культур, двірцевого етикету і перевернутої ієрархії козацької вольниці виявляється позірним і пояснюється ідеологічно, стаючи імагологічним образом, маркером здійснюваного імперією обміну на засадах демонстрованої лояльності. У межах цього сценічного майданчику «малоросійський» колоніальний маскарад розігрується всередині офіційної культури російської імперії. У найзагальнішому сенсі через мову, одяг, типи простодушного й екзотичного народу відбувається імітація народності і «вписування» Малоросії у структури імперської культури та імперської влади. Так продукується і репродукується колоніальність, яка передбачає стирання автентичних етнонаціональних ознак, їхню гібридизацію й надмірність деталей, взятих із різних сфер – козацької історії, придворного одягу, елементів родинного життя, царського етикету...» (Гундорова 2009: 30).

Карнавалізація в контексті твору виконує субверсивну, підривну функцію, за її посередництвом здійснюється розвінчання хибного, підмінного, фальшивого. Квітка розбиває оповідь на низку сценічних майданчиків, за кожним з яких закріплюється набір курйозів, що в них розкривається якась риса характеру або висвітлюється значущий з точки зору особистісної біографії епізод. При цьому жорсткої послідовності викладу немає, вони організовані за принципом кумулятивного нанизування з випаданням елементів з ланцюжковоподібної структури розказування. Відтворена в анекдотах національна історія сприймається неупереджено, обминаючи накладені на неї канон параметри писання та ідеологію патерналістського ставлення до влади. Тому в нарисі про Головатого жанр виходить за межі свого таксонометричного призначення, стаючи фактом людської свідомості, формою розтину дійсності, підміненою стереотипами і штучними напівзмертвілими увяленнями.

М. Бахтін говорив про когнітивний вимір невіддільного від свідомості жанру, про «внутрішні жанри для споглядання та усвідомлення дійсності», що їх, у свою чергу, не можна відокремити від «процесу її художнього втілення у формах певного жанру» (Бахтін 2003: 146). Анекдот з його настановою на усне, неупереджене, вибухове слово якраз є формою прагматизації жанру в серії біографічних епізодів про останнього запорожця Головатого. «Риторика анекдоту – курйозна риторика оказіонального, ситуативного, діалогізованого слова» (Тюпа 2001: 130). При цьому певна уривчастість викладу диктується «самою ситуацією розказування, а не ціннісно дистанційованою оповідною ситуацією» (Тюпа 2001: 130). Тому анекдот постає надзвичайно пластичною формою для здійснення художнього експерименту. У ньому слово і дія, суб'єкт і об'єкт розповідання зрощені і спрямовані на досягнення максимального емоційного ефекту, за яким настає осяяння, прозріння, відкриття істини.

Сцени вишикуються як окремі анекдоти, які готують ґрунт для центральної частини твору – депутації Головатого у супроводі чорноморських козаків до Петербурга в 1792 році. Типово карнавальним, у стилі кочового загравання зі смертю, постає рішення Білого і Головатого накласти на себе руки після звістки про знищення Запорізької Січі та раптове, під час молитви, прозріння та усвідомлення своєї «собачої» смерті в комічному світлі («И скажут: вот два дурня, запорожцы, верно, напились мертвецки и пострелялись, сами не зная чего»). Згодом герой стає ближчим до двору, йому вдається хитрий й дотепний план взяття Березані, він домагається прихильності Потьомкіна і сподівається на отримання Тамані. «Любопытны подробности и тонкие извороты их в столице, у вельмож, составляющих правительство, недовольное запорожцами» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 12). Смерть Потьомкіна зруйнувала плани чорноморців, які могли позбавитися автономії та увійти до складу регулярної армії.

На тлі цих смутних часів поведінка Головатого вирізняється підкресленою запорізькою автентичністю, опозиційністю і навіть епатажністю. Під час обіду в оточенні харківських чиновників він вдається до наочної демонстрації переваг природної поведінки кочової людини перед армійською вишколеністю, етнічних традицій перед хибним світським етикетом. Прикметно, що в загалом анекдотичний епізод вбудовується мікроанекдотична ситуація, яка підсилює враження подвійністю іронічного висвітлення, пафосом самовикривання. Недолугість світського товариства досягає максимуму, коли Головатий наступив на ногу одному з чиновників, а той ще й вибачився: «Головатый отошел от него и сказал своим: “От хйба врагова политика! Я наступил ему на ногу, а он предо мной извиняется... Тыфу!”» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 19). Із самовикривальною метою вводиться діалог між присутньою на обіді пані і чорноморцем. Змінені на очах мовні коди приголомшують пані і демонструють духовно-інтелектуальні переваги запорожців перед недолугістю та зашкарублістю повітових дворян.

Головна акція Головатого розігрується в Петербурзі, куди підтягуються потужні ресурси карнавальності з безперервною зміною масок, підлаштуванням під ситуацію, увінчанням-розвінчанням та іншими формами репрезентації «навиорот». Докладно виписана сцена депутації являє собою фрейм з численними варіантами ігрової поведінки, серією театральних мікростав, побудованих на перевтіленнях і не менш змістовних цезурах між ними. Останній запорожець вдається до гри з цілком прагматичною метою, здійснюючи майже товарний обмін ідентичності на соціальні привілеї і матеріальні статки. І. Гофман вважає гру проявленням фреймової структури, в межах якої відбувається обмін, інтеракція, домовляння. «Гра – це форма взаємодії “чужаків”, які уважно вивчають один одного, приглядаються і, нарешті, приймають один одного з непомітно-напруженою чемністю. Під грою тут розуміємо не інсценування уявлюваної ситуації, а цілком реальний обмін діями і ресурсами для досягнення мети» (Гофман 2004: 48). Герой нарисувати вдається до лицедійства з множинною ускладненою структурою, бо ж в

ньому уявне і реальне, зовнішнє і внутрішнє зрощені і майже не піддаються розмежуванню на практиці. Окремі прояви справжнього, щирого, відвертого існують хіба що в найпотаємніших глибинах поведінки, як-от, непримітних жестах, словах, авторських коментарях.

По-перше, Головатий зовсім не проти інсценізувати вироблений суспільною свідомістю стереотип запорожців як «диких людей» зі страшними обличчями, дивного вигляду, які не знають людської мови і на все реагують не відомими жодному лексикону вигуками «та ни», «еге», «атож». «В такой маске Головатый явился к докладчикам, и ими описан был такими красками государыне...». Імаготип недолугих, грубих і неосвічених січовиків щоразу нарощується і навіть набуває ознак тубільної екзотизації, постає майже кітчовим, лубочним. Проте зсередини стереотип має потужну підривну силу, яка оприявнюється в іронічних деталях, підмічених авторським оком. Оповідь тримається на цьому ефекті подвійних планів, балансуванні зовнішнього і внутрішнього, офіційного, публічного і приватного. Погоджуючись з вельможами щодо необхідності дотримуватися двірцевого етикету, запорожці реагують так: «Чуємо! – отвечал Головатый своим наставникам, смотря в землю; *но при этом левый угол верхней губы его незаметно мигнул*» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 20). Відразу цей «неофіційний» жест оприявнюється словесно як спротив світському церемоніалу та ігнорування двірцевої ієрархії: «Як сьуміємо». Справжнім порушенням диспозиції постає сцена появи групи людей с виголеними головами, оселедцями та довгими вусами, екзотичному одязі посеред блискучої, по-європейськи одягненої, придворної еліти. Очевидно, контрастна картина запорожців на загальному парадному тлі не лише викликає критичні судження на їхню адресу, але й сприяє тонким спостереженням Головатого, який є головною контроверсійною фігурою на цьому маскараді. Виявляється, ті, хто висміює та осуджує, самі заслуговують на гостру критику за їхнє мавпування, сліпе копіювання чужого, галоманію. Вельможі теж охоплені суцільним лицедійством, дистанціюються від *свого*, граючи в *чуже*, розмовляючи один з одним французькою мовою. Апофеоз розвінчання настає після урочистої промови «чистым выговором и приятным тоном» із емблематично значущим вкрапленням «та й годі» вразило вельмож і сподобалося імператриці.

За розвінчанням відразу йде увінчання, ідеалізація цариці у поняттях патерналізму, усвідомлення природності підпорядкування верховній владі, персоналізованої в кровноспоріднених категоріях: «Внимая же словам моим, “мати наша” скоро восприняла свой взор и улыбку, с окончанием речи удостоверяющую меня в снисхождении, благоволении и милости. Заметно было, что “та й годи”, произнесенное мною отличным от русской речи тоном и голосом, поразило ее и вынудило едва заметную усмешку» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 22). Водночас це зведення на п'єдестал сповнене іронії, прохач від запорожців увесь час слідкує за найтоншими, найдрібнішими мімічними рухами цариці, поява і зникнення посмішки на її обличчі є для нього особливим маркером прихильності, стаючи також

віддзеркаленням реакцій і оцінок на дивне лицедійство з боку вельмож. Квітка доречно фіксує цезури між віртуозною мімікрією і моментами розмаскування, спробами продемонструвати справжнє я, ідентичність, що не підлягає товарному обміну. Хоча ж насправді цезури такого роду є радше бажаннями письменника, виникають в його уяві. «Головатый отбросил уже свою маску как ненужную и начал показывать себя в настоящем своем виде, “но, – как говорил он, – когда попал в круг придворных, а притом имея на руках важное дело, должен был еще взять в помощь волчий рот и лисий хвост”» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 22).

Отже, лицедійство перетворюється в повсякденний ритуал, необхідний для включення героя в імперські структури і досягнення життєво важливої мети. Запорізька Січ стає в цих структурах екзотизованим образом, уявною спільнотою, ідеологічним конструктом, придатним для ведення перемовин, здійснення обміну в площині прагматичної комунікації. «Между тем Головатый вошел в моду», – констатує оповідач і з потужним нарощувальним темпом демонструє вдавання героя до різноманітних мімікрійних технік. Це і лестощі на адресу великих князів, і панегірики Катерині, які сусідили майже з фетишизацією, і складання жалібних пісень, і удаване ридання, сльозливість, – усе слугує остаточній меті Головатого. Він перетворює ідентичність на товарний знак, уявний образ, культурний патерн, за посередництвом яких ведуться перемовини і здійснюється обмін. Промовляння з позиції меншого, колонізованого, дотепна експлуатація фольклорного нарративу із прихованим зверненням до цариці з приводу отримання Тамані постають проявами лицедійства як політичної тактики, запоруки успіху.

У фреймовій концепції «феномен “лицедійства” при аналізі міжнародних конфліктів з ігрової точки зору, показав, що наддержави так само, як і вуличні торговці, всім своїм виглядом виражають загальнолюдські цінності, щоби потенційні покупці змогли реалізувати притаманне їм бажання “зберегти обличчя” та прихильність нормі, навіть, якщо це обличчя належить зовсім не їм» (Гофман 2004: 49). Ясна річ, ця гра цілком відбиває взаємини між імперським центром і підпорядкованою йому периферією і вимагає політики лояльності, підтримання патерналістського іміджу. Головатий розуміє це та успішно випродуковує колоніальну екзотику на імперських теренах, вдаючись до низової, бурлескної поведінки, переносячи національну атрибутику в парадні зали, інсценізуючи «малоросійський» маскарад не як щось *чуже*, а як інваріант *свого*, пізнаного в *іншому*. «Головатого пригласили по-прежнему на обеды и всегда с бандурою, просили спеть “свою” песню; он пел и *при случае* плакал припевая или пел приплакивая. Говорили: “Как хитер черноморец! Написал жалобу, подделал голос и поет публично”» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 25). Т. Гундорова, простежуючи діалектику і креативну силу бурлеску в репродукуванні колоніальності, зазначає, що «традиція бурлеску як “неофіційної” мови на основі “мужичьего наречия” закріплює колоніальний статус України, виокремлюючи її як екзотичну і простодушну провінцію, і водночас “вписує” в статусі підкореного й пристосованого “іншого” в структури імперської культури» (Гундорова 2009: 32).

Справжній перформанс із перевдяганням та зміною мовних кодів розіграє Головатий на шляху до Царського Села. Створюючи гротескні ситуації, ідентифікуючи свою поведінку за допомогою архаїчної лексики і тим самим ототожнюючи себе з виробленими здавна моделями слабшого, підкореного, герой пришвидшує хід справи і отримує Тамань. Вдаючись до технологій формування іміджу за допомогою розкручування пружини чуток і пліток, закріплюючи уявний образ віртуозним лицедійством, запорожці, за влучним висловом М. Шкандрія, в столиці «щасливо “поставили на сцені” українську ідентичність». Зрозуміло, сценічність зумовила ті подвійні коди, які є передумовою відчитання постколоніальних смислів. Адже лояльність Головатого до імперії – це продукт його лицедійства, тому є двозначною. «Його нарікання від імені війська, так само, як і його майстерно написане звернення, сповнене поваги до імператриці та захвату перед нею, – все це твори, виставлені на публіку, але ясно, що його щирі почуття належать історичній Січі. Публічна вистава автономної ідентичності пов'язана з порушенням умовностей світського товариства: мова й манери запорожців інколи напрочуд грубі, межують з неповагою до імперської влади, консервативних вартостей та ієрархії. Молодий Квітка відкриває у своїх гостях ідентичність, з якою він глибоко пов'язаний» (Шкандрій 2004: 216-217).

Карнавальність в нарисі Квітки постає способом текстуалізації історії, яка включається в процес переосмислення сучасності і стає піддатливим матеріалом для постколоніального письма з його нетривкими подвійними кодами. Вироблена на підґрунті складної взаємодії минулого і теперішнього поетика історії поєднує тропологічний характер з ментальним переносом ідей, образів, іміджів за допомогою селекції, відфільтровування історичною пам'яттю. Емоційно відібрані фрагменти минулого дискурсивно оформлюються у відповідні тропи і жанри, які навантажуються додатковими моделюючими функціями і віртуозно підлаштовують нарацію під ідеологічні завдання автора. Сугестивний вплив фамільної хроніки, одомашнення історії особистими спогадами про гостювання і бенкети запорожців в родинній господі, насичення оповіді анекдотичною фабулярністю, різноманітними формами лицедійства, – все це сприяє самобутній поетиці історії, в якій закладені коди національної ідентичності*.

Розкодуванням колоніальності у формі лицедійства з перевдяганням та грою, переключенням мовних кодів виглядає сцена зустрічі запорожців з царицею в «Ночі перед Різдрвом» Гоголя. При всій травестованості ситуації тут майже немає іронії або навіть фривольності, притаманної стилю оповіді про Головатого. Включення цього епізоду в потік диканських пригод подвоє коди творчо експлуатованої колоніальної екзотики, роблячи її частиною імперської фабрикації образів «уявних спільнот» (Б. Андерсон), проєкцією погляду з центру на віддалену *українську* культуру, ідеологічним конструктором і політичною сублімацією візій та бажань

* Див.: Малиновський А. Т. «Головатий» Г. Ф. Квітки–Основ'яненка: стратегії перелицювання і тропи постколоніального мовлення. *Закарпатські філологічні студії*. 2021. № 17. Т. 2. С. 177–182.

метрополії. Очевидно, це дистанціювання, перенесення на *іншого* удаваної опіки з метою перетворити його *відмінність* на інваріант *свого*, привласненого, зачарованого тріумфальною величчю і блиском. Ясна річ, позірне нівелювання різниці і зняття напруженості між владою і підвладними були формою асиміляції і поневолення, в тому числі за допомогою колекціонування і публічної виставки, а, можливо, й торгівлі «малоросійськими» іміджами, ритуалами, емблемами, мовою.

Схожість сцени депутації з театральною постановою, її підкреслена відокремленість від основного корпусу тексту, інакша тональність оповіді видаються не випадковими. Гоголь любить будувати сценічні майданчики, міняти декорації, що є аналогами фреймів, рамок для всебічного представлення стереотипної ситуації або виробленого соціумом імаготипу. Театральність утілюється в церемоніалі як одному з найважливіших ключів до розпізнавання ситуації, розуміння механізму влучення в гру, програвання ролей. «Церемоніал тимчасово відділяє учасників від світу і перетворює (“фреймує”) їх у живе втілення ролей, демонструючи в такий спосіб взірці належної поведінки» (Гофман 2004: 44). Запорожці нагадують скульптурну групу, підготовлену Потьомкіним для інсценізації зустрічі з Катериною II у жорстких межах двірцевого етикету. І справді, гості спочатку дотримуються правил, бо ж відповідають двом виділеним І. Гофманом умовам церемоніалу, *шанобливості* і *манері*. Однак застосовані запорожцями мовленнєві практики, себто застосування малоросійської говірки («Та вси, батько!», «Та спасиби, мамо!», «Як же, мамо!») дають збій і порушують ритуал. Подібно до обізнаного із законами «дипломатії» Головатого, вони теж вдаються до мовної мімікрії («Хитрый народ!» – подумал он себе, – верно, недаром он это делает»). Це примірювання маски і тонке відчуття комунікативної ситуації (на відміну від простодушного Вакули) відповідало *горизонту очікування* цариці і загалом репродукованій метрополією імагології. Вкраплення говірки в офіційну мову («грамотный язык») надто локальне і підкреслює її підпорядкований статус, інакше кажучи, витворюється гібридна структура мови як вираження культурної гібридизації, інтеграції в імперські структури.

З динамічною зміною мовних реєстрів пов'язані акції перевдягання, антропологічні жести подання себе як *іншого*, вихід за межі власного образу в колоніальному маскарадї та «амфібієподібне» існування в нічийному просторі *детериторіалізації*, імперського знеособлення і мімікрії. Запорожці сидять на шовкових диванах з намазаними дьогтем чоботами і курять «самый крепкий табак», запорізьке вбрання Вакули не гірше від придворного, отже, екзотика тут поєднана з блиском і розкошами. Коваль стає частиною цієї скульптурної групи («Надевай же платье такое, как и мы»). Імперськість, навпаки, розфарбовує себе симулякрами славної історії Гетьманщини, тому ініціатор армійського однострою «батько» Потьомкін в «гетьманском мундире, в желтых сапожках» створює враження театральності, вигаданості. Блиск імперії також переноситься у віддалену провінцію за допомогою царських черевичок, фетішу, що з'єднує панівне і поневолене патерналістськими взаєминами з владою.

Подвоєння відбувається не лише в момент зустрічі хуторянина з просякнутою демонічним світлом столицею, яка випродуковує і сублимує вторинність колонізованої культури, ніби виставляючи її на продаж і в такий спосіб завойовуючи, привласнюючи притаманну їй екзотичність. Обов'язковим є зворотній процес, що передбачає розчаклування провінції за допомогою пережитого в столиці досвіду знайомства з вивищеним, піднесеним, сублимованим. «Повертаючись до себе в провінцію, колоніальний кітч сприяє репродукції й подвоєнню знаків і символів метрополії...» (Гундорова 2009: 30). Моделюючи роль масової культури в імагологічних проєкціях пояснюється тим, що її знаки «легко запам'ятовуються, особливо візуально, легко придатні до серіального репродукування, іншими словами, стають кітчем, підмінюють реальність і стають репрезентативними образами самих колонізованих народів і країн... мають надзвичайну владу й панують над культурною уявою і колонізованих, і колонізаторів...» (Гундорова 2009: 20).

Відокремлена з обох боків умовними кордонами (шлагбаумами), сцена зустрічі з царицею часопросторово локалізована і відносно поезії хутірського буття містить проєкції реальної історичної дійсності. По-перше, запорожці являють собою напівколоніальну, кооптовану в імперію спільноту, яка, однак, прагне зберегти автономію і звертається до Катерини з легкою інвективною тональністю. За спостереженнями Е. Бояновської, скарги запорожців відтворюють низку антиукраїнських заходів з боку російського уряду та армії, як-от, будівництво фортець з метою контролювання Запорозької Січі, підступний напад на січовиків у 1775 р., поповнення регулярної армії за рахунок козаків. Обмеження привілеїв і ліквідація автономії несправедливі, особливо з огляду на захист запорожцями російських кордонів від татар і турків та їхнє сприяння перемозі імперії в Кримській війні 1769-1774 рр.

Обрамлений мовленнєвою ситуацією з виразними прохальними інтонаціями, пафос спротиву притлумлюється із самого початку, в момент вибору жанру спілкування, позиції слабшого, підвладного. З іншого боку, патерналістське ставлення до найвищого уособлення влади скорочує дистанцію між промовляючим і адресатом і зумовлює його сприйняття «більшою або меншою мірою поза рамками соціальної ієрархії і суспільних умовностей, так би мовити, “без чинів”. Це породжує специфічну *відвертість* мовлення...» (Бахтін 1996: 202). Спротив і незадоволення нівелюються особливою зоною інтимізації, удаваної близькості до цариці («Помилуй, мамо! Зачем губишь верный народ? Чем прогневили?...»). Стирання дистанції ще більш наявне у фамільяризації мовлення, яке по-карнавальному профанує християнську ідеологію: «Мы не чернецы, – продолжал запорожец, – а люди грешные. Падки, как и все честное христианство, до скромного». Застосування ненормованої мови входить у риторичну компетенцію запорожців як ефективний засіб дипломатичного руйнування ієрархії. Тому і викликає здивування, чому «запорожец, зная так хорошо грамотный язык, говорит с царицею, как будто нарочно, самым грубым, обыкновенно называемым мужицким наречием» (Гоголь

1983: 132). М. Бахтін писав: «У фамільярному мовленні, завдяки відпадинню мовленнєвих заборон і умовностей, стає можливим особливий, неофіційний, вільний підхід до дійсності» (Бахтін 1996: 202).

Таке мовлення вивільняє ресурси неофіційного лексикону, придатного до «руйнування традиційних офіційних стилів і світоглядів» (М. Бахтін) і суголосного антиколоніальному дискурсу. Однак текстуалізація цього *спротиву* зводиться нанівець силою тою ж таки колоніальної екзотики, яка разом із поблажливістю цариці ретушує скарги і вимоги запорожців. Як слушно зазначає Е. Бояновська, Катерина II, запитуючи про звичаї козаків, віддає перевагу «дискурсу колоритних місцевих традицій, ніж їхнім політичним правам». Їй вдається «за пару вживаних черевичків “купити” Запорозьку Січ, а з нею – й останній слід української незалежності. Політична іронія цього символічного обміну між російською імператрицею та українським ковалем перевершує будь-які подібні “оборудки” й обміни власністю, що завершують політичні конфлікти у світі прози Вальтера Скотта» (Бояновська 2013: 104).

«Потьомкінську» лінію в побутовому переломленні продовжує розвивати Є. Гребінка в оповіданні «Искатель места» (1843), роблячи «світлішого» князя не фоновим, а центральним персонажем, вістряем усієї нарації. Незважаючи на появу катерининського фаворита лише в останньому розділі, його образ із самого початку присутній незримо як віддзеркалення історичної психології другої половини XVIII століття на тлі сучасної письменнику петербурзької дійсності. Контраст тим глибше, що у творі конфліктно суміщаються протилежні жанрові стихії, з низькою і високою риторикою, в рамці фізіології на правах вставного тексту вписується «розказана», значною мірою вигадана відповідно до готових літературних взірців нормативної поведінки модель життєтворчості, будування власного образу, легендарної біографії.

Утім, провідником цієї паритетності дискурсів стає анекдот, який профанує велике, глобальне, значуще і показує камерний, приватний бік історії. За допомогою його надзвичайно пластичної структури історія одомашнюється, відтворюється зсередини як картина звичаїв, тобто «анекдот цікавий не фактично, а історико-психологічно, як живий, колоритний штрих, як показник того, про що пліткують у суспільстві, в компанії, на вулиці». До речі, і в героїзованій біографії анекдот стає «голограмою» виразності і принципової непарадності відтворюваної особистості (Курганов 1997: 62). Щонайважливіше, анекдот здатен фіксувати дрібниці, непомітні деталі, порухи внутрішньої поведінки, неофіційні мовленнєві жанри, отже, являє собою форму історичної пам'яті, що надається до оформлення в різноманітних фабулярних схемах.

Саме крізь призму цієї пам'яті розглядається типова історія провінціала Івана Івановича, який за зовнішньою чемністю й етикетом не зумів розгледіти відчуженості і фальші бюрократичного світу Петербурга. Парадокс полягає в тому, що більш ніж піввікову історію про сільського дячка, що втратив голос і залишився

без заробітку, і його несподівану зустріч з колишнім учнем, згодом «світлішим» князем Потьомкіним, переповідає начальник, який відмовив у прийомі прекраснодушному пошукачеві місця. Ця історія слугує ніби самовикриттям столичного високопосадовця, породження імперського чиновницько-бюрократичного апарату, сформованого циркулярно-номенклатурною політикою XVIII століття. Очевидно, й образ вельможі катерининських часів виникає не випадково, тим паче в анекдотичному обрамленні, в якому нюансуються харизматичність, шляхетність його натури, хоча не без завдатків самодурства.

Ідучи шляхом одомашнення історії, що за посередництвом різних актантів вторгається в приватне життя патріархальної родини і змінює її долю на краще, письменник віддзеркалює сучасні петербурзькі реалії, в яких високі чиновницькі кабінети і долі маленьких людей фатально розділені. По суті розказана, а потім і записана оповідачем історія проливає світло на породжений імперією, її власний *антисвіт*, відтворений у межах літературної фізіології. Недарма у зв'язку з цим виникає проблема достовірності викладу подій та суб'єктивної експресії щодо нових спотворених норм поведінки («я не могу сохранить формы рассказа, потому что он был наполнен эпизодами обо всем и выходками против нового поколения, к которому я, а может быть и вы, принадлежите»). Ясна річ, і розповідь, і оповідач несвідомо вдаються до пафосу самовикриття, послуговуючись тим самим імперським дискурсом з готовим набором взірцевих, побудованих за усіма правилами епідейктичної риторики, біографій великих людей.

Театралізована культура XVIII ст. рясніє багатьма прикладами зрощеності тексту, фікційної моделі з побутовою поведінкою, соціальною роллю. Відбувалася семіотизація, тобто наділення культурною знаковістю і включення в процес вторинного моделювання особливо прикметних з точки зору публічності, участі в історичному і державному житті особистостей. Вони самі підбирали для себе відповідні ампула і намагалися розігравати їх за існуючим сценарієм в реальній дійсності. «У такий спосіб їхня поведінка, породжена певними текстами, багато в чому відтворювала поетику цих зразків і могла читатися як своєрідний текст. У свою чергу, аудиторія, також добре знайома з тими самими зразками, була здатна адекватно розпізнати літературну поведінку і сформувані очікування, що породжують ефект резонансу, який додатково структурував поетику поведінки відповідної особистості» (Зорін 2016: 35). Саме реакція аудиторії фіксує момент трансформації канонічної біографічної моделі на виході, в емпіріці життєвих ситуацій. Неспівпадіння чітко заданої ролі і багатомірності людської особистості дозволяє побачити «переживання через оптику численних культурних форм як на вході (емоційні матриці), так і на виході (поведінкові акти). Їх зіткнення дають нам можливість опосередковано уявити собі динаміку переживання, а іноді сприяють появі нових культурних форм та емоційних матриць» (Зорін 2016: 36).

Курйозність, авантюризм поведінки, життєві ексцеси та аномалії зумовили інакшу, анекдотичну форму висвітлення матеріалу, що своєю плюралістичністю і

демократичністю заперечує шляхетну одновимірність класичної біографії. Антиканон сперечається з каноном, утверджуючи право неоднозначної особистості на приватне життя, помножуючи в геометричній прогресії фрейми ситуацій і характерологічних проявів. Ю. Лотман вбачав в анекдоті особливий плавильний, формотворчий компонент, що вбудовувався в гештальт, тобто цілісну модель і програму поведінки та оживлював, індивідуалізував і деканонізував образ персонажа: «Це стимулювало виникнення анекдотичних епосів, які будувалися за кумулятивним принципом: маска-аіплуа була тим сюжетним стрижнем, на який нанизувалися нові й нові епізоди анекдотичної біографії. Такий текст поведінки був у принципі відкритим – він міг збільшуватися до безкінечності, збагачуючись новими й новими смислами» (Лотман 1992: 259).

Гребінка полюбляв анекдотичні фабули і, можливо, не лише за їхню конструктивність, лабільність, а першочергово за притаманну їм контроверсійність, зухвале руйнування стереотипів, осмішування буденності. Анекдотичне слово вибухове і пуантичне, є вістря нарації, скріплюючим ядерним компонентом жанру. У його сміховому характері, антинормативності віднаходяться потужні ресурси для прихованого вираження антиколоніальних інтенцій автора. Анекдотична форма долає власні межі, ламаючи канони і стаючи надтекстом, творчо експлуатуючи не лише усталені образи або ситуації, а й нетривкі мерехтливі значення, неформлені культурні імпульси. Саме тому анекдот є прототиповою когнітивною структурою, що парадоксально з'єднує офіційне і неофіційне, архаїчне і модерне, темпоральне і просторове, завдяки чому його жанровість є тією ж таки «голограмою» народжених самим життям антропологічних типів. Він уводить у «підспудні, внутрішні катакомби того чи того часу, оголює те, що приховано від поверхневого погляду, дозволяє наново побачити історичну особистість або показовий побутовий тип, а через нього й епоху» (Курганов 1997:26).

Гребінка не залишився осторонь від плідно використовуваного в першій половині XIX ст. анекдотичного циклу «потьомкінського фольклору» («Table-talk» Пушкіна, записки Д. Давидова, П. Вяземського, С. Глінки), запозичивши з нього, принаймні, два тексти. В оповіданні вони контаміновані і слугують додатковим чинником його фабулярності. По-перше, це записаний Пушкіним в «Застольних бесідах» анекдот про примхливе бажання Потьомкіна виписати з Флоренції скрипаля графа Мореллі та авантюру ад'ютанта світлішого князя, який попри відмову віртуоза, не розгубився, знайшов талановитого музиканта-бідняка та вмовив його їхати до Росії. Потьомкін залишився задоволеним грою італійця, який під іменем графа М. дослужився до полковничого чину. Цей наратив іронічно обігрується Гребінкою кумулятивним нарощенням матеріалу, екстенсивним розширенням образу дивного чи то німця, чи то італійця в наївній свідомості патріархальної людини. Проте фінал анекдоту змінено, князю набридло слухати одноманітну гру скрипаля і він має намір з ним розпрощатися. Вдаючись до цієї варіації, письменник, очевидно, прагнув підкреслити ексцентризм поведінки персонажа істо-

ричного анекдоту. Ще одну фабулу Гребінка прикладає майже без змін, висвітлюючи поблажливого вельможу, який не хизується своєю могутністю, а допомагає всім старим знайомим. Покладений в основу оповідання анекдот про сільського дячка, який вчив майбутнього князя читати й писати, а потім подався до Петербургу шукати його покровительства, знаходимо в збірнику «Исторических рассказов и анекдотов из жизни русских государей и замечательных людей XVIII и XIX столетий».

Контаміновані в межах одного сюжету анекдоти сприяли його динамізації і фабулярності, які, у свою чергу, постають передумовою перенесення історії в дім, сферу приватного. Причому зустріч з історією розгортається в двох асиметричних ситуаціях, спочатку вона за допомогою своїх актантів оприявнюється в малому світі, що згодом приводиться в дію в зворотньому русі до великого, значного, навіть монументального. Актант дії втілюється в особі ад'ютанта, що випадково, внаслідок природної стихії опиняється в родинному вогнищі простих людей і переповідає їм про чесноти «світлішого». Цей персонаж постає також у ролі посередника між патріархально відмежованим та історичним світами із суміщеною фольклорною семантикою дарувальника і помічника, що своїми п'ятдесятьма карбованцями ліквідує нестачу («Это капитал! Ей-же капитал!») і несвідомо зумовлює «трансфігурацію героя» (В. Пропп) в перетинанні кордонів на шляху до столиці, до палацу Потьомкіна.

Зрештою, особисте і сімейне стає невіддільним від історичного, навіть прив'язується до найбільш вузлових моментів деміургічного міфотворення міста як *genius loci*, його знакової сфери. Сільський дячок за протекцією князя стає наглядцем пам'ятника Мідному вершнику, цьому усобленню імперськості та символу залізної волі реформатора традиційного патріархального суспільства. Таку розв'язку можна вважати відлунням тривалої міфологізації пам'ятника, в тому числі і в пушкінській поемі, «першому досліді постановки в російській літературі теми “простої” (“маленької”) людини та історії, приватного життя і високої державної політики...» (Топоров 2003: 22). Зрозуміло, що анекдотичне обрамлення цього мотиву знімає з нього всю історіософську напруженість, залишаючи все ж таки притаманні антиканонічному жанру критику і викривальний пафос.

5. Поетика історії: форми репрезентації, імагологічні проєкції, деконструкція готичного прозопису (дослід Є. Гребінки)*

В якісно інакшій формі поетика історії втілюється в повісті Гребінки «Нежинський полковник Золотаренко» (1842). Історична колізія слугує рамкою для вирішення культурно-антропологічної проблематики, переведення зовнішнього у внутрішнє, психологізації подієвого плану засобами романтичної поетики і нагнітанням специфічних для готичної літератури ефектів напруження, таємничості, незрозумілого страху і тривоги, очікування невідомого. Тому історичне позначається лише пунктирно, хоч із хронологічною і фактологічною достеменністю, атрибується як жанрова надбудова у підзаголовку («историческая быль»), ховаючись, утім, у містичних глибинах тексту, в його міфопоетиці. Зрощення цих двох складових, вочевидь, зумовлене першим досвідом молодого письменника у творенні історичної прози й неусвідомленим поєднанням сфери приватного, *грунту*, родинно-побутових взаємин із перебігом подій на арені міжнародних зіткнень.

Вальтер-скоттівська схема якнайкраще пасувала до відтворення консервативних форм життя бездержавних націй, які, однак, таїли рушійні сили руйнування імперських порядків і поступово перетворювалися із спостерігачів у повноправних учасників історичного процесу. Побутове, приватне просякалося історичним та інтеріоризувалося, крізь нього просочувалася система подій, винесена на маргінеси твору. Слушною є думка Є. Нахліка: «Історія для Гребінки тільки тло, на якому розгортаються події приватного життя героїв. Історичний конфлікт – звільнення Росії та Білорусії від польсько-шляхетського поневолення – ще не утворює під пером автора сюжетної лінії. “Историческая быль” по суті перетворюється на розповідь про помсту поляка Франтішека “наказному гетьману” Золотаренку за те, що той роз’єднав його з коханою – сестрою гетьмана Любкою» (Нахлік 1987: 13).

Цей нав’язаний романтизмом особистісний вектор утілюється за допомогою національних формотворчих компонентів і близької до вальтер-скоттівської настанови на антикварність зображення. Гребінка звертається до української баладної традиції, виносячи в мотто до повісті рядки з «Бандуриста» Л. Боровиковського про виступ у похід війська під проводом Б. Хмельницького. Згадавши побіжно про історичну ситуацію 1654 року, письменник відступає від хронікальності і вдається до епічного протиставлення сучасності і сповненої величі і героїзму минувшини, коли навіть проводи козаків на війну ставали церемонією,

* Див.: Малиновський А. Т. Поетика історії: форми репрезентації, імагологічні проєкції, жанрова специфіка («Нежинський полковник Золотаренко»). Південний архів. 2021. № 87. С. 21–26.

священним колективним дійством згуртованості і патріотизму. По суті тут розгорнуто окреслену в тексті Боровиковського опозицію співця, що звеселяє, і що надихає козаків на подвиги. До речі, ця ж опозиція постає ще виразнішою в поезії Гребінки «Український бард» (1837), де дві іпостасі бандуриста уособлюють дві доби в історії України, післяруїну і гетьманську. В обох поетів образ бандуриста стає знаковим, а його репертуар і манера виконання пісень відтворює *чутливість* та емоційну тональність історичного процесу.

Тому опосередковане перенесення цього образу на *грунт* історичної повісті сприяє вирізненню двох протилежних способів висвітлення, з позицій *історизму*, епізоду виступу війська на війну – трагікомічного, іронічного та епіко-героїчного. Водночас використання тексту попередника є формою приєднання до романтичної традиції, виражає тенденцію до створення фольклорно-літературних архетипів і, зрештою, може розглядатися в площині міжтекстової взаємодії. Як зазначає Л. Задорожна, «Є. Гребінка не лише генералізує своє ставлення до козацького війська часів Богдана Хмельницького (що робить і Левко Боровиковський, описуючи позаісторичний похід війська до моря), а й підкреслює спорідненість індивідуальних естетичних систем» (Задорожна 2000: 112). Діалог двох романтиків вимірюється і в загальнолітературній площині, розвитком нових естетичних якостей художнього слова, становленням української літературної мови. У листі до І. Кулжинського від 1832 р. Гребінка підкреслює якраз реформаторський характер стилю автора «Бандуриста» і «Козака», що демонструє відхід від котляревщини: «Боровиковский в “Козаке” неподражаем; он облагородил язык малороссийский, представленный на суд публики г[осподино]м Котляревским в трактирно-бурацких формах» (Гребінка 1981. Т. 3.: 560).

Прикметно, що архетип національного барда, бандуриста створюють інші представники харківської школи романтиків. І. Срезневський здійснює огляд історії Запорозької Січі в дзеркалі історичної пам'яті, що майже не акумулюється в літописах, а радше викарбовується в піснях бандуристів, які, подібно до скандинавських скальдів, надихали козаків на звитяги у походах і закладали емоційні матриці сприйняття минувшини нащадками. А. Метлинський теж звертається до позачасового, віддаленого «абсолютною епічною дистанцією» (М. Бахтін), образу бандуриста, з яким поет-романтик ідентифікує й себе. Ця віддаленість і водночас тяглість впливали з самого духу народної поезії, теоретико-естетичне студювання якої в колі харківських романтиків знаходилося цілком у полі впливу «органічних» ідей Гердера і німецького ідеалізму. Очевидно, на ґрунті не менш популярного осіанізму Метлинський «вважає себе за останнього бандуриста або останнього козака, що їх голоси востаннє розлягаються по Україні, як останній вияв життя народного» (Чижевський 1994: 379).

Національна минувшина в її фіксаціях носіями фольклорної свідомості переакцентує увагу з фактології та об'єктивної подієвості історії на проблему історичної пам'яті, що схоплює уламки подій, контрверсійні течії в загальному

потоці історії і зосереджується на їхньому емоційному переживанні, відлуннях у голосах сучасності. Послідовник школи «Анналів» Ф. Артоґ для вивчення механізмів репрезентації історії вводить поняття «режиму історичної рефлексії», яке визначає тональність «переживання часу», «в який спосіб ми говоримо про наш час і живемо в ньому», «відкриває простір роботи і мислення та окреслює його лінією горизонту», формує новий «порядок», нову часову послідовність (Артоґ 2002: 148). Варте уваги те, що передумови нового типу історизму складаються саме на порубіжжі XVIII–XIX ст., коли, власне, й постає актуальність вироблення модерних форм історичного письма. Зрощеність фольклору та історії в українській літературі, втім, не обмежується лише вітчизняною традицією, а має певною мірою інтернаціональний характер. У будь-якому разі потреба трансферу *чужих* взірців на *свій* ґрунт, збагачення національного історіописання іноземними впливами ставали відчутними. І. Розковшенко в листі до І. Срезневського писав: «Якби з'явився між малоросіянами геній, подібний до Вальтера-Скотта, то я ствердно говорю, що Малоросія є невичерпним джерелом для романів “історичних”» (Шамрай 1930: 57).

Баладність була надто гнучким жанрово-родовим компонентом, в якому історія, пропущена крізь побут і приватне життя, репрезентується зсередини, стає частиною емоційного світу персонажів, переживання наслідків великих потрясінь у локальному просторі. Ще до хвилі байронізму баладність була візитною карткою романтизму, визначала його образність і захоплення фольклором. У площині схрещення літературної естетики, фольклору та історії виявлюється тип творчого освоєння вальтер-скоттівської моделі історичного роману на українському ґрунті. До розуміння типології міжнародних жанрових подібностей підштовхує А. Шамрай у своїй концепції динаміки естетичних систем на матеріалі харківської школи романтиків: «Баллада в розвиткові романтизму європейського зв'язується, головним чином, з англійським фольклором, що його такі англійські поети, як Вальтер-Скотт, Кольрідж, Крістобель, почали опрацьовувати в кінці XVIII і на початку XIX століття» (Шамрай 1930: 113).

Цілком імовірно, що саме через баладність романтичний історизм Вальтера Скотта прищеплюється в Україні, точніше, вона постає однією з ліній рецепції спорідненого типу історіописання. Отже, баладність постає ґрунтом, на якому оприявнюються національні літературні традиції, а також відбувається трансфер, творче засвоєння і продуктивне використання жанрових ресурсів європейських історичних нарацій. Ця жанрова стилістика сприяє виведенню назовні не так самої історії, як її дійових осіб переважно в побутовому заломленні, сфері внутрішньої поведінки. Актуалізується роль стереотипу як своєрідного лакмусу, антропоцентричного чинника історичного процесу.

Гребінка вивертає епічне зсередини, використовуючи любовну колізію як привід для створення складної імагологічної проєкції. Золотаренко руйнує щастя сестри не з причин особистої відрази, а внаслідок інтеріоризованого історичними

реаліями негативного ставлення до поляка не як до *Іншого* в його національних відмінностях, а як до *ворога*, більш однозначного образу, уособлення політично виробленого ярлика, емблеми. На його індивідуальне сприйняття нашаровуються колективні уявлення, транспоновані досвідом поколінь, що пережили національно-релігійний гніт під владою Речі Посполитої. Перцепція передбачає вилучення з етнокультурної ідентичності індексів і характеристик, актуальних у певній історико-культурній ситуації або політичній кон'юнктурі. «Наказний гетьман» аж до тілесної відрази ненавидить шляхтича Францишка, поляризуючи своє ставлення до нього в опозиції людського – нелюдського: «эта гадина не стоит, чтобы ею пачкал руки добрый казак. Бей его, Данило, нагайкою!».

Саме віросповідальний фактор розмежовує колективні ідентичності, поляризує світи і зумовлює редукований погляд на *Чужого* з позицій *Свого*. Причому характеристики еволюціонують від амбівалентних («настоящий казак, если б не католического закона») до нагнітання відверто негативних суджень («полюбила безродного шляхтича, да еще и католика!»). Зрозуміло, риторика полковника і солідарного з ним козака-розповідача Данила побудована на аперцепціях, тобто попередніх, автоматично засвоєних свідомістю емоційних матрицях, в яких поняття, денотат обростає суб'єктивними оціночними характеристиками («как съедутся гости, да брат станет укорять ее, что полюбила католика, да начнет честить Францишка, как долг велит, и оборванцем, и блюдолизом, и всякими разными словами...»).

Трансформація образу *чужого* в образ *ворога* здійснюється під тиском ксенофобських настроїв як наслідку репресивного історичного досвіду і колоніальної політики. У діалогічному полі іншування, відчуження, творення образів *не-своїх*, *інакших*, мисленневих і уявних проєкцій ксенофобія є надто сильною позицією розмежування, поляризації. Тому в імагологічних студіях вона має ще посісти належне місце метаприйому, інтердисциплінарного дискурсу для з'ясування антропологічних меж взаємодії з *Іншим*. Тим паче, що на рівні підсвідомості, в підвалинах людської психіки, як вважав З. Фрейд, «ненависть як ставлення до об'єкта є старшою від любові» (Фрейд 1997: 213), а ксенофобія як її проявлення є вродженою, постаючи механізмом самозбереження і самозахисту від незнайомого, небезпечного, ірраціонального. Прикладом такої ідентифікації в тексті Гребінки є відверто негативне ставлення до чужої релігії з точки зору своєї, про зниклого Францишка подекують, що він подався в католицькі монахи, «не в наши, а в свои», «не в христианские». Це викривлення понять є наслідком притаманної антиколоніальної свідомості передусім політичної негативізації католицизму як маркеру ворожої панівної нації, її експансії на прикордонні території.

Тут діє механізм стереотипу, який створюється внаслідок селекції і впорядкування в етноментальній свідомості уявлень про *чужого* і стає елементом комунікативної прагматики, схематизує, спрощує спілкування. Стереотип народжується як продукт вторинної семіотизації, індекс з вилученими з нього і притлумленими культурними значеннями, інструмент маніпуляцій, знак, наповнений потрібними

в актуальному часі смислами. В. Будний з посиланням на концепцію Дж. Лірсена наголошує на політичній кон'юнктурності стереотипів якраз у зв'язку із ставленням до іншої конфесії, віросповідання, «країни, що становлять загрозу в політичній чи економічній конкуренції, описуються в негативному освітленні, що спричинює **ксенофобію**, а країни, що не становлять жодної загрози, зображуються у привабливому освітленні, що породжує екзотизм та **ксенофілію**» (Будний 2007: 56).

Прикметно, що в тексті релігійно забарвлені стереотипи втілюються як проявлення в етноментальній свідомості слідів пам'яті народу про визвольну боротьбу, яка по суті мала конфесійний характер. Постісторична ситуація ілюструє функціонування в часовій тягlostі уявлень, які стигнуть, кристалізуються і стають культурними маркерами в історичній нарації, зближують план розповідання з подієвим планом. Мінливість і культурно-історична динаміка є результатом втручання у вироблені стереотипи ззовні і перебудови їхньої структури згідно з панівною ідеологією. Зрушення, які могли вплинути на переакцентуацію стереотипів, зафіксовано на початку повісті: «В 1654 году борьба за веру в Малороссии окончилась счастливо присоединением ее к России» (Гребінка 1981. Т. 2.: 112). Отже, незалежнення від Польщі, ослаблення колонізації і католицизму поступово змінюються промосковськими впливами, і ця історична ситуація відгукнеться пізніше, в посиленні царським урядом антипольських настроїв після поразки повстання 1830 р. Гребінка, без сумніву, проектував події XVII ст. на свої часи, несвідомо вдаючись у такий спосіб до методу історичної семантики у створенні стереотипів.

При цьому він враховує також уявлення самих поляків про себе, їхню самоідентифікацію. Досліджуючи антропологию польськості в національних віддзеркаленнях, В. Чубарова відзначає: «Образ «поляка-католика», народу, який приділяє особливу увагу своїй вірі та боротьбі за неї, є одним із найдавніших і в авто-, і в гетеростереотипі» (Чубарова 2008: 9). Ця обставина відіграє не менш важливу роль в уявленнях поляків про козаків, наділенні їх надприродними властивостями, гіперболізації їхньої сили. І справа не лише в цілком природному побоюванні органіста Томаша пройти повз москалів і козаків під час облоги Старого Бихова, а в створюваних навколо Золотаренка містифікаціях, зафіксованих польськими історичними хроніками, відтворених в «Історії Русів» і повторених з полемічною метою Гребінкою.

Героїчні звитяги полковника пояснювалися його зв'язками з інфернальним світом, «что будто Золотаренка пожрал ад, с полным своим дьявольским триумфом и величием, за то, что вся Польша, судя о Золотаренку по воинскому искусству его и великим успехам, заключала и навсегда утвердила, якобы он был большой характерник или чародей, то есть волшебник, владеющий многими дьяволами, от коих имел такую необычайную силу в войне и, наконец, в удовлетворение услуг их, взят с таким торжеством прямо в ад» (Історія Русів 1846: 130). Однак, подібні містифікації заперечуються логікою історичної аргументації автора «Історії Русів», яка, очевидно, враховується Гребінкою в кінцевому відмежуванні від поль-

ської історіографії: «А историк Коховский очень наивно приписывает это происшествие гневу мстящего провидения!» (Гребінка 1981. Т. 2.: 130). Утім, остання фраза повісті нагадує авторське резюме, яке нібито виключає втручання в земне життя потойбічних сил, але зовсім не знімає фантастичність мотивування подій. Ба більше, готична образність істотно підсилює сугестивність стереотипу, певною мірою екзотизує його і вкладає в емоційні матриці, ці надто чутливі реєстри культурно-історичної динаміки. Варто зауважити, що присутність готики не обмежується навіюванням, опосередкованою текстуальною матрицею, а постає частиною естетичної програми автора, структурується, послідовно втілюється в спеціально маркованих топосах.

Простір повісті побудовано на умовному протистоянні двох сакральних центрів: іезуїтського костюлу з таємними моторошними лабіринтами і православної церкви Віри, Надії, Любові, збудованої полковником на честь сестри. В їхньому описі інтенсифікуються прийоми готичної поетики, які не лише моделюють міф про витоки зла і топографічно прив'язують його до костюлу як антисвіту, а «діють» згідно із законом партиципації, переносячи темні сили в інші місця, роблячи їх предметом містифікацій. Зло втрачає конкретність, зв'язок із фізично фіксованими ворожими діями на кшталт магічного ритуалу виготовлення срібної пулі, стаючи уособленням вселенської безвиході, нескінченного процесу інфернальних перероджень. Вдаючись навіть до образності «несамовитого романтизму», демонструючи чудернацькі переплетіння фольклорної баладності і літературної готики, Гребінка не забував про їхню службову роль у трансформації *імаготипу* як утіленні інонаціонального образу в більш кон'юнктурне утворення, яким є стереотип. Облачення Францишка в монахи-іезуїти одразу ж розділяє його з оточенням, наділяє його нелюдськими здібностями, табуйованим окультним знанням, що виражається навіть зовні, у множинності топографічних проявлень таємної фігури, яка втрачає чіткість фізичних обрисів і зростає в геометричній прогресії. Монах немов розчиняється у повітрі, стає ефірною субстанцією, ввижається «длинной черной фигурой, закутанной в мантию», «страшным привидением».

Гребінка творчо експлуатує топос готичного роману, пристосовуючи його до творення ідеологічно навантаженого стереотипу. При цьому структура його подвійна як з точки зору накладання епох XVII і першої половини XIX ст. в авторській концепції історизму, так і в площині ідеологічного впливу Московського царства, а потім Російської імперії на бачення поляка як ворога, що руйнує зсередини православну культуру. Досліджуючи динаміку формування уявлень про західного сусіда, О. Ліпатов зазначає: «Военная присутність польсько-литовських військ на землях Московії одночасно утверджувало негативний стереотип поляка і той самий стереотип розколювало. Утверджувало в площині політичній (загарбник, нелюд), конфесійній (єретик, кривдник православних храмів), а розколювало у сфері культури... Антипольська пропаганда Російської імперії відрізнялася від антипольської пропаганди Московської держави тим, що йшлося про власних

підданих, які чинили опір своїй же владі. Саме це зумовлювало особливе напруження, інтенсивність і масштаб збудження антипольських настроїв і формування полонофобського стереотипу» (Ліпатов 2015..). Отже, уявлення українця про поляка опосередковуються дискурсом панівної ідеології, внаслідок чого бінарна схема стереотипу ускладнюється, перетворюючи його на тернарну модель.

Таке укрупнення відбувається завдяки *інтенсивності* як важливого маркера етностереотипу, представленого не просто як емблема, мовленнєва фігура художньої комунікації, а інкрустованого жанровою стихією баладності і літературної готики. З цього погляду і Золотаренко як герой-протагоніст теж сприяє відтіненню антагоніста, поєднуючи в собі риси патріота, полководця і готичного злодія, який порушує заповіт матері і спричиняє смерть сестри. Ця колізія цілком вміщується в образний ряд родинно-побутової балади, так само, як і повернення мертвого полковника до Корсуня перегукується з баладною тональністю і ритмомелодикою («а сам полковник не красовался на рьяном турецком коне, не сверкал перед народом полковничьей булавою... Он лежал мертв в черном гробе») (Гребінка 1981. Т. 2.: 126). Утім, містичну фабулу повісті побудовано на історично достовірному факт загибелі «наказного гетьмана», тоді як перегуки з «Бандуристом» Боровиковського обмежуються відтворенням архетипу повернення, самої ритуальної схеми, каркасу. Тональність, утім, змінюється з мажорної на мінорну. Гребінці вдалося синтезувати історичне і баладне, і показати народження стереотипу зсередини, в площині етноментальної психології. Слушною є думка В. Мацапури про факультативну роль історичного компонента в цьому тексті, без якого повість «сприймалася б як містична історія про католицького монаха Францишка, що присвятив своє життя задоволенню почуття помсти» (Мацапура 2001: 323).

Оповідання Гребінки «Нежинский полковник Золотаренко» репрезентує національну мінувшину крізь модель нового історизму, яка передбачає оперування категорією пам'яті, архівування пережитого історичного досвіду в жанрових формах, етнокультурних стереотипах, стилістичних фольклорно-літературних сполуках. Перенесення об'єктивного подієвого плану в суб'єктивний позначається й на способах омовлення минулого, витягування з нього призабутих, культурно периферійних, але питомих у постколоніальній ситуації значень. Саме з ними пов'язаний принципово новий тип історичного письма в українській літературній традиції.

Поетика історії - це передусім поетика тропологічних форм, що черпають з ресурсів історичної пам'яті і закріплюють традицію в часопросторовій перспективі. Пам'ять є надто чутливим регістром, що вихоплює з потоку подій контр-оверсійні смисли і підспудні, неофіційні пласти притлумленого минулого. Мова тропів придатна до консервації пережитого історичного досвіду в жанрових формах, різноманітних лицедійствах і перелицюваннях, ритуальних актах і церемоніях, створених згідно з актуальністю моменту імагологічних візій. Зрозуміло, що на цьому рівні нація розповідає про себе, втілюється в наративі як способі омов-

лення минулого, витягування з нього призабутих, культурно периферійних, але питомих у постколоніальній ситуації значень. Е. Саїд наголошує на декодувальній функції історії як передумови традиції, яка проливає світло і на сучасний стан речей: «Звернення до минулого – одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього. Їх породжує не лише незгода стосовно того, що було в минулому і чим було минуле, а радше непевність стосовно того, чи минуле справді минуло, завершилося, пройшло, чи триває – хоч, мабуть, і в інших формах. Ця проблема стимулює різноманітні дискусії про впливи, провину й оцінки, про теперішні обставини і майбутні пріоритети» (Саїд 2007: 37).

В українській літературі перехідного періоду виробляються самотні форми історіописання, синтезується усноповідна й карнавальна традиція з новаціями європейського письма, висвітлення історії як переплетіння доль, репрезентація подієвого плану крізь камерні простори і лабіринти приватного життя. Історія стає інструментом текстуальної чутливості, тонкого балансування між імперською парадигмою і прихованими або відкритими стратегіями опору, прагненням розкрити ідентичність в етнопсихологічній площині шляхом переосмислення стиглих значень та історично мінливих конструктів.

6. Антропология і політика національного письма крізь *tertium comparationis* (Г. Квітка-Основ'яненко)

«Салдацький патрет» як перше українське оповідання виростає на ґрунті порівнянь і зіставлень, що не лише ілюструють метод автора, можливості художнього аналізу, але й матеріалізуються в промовистій архітектонічній оправі, своєрідній розділювальній смузі на позначення свого і чужого, нашого та їхнього, локального та універсального. Без перебільшення можна сказати, що це *компаративне* оповідання, і ці властивості уможливають його перепрочитання з точки зору постколоніальної теорії. Інакше кажучи, компаративність тут постає як метаприйм, ключ-дешифратор до розуміння зовні простого і невибагливого сюжету етнографічного ґатунку. Зауважимо, що з відповідною дидактичною настановою письменником акцентовано і навмисне виведено на поверхню твору цей порівняльний складник. Підзаголовок твору збігається з його жанровою атрибуцією і тому випромінює пучок смислів, що вказує на подвійне тлумачення зображеної історії та її особливу семантичну місткість, закодованість у надрах світової культури і санкціоновану цим проекцію на сучасну дійсність. «Латинська побрехенька, по-нашому розказана» в контексті становлення нової української прози значущий жанровий вказівник, за яким проглядає весь спектр взаємодій з традицією, типологія генологічних зрощень і сполук, діалог риторичного і модерного слова.

Безсумнівно, жанр – маркер усіх тих зрушень, що сприяють народженню прози та появи на мапі літературного процесу якісно інших її модифікацій, які відповідають потребам часу і побудовані за принципом комунікативної прагматики. При цьому жанр виконує нежанрову функцію, він є необхідним обрамленням для певних антропологічних дослідів. Це явище *жанрової генералізації*, що означає «об'єднання, стягування жанрів (які зчаста належать до різних видів і родів мистецтва) для реалізації нежанрового (зазвичай проблемно-тематичного) загально-го принципу» (Луков Вал., Луков В. 2008: 221). Крім того, враховується і фактор «культурного запиту», або нагальна потреба «літературного виробництва» текстів, які б виконували національно консолідуючу функцію.

Якщо пригадати контекст створення «Салдацького патрету», то не виникає жодних сумнівів щодо значущості і масштабів тієї соціокультурної акції, яку чинив Квітка-Основ'яненко. Адже це було справжнє творення тексту, що виходив за межі літературності як такої і мав на меті вироблення національного письма з притаманними йому канонами і народною лектурою. Оповідання являє собою художній маніфест з гострим полемічним запалом і нищівною критикою хибних оцінок української мови, письменства, культури. Своє завдання Квітка немовби

виносить на всезагальне обговорення, «публікує» і матеріалізує в слові-жесті, стираючи межі між іманентним світом твору і сферою позахудожнього.

Текст «Салдацького патрета» прочитується лише в площині метатексту автора і всієї тодішньої української словесності, він є програмним, канонічним і корелює з багатьма актуальними питаннями екстралітературного характеру. Квітка витворює щось на кшталт відкритої структури, пояснюючи свої наміри в «Суплиці до пана іздателя», цій квінтесенції іронічної критики та пародійного слова. У памфлетній стилістиці він обстоює самотність українського слова, закоріненого в пластах бурлескно-травестійної традиції та усноподібної народної архаїки. Використовуючи прийом імітованої бесіди з приятелем-видавцем і полеміки з уявними опонентами, літератор посідає «хитру» подвійну позицію, будує свої контаргументи на підставі неприйнятних для нього тверджень з боку протилежного табору.

Інакше кажучи, його контрверсія надзвичайно технічно, аж до окремих лексем і словотвірних витівок, вмонтована в імперську доктрину офіційної літератури, продукуючи майстерний симбіоз практик письма, що сприяють витворенню ідентичності *свого*, національного, україноцентричного дискурсу. Пародійні інтонації, тактика глузування над опонентами постають тим ґрунтом, на якому уможливується ретельно виписана парадигма української літератури, в якій знаходиться місце «і звичайному, і ніжньому, і розумному, і полезному». Прикметно, що еластичну здатність слова до відтворення цієї палітри естетичних властивостей і водночас антропоцентричних характеристик Квітка довів власною творчістю. Крім того, в цій лаконічно окресленій системі вже в зародку міститься ідея особливого синкретизму, *амальгамності*, яка стане онтологічною рисою всієї української літератури. Синхронне співіснування «звичайного» як аналітики повсякденного в реалізмі, «ніжнього» як втілення емоційної сфери, чутливості, т. зв. «філософії серця» в сентименталізмі, «розумного» як орієнтування на постулати класицизму, «полезного» впливу на особистість, перевиховання, нав'язливої дидактики в просвітницькому дискурсі відразу проявляється на рівні системності.

Памфлет Квітки – це тонка спроба деконструкції «чужого» слова задля утвердження «свого». Письменник вдається до жорсткого поділу на «наших» та «москалів», «расейських» на рівні самоідентифікації літератури, пошуку нею відповідних часові синтетичних форм. «Дійшла до мене чутка, що ти хочеш і в нас, по московській моді, збити книжечку, а як її по-нашому назвати? – не вмю; бо й москалі – не ті москалі, що живуть у Москві, а такі, що не з наших, а з расейських – що кріпко в них кохаються, і ті, не вмівши її по-своєму назвати, зовуть по-німецьки; так нехай же по-нашому буде: *збірник*» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 112). Вже в цій початковій тезі система опозицій є найпродуктивнішим знаряддям антиколоніальної критики автора. При цьому під «москалями» маються на увазі і росіяни, і «наші», що, прийнявши «московську моду», перетворилися на малоросів.

Таким чином, обговорення перспектив становлення національної жанрової системи стає приводом і для прихованого в підтексті культурницького дискурсу, питання етноментального пограниччя і асиміляції. Розгалуження поняття й надалі ускладнюється підкресленням неоригінальності, вторинності «чужої» літературної традиції, котра наслідуює і пересаджує на свій ґрунт західні, «німецькі» зразки. Ідеться, очевидно, про цикл як превалюючу форму художньої цілісності в російській літературі перших десятиріч XIX ст. Іменування «збірник», звісно, закріплюється за власними «Малоросійськими повістями...».

Поділ на «своїх» і «чужих» добре спрацьовує на рівні деконструкції позицій критиків і читачів. Квітка вдається до особливої дискурсії, включаючи до власного мовлення навмисне екзотизовані елементи *чужого слова*. «Так що ж будемо робити? Не второпають по-нашому, та й ворчать на наші книжки: “Ета нешто па-чухонські. Зачим печатать, кагда нікто не “розуміє”». Це суржикове вкраплення з хаотичним змішуванням фонетичних і лексичних форм створює карнавальний ефект, котрий підсилює критичну загостреність слів адресанта. Цим «поціновувачам» слова протиставляється «православне християнство, що вміють і люблять по-нашому читати. Не усе ж для москалів: може б, треба і для нас що-небудь, щоб і ми... знаєте, не усе, а так... дещо... потроху... дечого знали, а то по-вашому так ми... так собі... де нам за вами?.. Гм! На догад буряків, щоб капусти дали» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 113). Підкреслено профанна точка зору автора «побрехеньки», хаотично-переривчасте нагромадження лексем з розмовною експресією є варіантом перелицьованої граматики, або ж деконструкції позиції мовця-опонента шляхом використання його ж мовленнєвих засобів. При цьому опозиційна пара «по-нашому» – «по-вашому» являє собою імагологічну проекцію національних практик письма. Пародійний ефект набирає обертів у застереженні видавця від вірогідного зухвалого перекладу його твору: «... доглядай, щоб у мой побрехеньці не наварнякали якої нашої мови на московський лад». Ці Квіткині розправи закінчуються обстоюванням усноповідної традиції як передумови достовірного відтворення життєвої правди. «Нехай наші, як хто зна, так своє і пише; а я думаю, що, як говоримо, так і писати треба. О! добре б, братику, було, якби ми так говорили, як у книжках пишуть; а якби ще так і робили, так би й не було на світі нічого луччого!» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 113).

Потреба в імперсональному типі письма, обтяженого колективною народною «слуховою» традицією, диктується самим середовищем і умовами побутування слова. Цілком закономірним є синтез з книжним, «шкільним», нерідко схоластичним стилем, котрий є схемою, контуром, для оздоблення народною фантазією у численних варіантах. Хай там як, а настанова на передавання почутого, трансляцію, акумулювання традиції завжди зберігається. «Ти, може, приятелю, не позабував того, що змалу у школі вчив, так і згадаєш якусь латинську побрехеньку, що я тобі по-своєму розкажу, я чув її від Панаса Пістряка,

а він чув її ще в школі від самісінького нашого дядя, пана Олексія» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 113).

Увесь арсенал «націєрозповідності» (Г. Бгабга) задіяний в «Салдацькому патреті», де в самій назві і підзаголовку зіштовхуються і творчо взаємодіють різні інтерпретації і способи висловлювання. Накладанням несумісних і віддалених у часі анклавів змісту створюється потужний пародійний ефект, що є передумовою компаративного досліджу. Посередником і трансфером постає жанр невибагливої оповідки, але радше як умовна, факультативна категорія для стильових розправ. Ба більше, адаптація античного переказу з «Природничої історії» Плінія слугує і на рівні архітектоники, і у внутрішньотекстовому просторі *tertium comparationis*, у межах якого провадяться порівняння типажів, цехового ремісництва і художньої творчості, рецепцій мистецтва, окреслюється різниця компетентностей. Прототекст і сучасний нарратив зливаються в цілість, народжуючи нову якість української прози. Доцільно розглядати жанр («побрехенька») не лише як маркер усноподібної, *сказової* стихії, але як спосіб підключення до давньої традиції, як граничну точку конфліктного зіткнення високого і низького, серйозного і сміхового.

Додатково жанр виконує і функції компаративу, подвоюючи порівняння і віддзеркалюючи відмінні «методології» античного історика і українського письменника. Пліній вдається до каталогізованих географічних описів, явищ природи, тваринницького світу, створюючи своєрідний компендіум, енциклопедію. Розташування матеріалу в його «Природній історії» симетричне і передбачає рух від загального до одиничного, жанрова пам'ять і розподілення тематичних рубрик корелює з уявленнями про будову античного космосу. Композиція книги, розгорнуті історичні екскурси або морально-настановчі розмисли про природу того чи іншого явища географії, анатомії, метеорології свідчать про зародкові елементи міжвидової компаративістики. Принагідно зауважимо, що античності були відомі порівняльні дослідження, в тому числі в галузі парних біографій, цих синтетичних текстів із чітко сегментованою структурою. Ідеться передусім про «Порівняльні життєписи» Плутарха, в яких на дослідження характеру накладається аналіз стилю мислення, дій, внеску в політику і науку. До міжвидової компаративістики вдається Арістотель у класифікації наук через принцип аналогії.

Тож античне відлуння у Квітки не лише привід для пародіювання у формі трагедії, а ще й засіб характеротворення і класифікаційного підходу до компетенцій маляра і шевця. Крім того, Пліній переказ про Апелеса і Зевксиса в контексті полеміки Квітки з «цеховими скалозубами», себто з недолугими критиками, був незаперечною нараційною схемою, авторитетним прототекстом, за посередництвом якого минуле і сучасне, загальне і особне, універсальне і національне зливаються в єдність. Тому описана ситуація ярмаркового спору виглядає як вдале тиражування майстерно зліпленої в нових історико-літературних умовах універсалії.

Завдяки її моделюючим властивостям Квітка впорався з поставленим завданням, про що сповіщав П. Плетньова: «... Написал для них “Солдатский портрет”, чтоб оградить себя от насмешек их и чтоб они поняли, что сапожнику не можно разуместь портного дела» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 7.: 142)

Отже, текст прочитується як порівняння на ґрунті іншого порівняння, подвійна структура з тонкою грою іронічних контекстів. Для літератури тієї доби це була доволі модерна спроба запропонувати читачеві тип письма, котрий потребує спеціальної деконструкції. Недарма образна система концентрується навколо ярмарку, який є не просто театральним майданчиком з різними ролями і формами поведінки, а постає семіотичним складником, аналогом постструктуралістської *шухляди смислів*, топосу багатоголосся і варіативності. Це простір публічності, відкритості і діалогічності. Адже написання «Салдацького патрету» перетворюється в національно- і суспільно значущий акт, у директивне проголошення естетичних постулатів і критеріїв сприйняття самотнього правдивого письма «з натури».

Згідно з ідеями історичної школи «Анналів» і культурної антропології ХІХ ст. письмо – це ознака ідентифікації суспільства як повносправного організму з високим рівнем альфабетизації, інтелекту і розвиненої комунікації. Цим цивілізовані народи і спільноти відрізняються від примітивних, екзотичних, тубільних етнічних груп. К. Леві-Стросс, Д. Гуді послуговувалися таким критерієм поділу для вивчення механізмів усної і писемної комунікації та їхньому зв'язку з поступом людства. Спираючись на ідеї цих вчених, а також на літературознавчу *теорію формул*, послідовник школи «Анналів» Д. Фабр пропонує розрізняти типи комунікації в залежності від сфер їхнього застосування і придатності до використання в тих чи інших системах. Усні наративи заґрунтовані на стадіальному русі традиції, підтримуванні пам'яті як передумови культурної тяглості і виробленні численних словесно-композиційних технік. Проте система вищого ступеню організації потребує все ж таки письма, котре є «різновидом знання та логіки з дуже суттєвими наслідками, які зумовлюють важливі зміни та впроваджують цілком нові явища, відсутні в оральних культурах чи суспільствах із усною домінантою» (Родак 2016: 210).

Цей поділ може бути застосований до зіставлення художніх явищ в колоніальному та імперському дискурсах, однак, зовсім не виключає ампліфікації, накладання і розширення різновидів слова. Здебільшого в літературі «писемність не витісняє оральності, і насправді ми завжди маємо справу зі змішаними ситуаціями. Отож, важливішим і цікавішим від зосередження на розмежуванні між світом оральним та світом письма, а також того, що письмо однозначно не визначає моделі мислення, діяльності чи форми суспільства, але навпаки, є насправді інструментом дуже гнучким і відкритим до змін, специфічне вживання і пристосування якого відрізняє дане суспільство від інших» (Родак 2016: 211).

У тексті Квітки жанр підпорядковується стилю, якому належить головна партія в здійсненні синтезу і виробленні канону прози. Саме в стилі з'єднуються усне, слухове, традиційне слово і авторська рефлексія. Незважаючи на настанову писати «з натури», «без всякої прикрасы и оттушевки», літературна пам'ять Квітки все ж не обходиться без багатого арсеналу прийомів західно-європейського і російського письменства. Особливо це стосується повістей з увиразненим сентиментально-романтичним компонентом – «Марусі», «Сердешної Оксани», «Козир-дівки», «Щирої любові». Проте фольклорний, «натуральний» компонент у корпусі його текстів залишається первинним, що було б неможливим без масиву народної культури і прямого впливу І. Котляревського. Цю тонку діалектику наслідування і самобутності з ухилом до продукування національних кодів відзначив М. Наєнко: «Г. Квітка без І. Котляревського навряд чи й відбувся б як український письменник. Українська стихія прокинулася у ньому тоді, коли він дуже добре почувався в літературі російській. Перші вияви українськості відгнали в нього, звичайно, “котляревщиною”... але в прозі він таки здобувся на цілком оригінальній літературний голос. Бо заговорила в ньому не тяга до нав'язаних “мод”, а духовна генетика. “Модним” залишався Г. Квітка-Оснoв'яненко хіба що в стилістиці й почасти тематиці, характерних для панівних тоді художніх стилів» (Наєнко 2008: 215).

Вирішувана на рівні визрівання прози як дискурсу промовляння, відкритого жесту з захисту недоторканості кордонів і розширення виражально-зображальних можливостей українського слова антиколоніальна проблематика зміщується і в художній світ твору. Прикметно, що Квітці прислужилася тут семіотика портрету передовсім як рамки, умовного перемикача між світом зображеного і реальністю. Зумисне використання просторічної назви «патрет» відразу занурює читача у сферу стилізації, мовної гри. В цьому простакуватому, невибагливому найменуванні відчутна якась лубочність, кітчевість. Начебто витворюється картинка для всезагального споглядання, тож Квітка «не аналізував, а... дидактично оповідав, навіть моралізував, огортаючи, проте, свій моралізм у підкреслено чуттєві форми» (Наєнко 2008: 218). Невипадково також «патрет» як уособлення тиражованого штучного товару виноситься на ярмарок, умовне місце збуту, найбільш асоційоване з лубочною протонародною культурою. Можливо, Квітка інтуїтивно передрік майбутню культурну колізію у російського поета: «Когда народ не Блюхера, / И не милорда глупого – / Белинского и Гоголя / С базара понесет?».

У «патреті» матеріалізується, унаочнюється візія Іншого, це певне, нехай іронічне, дистанціювання, погляд збоку на москаля, котрий провокує різні реакції, від поваги, шанування до побоювань. Він ніби поглинає людські судження і реакції, стаючи дзеркалом сприйняття Іншого, чужого в просторіні свого, національного. Ю. Лотман розглядав портрет як «подвійне дзеркало», в якому «мистецтво відображається в житті і життя відображається в мистецтві». Семіотика портрету неодмінно пов'язана із стилізацією як намаганням досягнути максимальної схо-

жості з типом, упізнати людину і водночас із тими «смысловими прочитаннями, яким об'єкт піддається під пензлем митця... і під впливом естетики культурних кодів аудиторії» (Лотман 2002: 371).

Як і «побреженька», «патрет» сприяю зсуву, рецепційному зміщенню, дзеркальній редукції, себто нараційним технікам, що на рівні підтексту полегшують відчитання антиколоніального змісту. Портретність в оповіданні поліморфна, це і представлення образу чужого, і кристалізація його рис у примітивній естетиці лубка, іронічні дискурсії мовленнєвого характеру (піететне звертання до намальованого «Господа служба»), наділення його захисними функціями та одночасно страх перед ним, загравання з боку місцевих дівчат і т. под. Зауважимо, що ця портретність розсіюється по всьому тексту на низку мікропортретів, копій, або проєкцій головного портрета. Виникає притаманна чуттєвій живописній манері прози Квітки складчастість, палімсестність словесно-композиційних сегментів, котра, можливо, походить від барокової традиції віддзеркалення, нарощення.

Звісно, портретування націлене на вивчення «московської поведенції», її проявів на всіх щаблях колоніального життя. У пролозі до ярмаркового дійства як перелицьованого, карнавального, руйнуючого ієрархію цінностей присутні ознаки економічної асиміляції і морального розкладу. У Липцях замість шинків завелися кабаки, «неначе – нехай Бог милує – у Расеї», та найприкріше то, що орудують ними «з наших, хрещених людей», котрі відступилися від своєї ідентичності, проміняли на «їх віру та, як той Юда...». «І другії слободи на московський лад; і вже в них не шинок зовється, а кабак, і там уже вся московська натура, і там усе москаль наголо, як у Туреччині турки...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 9). Цей топос уведений з метою поступового нарощення ефекту підміни і обману, закручування пружини обдурень і пов'язаних з ними симулякрів, себто сприйманням дійсності не такою, якою вона є насправді, а в нав'язаних кодах колоніальної репрезентації. Кабак, як і ярмарок, місце обману і здирництва. Невипадково в загальному описі йому відведено композиційно відокремлений сегмент із згущеним сатиричним зображенням містерії обдурювання.

Він постає аналогом виморочного місця, де все екзотичне, дивакувате, чуже і вороже. Навіть «патлатий» хлопчик-підтовкачка нагадує «чортя», «так що хто зроду уперше москаля побаче, то й не згада, що то воно й є». При цьому оповідач підкреслює подвійну силу відчуження, що виникає між представниками тієї самої спільноти. Хлопчик-москаль не може розрізнити справжнього москаля від намальованого, тому ним теж оволодіває страх перед уявною владою. У нарацію втручається дидактичний коментар з іронічною оцінкою розумових здібностей москалів: «Побачимо, що то дальш буде, щн невелика штука москаля одурить!».

У своєму першому українському оповіданні, точніше, у прикладці, такому собі «захисному щиті» до «Марусі» Квітка за допомогою двох жанрових стилізацій літературного і живописного характеру («побреженька» і «патрет») виліплює статично-динамічну, без особливого аналітизму, але мозаїчну, *складену* картину.

Та в цьому зовні простому нарощуванні та екстенсивному розміщенні різних фрагментів життя, які, до речі, відповідають розташуванню товарів і продавців на ярмарку, відчувається особливе авторське завдання. Він вдається до імітації життя у слові, поєднує в одній площині подію розказування і подію зображену, використовує імперсональну манеру, нібито віддаляється, дистанціюється від предмету. «Ми відчуваємо неквапливий ритм дихання статечного оповідача. Він має час і пряде собі нитку оповіді так, як буває в житті: щось забулося, щось пригадалося» (Денисюк 1981: 11). Ця вільна гра планів, не зав'язане на якісь спеціальній риторичі змішування словесного і мальовничого, «анекдоту, схрещеного з образком» (І. Денисюк), створює насправді поліфонічний простір. І в ньому читач порівнює, обирає смисли, приєднується або заперечує окремі істини і судження, себто поводить як покупець на ярмарку.

«Патрет»-лубок є семіотичним центром, верифікацією і мірилом суджень, нарешті, дзеркалом ідентичності і фоновою надбудовою для пізнання себе в ставленні до *іншого, інакшого, чужого* і одночасно в проєкції його реакцій на себе, бажанні викликати якісь емоції, душевні рухи і т. д. Отже, лубочний, фактурно зліплений образ є символічною розділовою смугою між своїм і чужим, щоправда, іноді ці контури втрачають чіткість і перетворюються в карнавальне загравання, суцільну травестію. Винесена поки що в загальному плані антиколоніальна проблематика надалі набиратиме нових обертів, балансуючи між іпостасями українського прозаїка і дещо консервативно налаштованого громадянина.

7. Контroversійне письмо – національно гендерна стигматизація –ресентимент. Феномен «Сердешної Оксани».

Солдатський наратив виходить за межі осмішування в «Сердешній Оксани», де сюжет підпорядкування, асиміляції набуває трагічного звучання в історії нещасливого кохання. Одвічна українська колізія колонізованого і колонізатора семіотизується в любовно-побутовій площині, в сентименталістській образності, перемішаній з натуралістичними описами і навіть відвертими фізіологічними деталями. Тут зовсім немає іронії, загравання з *іншим* як своїм, лояльним, безпечним, старшим, відсутня також і задана традицією бурлескна складова висвітлення сміхових стереотипів. Натомість представлений інший бік карнавальності, що межує з трагедійним пафосом, суцільним розвінчанням і зниженням, розчаклуванням уявного, придуманого образу. На загальному тлі перебування російської армії в замкненому патріархальному середовищі розгортається сюжет обману, зради, підступництва. При цьому на традиційну схему зведення героєм-спокунником сільської дівчини накладається конкретно-історичне позитивістське бачення «раси, середовища і моменту» (І. Тен) як топографічних ознак колоніальної ситуації.

Ідеться про ускладнення міфу і сентименталістського наративу техніками *націєрозповідного* характеру. Вони є тим замісом, який підсвічує, відтіняє знайому читачеві загальну літературну риторичку, тропи і шаблони, нормативні фабули і сюжетні сполуки. Навіть заявлений сюжет знайомства-упізнання ототожнюється з мовною поведінкою, з актом висловлювання-проговорювання, з використанням сугестії з метою зваблення. Капітан тимчасово стає на мовну точку зору середовища, на позір ідентифікується з ним, солідаризуючись, показуючи себе як свого, неворожого і навіть дружнього до спільноти. «Копитан і став до неї казати по-нашому, бо хоч і з москалів був, та, мабуть, розумний був, що й по-нашому вмів...».

Проте ця мовна ситуація не така вже й проста, бо виникає внаслідок ефекту подвійних планів, суміщення точок зору народного оповідача, персонажа і всевідаючого автора. Що оповідачеві здається «по-нашому», насправді виявляється суржилом. Зіткнення суперечливих позицій щодо оцінки способу висловлювання в контексті розгорнутої у творі містерії зведення теж було прихованим інструментом постколоніальної критики. Мова йде про вплетену в текст техніку «розшифрування кодів поневолення». У праці «Нація і розповідь» Г. Бгабга засобами деконструкції мови панівного народу, колонізатора доводить можливість неочікуваних наслідків цього процесу шляхом привласнення, присвоєння його мови, встановлення над нею влади як демонстрації її обмеженості, нездатності до креативних нетрадиційних словесних конструкцій. «Як наслідок, носії мови (не кажу-

чи вже про тих, хто не є носіями), опиняються в незручній ситуації, коли вони знають менше від мешканців імперії» (Bhabha 2000: 76).

Проте удавана мовленнєва поведінка москаля-спокусника сприймається Оксаною як щира, відверта, заснована на симпатії. Перший діалог побудований у полі зустрічі носіїв різних мовленнєвих партитур. Капітан застосовує вербальну експресію з переважанням сентиментальної пестливої лексики, веде бесіду в компліментарному тоні, наголошує на «сердечності» своїх почуттів і немовби гіпнолізує, запрошує дівчину вступити в спільний для них простір кохання. «Полюби од щирого серця... об мені думай... виходь до мене... полюби, як я тебе люблю». Партія Оксани нерівноцінна, в ній домінує невербальне, героїня ніби підкоряється вмовлянням співбесідника. Її дискурс промовляння не у слові, а в почутті («Оксана – як у раю!»). Асиметрія діалогу пояснюється тим, що риторика москаля – це риторика заволодіння, тверезого розрахунку, попереднього досвіду, заснованого на тиражуванні/демонстрації своїх пригод, а Оксана керується уявою, ідеальною конструкцією «справжнього пана», котрий її «любить і щасливою зробить», бо ж вона теж «панею стане». Утім, у своїй дедукції оповідач попереджає про трагічну розв'язку і тим самим включає власний наратив у коло стереотипних життєвих історій про панів-звабників і в солідну літературну традицію («Оксано, Оксано! Якби ти більше панів знала... Ти не знала панів, чи, ще краще – паничів!»).

Зовнішня тканина тексту відтворює в любовних стосунках романсову ауру з фольклорно-етнографічним колоритом. Ніби повністю виключається підтекст, будь-яка прихована у підвалинах твору ідеологічна колізія, адже відбувається органічне засвоєння народної культури, притаманного їй емоційного комплексу і матеріальних форм, лубка, картинок із повсякденного життя етносу і т. ін. За словами Г. Бгабги, відчитання нації часто здійснюється без складного розкодування і втілюється «як початкове або поверхнєве вираження “національно-популярного” сентименту, що зберігається в закоріненій пам'яті. Такий підхід важливий, щоб привернути увагу до часто приховуваних, але надзвичайно значущих заглибин національної культури, із яких можуть виринути альтернативні сили та аналітично опозиційні можливості – молодь, щоденщина, ностальгія, нові “етнічності”, нові суспільні рухи, “політика різниці”» (Бгабга 1996: 559).

Подальше нанизування карнавальних ситуацій, крім того, що стрімко рухає сюжет, ускладнює також його перипетії, за зовнішнім планом криються приховані і заряджені авторською критикою підтексти. По-перше, знижується і профанується ритуально-обрядовий комплекс, уся звичаєвість, традиція, ба більше, вона набуває виразно фізіологічних відтінків. Епізод сватання за капітанового денщика являє собою череду знижувальних акцій сміхового характеру. Стара Векла влучно визначила це удаване сватання і обдурювання як «посміяніє», «согрішеніє», «поруґательство». Підміна поважного обряду його осмішуванням, розвінчанням, так, як і карикатурна роль денщика, котрий сватається замість капітана, сприяють карнавалізації як способу декодування поведінки колонізатора в патріархальному суспільстві. Цей

фрагмент прочитується як своєрідна проекція архаїчного обряду перевдягання та зміни ролей, щоправда, з акцентом не на одязі, або масці, а на повному заміщенні людини людиною, однієї соціальної ролі іншою і т. под. Безумовно, карнавал у цій ситуації слугує оптикою постколоніальної критики.

Із цією метаморфозою пов'язане також перевертання/підміна/інверсія верху і низу як провідний мотив карнавалу. М. Бахтін сформулював його так: «Одним із обов'язкових моментів народно-святкових веселощів було перевдягання, тобто оновлення одягу і свого соціального образу. Іншим істотним моментом було переміщення ієрархічного верха в низ: блазня оголошували королем...» (Бахтін 1990: 94). Денщик немов бере на себе функції капітана, стає уособленням влади, символічно вивищується, саме так презентують його старости. Цей ритуал супроводжується лайкою і ганебними інвективами Векли, котра боронить дівочу славу і відразу впізнає підступницькі наміри старостів. «Чи не з Брехунівки ви, люди добрі?... Йдіть люди добрі, туди, відкіля прийшли, і до того, від кого прислані. Гріх, стид, сором тому копитанові! Він благородний, він письменний, він зна, за що гріх і чого н можна робити... других би навчав, а не так робити...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 279). З точки зору карнавальної естетики лайка постає еквівалентною «перевдягання, зміні одягу, метаморфозі. Лайка розкриває інше – істинне – обличчя того, кого лають, лайка скидає з нього оздоблення і маску: лайка і побой розвінчують царя» (Бахтін 1990: 220).

Отже, компетенція старої Векли проявляється в руйнуванні і демаскуванні стереотипу «письменної» людини, котра покусилася загубити «сирітську» славу. Слід зауважити, що москаль аж ніяк не згладжує цю оцінку, а навпаки, після того, як старости «піймали облизня», він «зубами заскреготав». Деструктивні дії лише посилюються, бо ж звабник вдається навіть до використання у своїх цілях християнської обрядовості. Щоправда, воно удаване і постає радше маніпуляційною технікою, вагомим аргументом впливу на простодушну героїню.

Наскрізним є мотив вінчання, який обігрується в кількох варіантах з метою пришвидшення тілесного заволодіння. Спочатку йдеться про якийсь очікуваний з полку папір, себто дозвіл на вінчання, потім про необхідність повінчатися таємно від матері, без її благословення, і не в звичайній сільській церкві, а за участю полкового попа. Зрозуміло, всі ці хитрощі є ланками єдиного ланцюжка антиповедінки, потоптання священних ритуалів, вивороченого, блюзнірського антисвіту. Річ у тім, що дії типового представника імперії не просто карнавалізуються, а переводяться в площину впливу темних сил, мороку, проявів низового, інстинктивного. Замість світла і радості народного свята, стихійного протистояння офіційній культурі, аскезі, нестримного оптимізму маємо дисгармонійні, розірвані рухи в дусі діонісійських містерій. Звісно, жодного моделювання Квіткою саме цієї ситуації тут немає, але прототекст, або архітекстуальна схема для деконструкції відносин колонізованого і колонізатора, сильного і слабого, підлеглого і володаря виявляється надзвичайно продуктивним.

Перелицьованою також постає церемонія чаювання на квартирі офіцера. У межах цього топосу виокремлюються два плани прочитання: зовнішній, що передбачає певну ауру, ритуал гостювання, бесіди душевно близьких людей, і внутрішній, безпосередньо пов'язаний із зведенням, зміною статусу, перетином забороненої межі. Інакше кажучи, це метонімічна заміна певної дії, яка має втілене в нарації часопросторове окреслення. Ця перше в українській літературі фабулярне представлення чаювання, супроводжуваного різними семіотичними кодами. Найголовнішим з них є «акціональний код», тобто асоційованість чаювання з діями символічного характеру, про які відкрито не мовиться і які заховані в шляхетній патріархальній церемонії. Вичитуються вони з вербально-невербального контексту.

Найперше це підливання в чай алкоголю, що «вказує на ситуацію розпусти, зради, продажності». Згадується ще одна деталь, яка підсилює навіювання цієї атмосфери і навіть є маркером знехтування священної традиції чаювання: «Чи не хоч, душко, чаю? – спитав копитан, хлебчучи його з люлькою». І. Папуша, вбудовуючи антропологічну парадигму чаювання в літературі XIX ст., зазначає: «Чай з палінням цигарок може виказувати невігластво курця, його низьку культуру...» (Папуша 2008: 217). Оскільки офіцер пив чай, змішаний з алкоголем, маємо ситуацію подвійної деструкції, тобто зниження і профанування патріархально-родинних ритуалів єднання і злагоди. Адже, незважаючи на свою заспокійливу дію, паління тютюну в далечині культурних епох розглядалося як «сухе сп'яніння», за аналогією до назви однойменної сатири проповідника Якова Бельде. Ідеться про подвійну силу сп'яніння, яке призводить до руйнівних наслідків. Водночас люлька врівноважує, заспокоює, впорядковує думки. Якщо пригадати емоційний стан, в якому перебуває капітан, то така функція паління цілком зрозуміла. Аналізуючи вплив смакових кодів на розумову і тілесну поведінку людини, В. Шивельбуш зазначає, що куріння як сухе пиття «означає щось більше, ніж просте засвоєння химерної форми споживання за допомогою аналогії з питтям». Адже воно «прикликає розсіяні думки», сприяє складанню їх до купи, «спокою і притомності супроти навіть найскладніших речей» (Шивельбуш 2007: 112–118).

По-друге, звертає на себе увагу «вербальний код» із сукупністю конотацій для розуміння обставин ритуалу, його, так би мовити, прагматики. Нагнітання словесних конструкцій вмовляння, припрошування випити чаю оприявнює справжні наміри офіцера (На хоч ложечку, коли любиш мене... На ще ложечку!... Хлисни з чашки хоч трошки). Інтенсивність наполягань має градацію і свідчить про особливий моральний тиск з боку офіцера. Також закріплення за символічним напоєм знаку соціальної престижності додає епізоду ініціаційних смислів, пов'язаних з мрією сільської дівчини про зміну свого соціального статусу («Треба випити хоч трошки, привикай. Тепер будеш панею, треба усякий день пити»). Незважаючи на відразу окреслену опозицію свого – чужого («Я його зроду не пила і не хочу! Відвезіть мене до матері!»), Оксана піддається спокусі і пробує ложечку, потім ще одну, ковтає і випиває чашку, другу,

третю... Складене з таких уривчастих рухів пиття чаю не лише ознака її емоційного стану, а й особлива нараційна техніка дискретності, за допомогою якої передається наближення до кризового моменту, до ситуації втрати ідентичності. Адже чистота і непорочність дівчини є однією з ознак української етнічної культури, комплексу уявлень про національне тіло, тілесну поведінку тощо.

За втратою ідентичності настає символічна смерть, наслідок тієї порожнечі, в якій опиняється героїня. Усвідомлення занепащення своєї душі, гріховності гірше фізичного знищення, тому відбувається уявне відторгнення себе від «світу Божого», життя колективу, роз'єднання зв'язків з найдорожчим – материнським. Втрата «слави» і «честі» ототожнюються з переходом в інший вимір буття, що корелює з ініціацією як перетином кордону задля нового народження, зміни свого статусу в результаті символічного жертвоприношення. Відразу зауважимо, що цей ритуал не відтворюється Квіткою свідомо, а являє собою архітекстуальну схему, граматику тексту, літературність як передумову розширення зв'язків із читацькими пресупозиціями і позатекстовою сферою. Формально три стадії ініціації в тексті присутні, але наповнені вони конкретикою «раси, середовища, моменту» (І. Тен) і становлять фундамент для аналізу цього твору в розрізі постколоніальної критики.

На рівні організації подій і техніки оповіді Квітка вдається саме до «ініціаційного» інструментарію, перетворюючи людські вчинки на ритуальні жести і наближаючи слова до матеріальних об'єктів. Між словом і дійсністю майже немає розриву, художня реальність максимально згущена цим ефектом. Цей синкретизм дозволяє барвисто відтворити ту лімінальну атмосферу хаосу, котра відповідає падінню, скоєнню гріха, символічній смерті. Актуалізується код мортальності та інтенсивно вводиться специфічна лексика розтину, розсічення, нагнітаються конструкції на позначення аномальних тілесних рухів, що асоціюються з пограничним станом між життям і смертю. «Пропала я тепер на світі!.. стоїть і на місці не устоїть, блідна, як смерть, труситься усім тілом, як зчепила руки, так вони в неї і заkostenіли; розплетені коси повисли по плечам, очі й дивляться, та не бачать, що тут лежить копитан, погубитель її, і спить, не чує, що він наробив!..» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 286). Далі слідує перелік дій, скерованих на опритомлення героїні: то водою поливають, то оцету дають понюхати, то вмовляють, заспокоюють і т. д. Справді, вся обстановка нагадує ініціацію в чистому вигляді. Кульмінаційним моментом є відрізання коси і обстригання, надзвичайно символічний жест з точку зору соціально-антропологічної ідентифікації. «"Не дам нікому орудувати над моєю косою! Не вмів я зберегти своєї слави, не достойна носити і дівочої краси!" Та з сим словом – чирк! Як не було славної, русої, довгої, густої та пишної коси! Оксана схопила її у руку, пригорнула до серця, поцілівала... та гірко-гірко заплакала, далі і по голові себе ножицями – чирк, чирк... і постригла місцями усю голову...» (Квітка-Основ'яненко 1981. Т. 3.: 288). Відбулася докорінна зміна статусу, перетворення в іншого, і вищезгадані тілесні практики унаочнюють співвіднесеність,

паралельність фізичного і суспільного, ритуальної архаїки і національно-культурних механізмів у межах етносу, або декількох етнічних спільнот.

Ця метаморфоза пов'язана не лише з ініціацією, а й з карнавалом як таким. М. Бахтін говорив про суміжність розтину тіла з розтином суспільства, що знаходить своє втілення в системі кореляцій і аналогій розчленованого «гротескного тіла» з інститутами влади, соціальними ролями і рангами і т. ін. У даному випадку коса – частина, що репрезентує ціле, метонімічний замітник людини, «символічна ознака внутрішнього ества, природної потреби, з якою асоціюється насамперед висока мораль людських взаємостосунків». Загалом волосся, особливо в українській традиції, своєю енергетикою, здатністю до самовідтворення, пов'язане з рослинним кодом. «Кожен волосок на тілі, як і кожна рослина на землі, вважався каналом вітальної (життєвої) сили, яку через маніпуляції можна було або посилити або зменшити» (Бондаренко 2003: 57). Жест героїні повісті знаменує прощання з життям, перехід у небуття, безвість. Це той стан, який згодом призведе і до соціальної переідентифікації, внаслідок якої відбувається зміщення від центру до прикордоння, від ройового ладу в патріархальному колективі до існування на маргінесі, так би мовити, на полях, помежів'ї суспільства. Оксана стає покриткою, і тому її перевдягання «по-хлоп'ячій», як у давніх ритуальних схемах, стає проявом амбівалентного сусідства низа і верха, життя і смерті, а також міжрольового обміну гендерними ідентичностями.

Відтворюється деструктивно-хаотичний стан, в якому суб'єкти і об'єкти перебувають в розкладеному стані, що мав би бути передумовою для подальшого відновлення. Усі події відповідають схемі вивертання світу навиворіт, «переміщенню ієрархічного верха в низ» та іншим формам інверсії. Цей простір порожнечі, морально-психологічного спустошення, нульова позиція не вводяться у твір як самодостатні сюжетні сегменти. «За запереченням стоїть зовсім не ніщо, а зворотній предмет, виворіт заперечуваного предмету, карнавальне навпаки. Заперечення перебудовує образ заперечуваного предмета і найперше змінює просторове розміщення як усього предмета, так і його частин: воно переносить увесь предмет у підземний світ... Заперечення і знищення предмета являє собою його просторове переміщення і перебудування. Небуття предмету являю собою його зворотне обличчя, його виворіт... Знищений предмет начебто залишається у світі, але в новій формі часопросторового існування; він стає немовби виворотом нового предмета, що зайняв його місце... Тому в карнавальних образах так багато вивороту, так багато зворотних облич, так багато навмисне порушених пропорцій. Ми бачимо це передовсім в одязі учасників. Чоловіки переодягнуті жінками, і, навпаки...» (Бахтін 1990: 454).

Проте друга фаза ритуалу не наступає, ніякого повернення у світ і відновлення зв'язків із патріархальним середовищем не відбувається. У тричленному комплексі «життя – смерть – народження» останній елемент випадає, бо ж замість семантики збирання, оцілювання ще міцніших обертів набуває роз'єднання, подрібнення, зведення цілості людини до сумарної предметності, до об'єкту гри і розваг. Капітан хоче або віддати Оксану за денщика, або програти в карти. Зображення

цього різкого переходу від бажання повеличатися, стати панею до остаточного розвінчання передається з використанням стихії фізіологізму. Героїня не лише обстрижена і переодягнена, вона ще й виконує функції денщика, її навіть йменували «Іванькою, і жартували з нею, і вигадали дещо».

Згущення атмосфери тілесного і духовного розтинання виливається в *ресентимент* як специфічний постколоніальний синдром з обов'язковим конструюванням уявного образу ворога і плеканням затамованої образи. У принципі цей етап підміняє в тексті рух по висхідній, себто відродження, оновлення, повернення у рідний Дім. Замість цього маємо консервацію почуття образи та ідеї помсти, особливий емоційний комплекс, характерний для людини колоніального типу. При цьому план соціальної дії деактивується і переводиться у сферу внутрішнього аналізу, рефлексії, пов'язаної із сплеском переживань, страждань, коли «сама емоція занурюється в центр особистості» (М. Шелер). Аналіз емоційності стає складною процедурою, бо в ньому виокремлюються різні її види і підвиди, як-от «постпочуття» і «нововідчуття». Нездатність до дії, пригнобленість, фізичне безсилля і соціальна безправність компенсуються інтенсивною емоційністю зі своєю градацією відносин із світом. Т. Гундорова, посилаючись на досвід осмислення ресентименту як «механізму самоідентифікації рабів, а також усіх слабих і пригноблених», класифікує його прояви на рівні тілесної поведінки і фантазування, створення замкненого акцентуйованого світу. Пов'язаний із самокритикою, ресентимент «є феноменом тіла, породжує хворобливі відчуття, часто – неприязнь, дистанціювання від власного тіла, супроводжується бажанням самознищення» (Гундорова 2017).

Героїня повісті Квітки внаслідок підступництва москаля, стає покриткою і зазнає поневірянь. Цей статус являє собою інобуття, входження в наступне коло ініціації, тому семантика розчленування, мортальність, аура жертвності вводяться в текст з тією ж інтенсивністю. Петро і не впізнав Оксану, «лежить перед ним щось худе та прехуде, сухе, бліде, замліле, аж почорніла на виду», замість одяжі на ній лахміття, голова «покрита чорним-пречорним дір'явим очіпочком». Вона благає Петра вбити, «роздавити» її, бо ж головну справу самознищення вже скоєно, шляху назад немає, її уособлена у відрізаний косі слава існує окремо від неї. Цілісний тілесний об'єкт розпався на дискретні одиниці, які ніколи не зможуть утворити гармонійну єдність. «Ось де моя слава, – сказала Оксана і вишняла платочок з косою, і показала Петрові. – Ось де вона! Ніхто не може її приставити до мене! Ніхто її не узяв у мене, я сама, своїми руками відрізала, як сама себе і погубила». Риторика самознищення корелює з образою і ненавистю до погубителя, котрі проявляються в «розширенні об'єкту заздрості, його витісненні або підміні цінності» (Гундорова 2017). Звісно, про заздрість тут не йдеться, а радше про психологічний перенос на дитину своєї ненависті до капітана, і, як наслідок, намагання позбутися фізично представника «нечестивого роду, урага мого, губителя мого!.. Нехай копитан ськає свого сина!.. Ступай, Митрику, годі тобі спати на голій землі, копитанський сину! От тобі вічна кватера готова!..».

Проте руйнівні емоції вгамовуються, змінюючись згодом на інші притаманні ресентименту «нововідчуття», на ідею служіння, усвідомлення своєї гріховності і потребу її спокутування у відновленні родинних зв'язків («Коли я не вміла бути дочкою, так буду вже матір'ю!»). Прикметно, що саме міжпоколіннева тяглість санкціонує прощення Векли, її благословіння на повернення дочки в сімейне лоно. Квітка вдається до християнської дидактики, конструюючи образ ідеального в тодішніх умовах братнього співіснування. Однак стилістика заключних акордів повісті нагадує радше ламентацию, що на подієвому рівні відповідає пошукові рівноваги, катарсичному отямленню після пережитих потрясінь, урешті, спробам відновлення вихідного стану речей, епічної гармонії, старосвітського ладу.

Звісно ж, ця християнська патетика є формою консервації ресентименту, кристалізації і затвердіння тих національно-культурних комплексів, які утворювали ґрунт для колоніальної чутливості, смиренності і фатальної неможливості внутрішнього спротиву. У тексті виявляється промовисте матеріальне втілення цієї пригніченості, вимушеності на рівні метафоричного концепту, в якому згущуються постколоніальні інтенції та окреслюється умовна демаркаційна лінія між минулим і майбутнім, вільним і підпорядкованим. Син Оксани – Митро Зав'язисвіт, «бо він нам усім зав'язав світ». У розглянутому контексті це йменування постає відчутним маркером маргінальності, відчуження, існування в декількох соціальних вимірах. Як зазначає М. Шелер, «ґрунт, на якому виростає ресентимент, – це передовсім ті, хто служать, знаходяться під чиймсь пануванням, хто даремно спокусився авторитетом і нараввся на його жало» (Шелер 1999: 24).

Величання героїні перетворюється на розвінчання, а цілісний патріархальний соціум суттєво дистанціюється від покритки і стає полем нових випробувань і перевиховання шляхом повернення до християнських цінностей. Епізод зустрічі капітана з сином подано в трагікомічній тональності, із застосуванням топіки зверхнього поблажливого ставлення старшого до молодшого, пана до підлеглого, колонізатора до колонізованого. Іронічні сплески щодо схожості хлопчика на себе («Да мошенник, какой бойкий, – та узав його за чупчик і поскуб легенько... О, да плут будет мальчик. Увесь у меня») завершуються фарсовим відкупом гривеником. Знову ж таки ця деталь увиразнює ресентимент, бо ж саме нагадування про капітана викликає в Оксани біль, сльози і відразу. «Загалом антиколоніальний спротив не зводиться до критичних аргументів та ідеологічних гасел, як це зазвичай видається, позаяк він тематизований усередині тексту. Динаміка розгортання і подолання ресентименту, який уписано в текстуальну структуру, співзвучна постколоніальному спротиву» (Гундорова 2017). Текст «Сердешної Оксани» у своїх підвалинах ґрунтується на аналітиці пізнання *іншого* як *чужого*, ворожого, ініціаційна схема вкупі з карнавальною травестією і сентименталістською риторикою постають своєрідною граматиною твору, що дозволяє декодувати постколоніальну проблематику на рівні стилю, нарації та організації подієвого плану, аналізу психоемоційних комплексів.

8. Історія в родинному літописанні: антиколоніальний вимір жанрової пам'яті. Інверсія канону (Г. Квітка-Основ'яненко).

На співвідношенні колоніального та антиколоніального будується стрижнева основа повісті «Панна сотниківна» (1838). Взагалі це надзвичайно цікавий приклад з точки зору поетики історії, створення власної візії національної минувшини та її проєкцій на сучасність. Квітка вдається до прийому префігурації, синтезування в художній уяві подій, документів, історичних свідчень, привнесення елементів фантазії і своїх морально-етичних вподобань в осмислення минулого. Лише після цього акту уможлиблюється авторська рефлексія, або репрезентація на основі уяви того, що справді мало місце і відповідає достеменності і фактологічності. «Історичне поле набуває сенсу, коли історик його префігурує, себто створює його у своїй уяві». Творча колізія між історичним і художнім наративом продуктивна в досягненні однієї мети відмінними засобами дослідження, «спрямованого на пошук істини, і дослідження, створеного задля забезпечення доступу до реального» (Потамская 2016: 228). Отже, маємо щось на кшталт деконструювання історії образами уяви, накладання і суміщення різних часопросторових планів і витворення на підставі цього серединного амбівалентного смислу, постколоніального ракурсу твору.

Квітка любив цей твір і сам наділяв його знаковістю, яка має бути розкодована на рівні міжмистецього і мікродового синтезу. Очевидно, проза як форма інтерпретації історії не вповні задовольняла письменника, відчувалася потреба в інших контекстах. У листі до Т. Шевченка від 23 жовтня 1840 р. він писав: «Що б то... якби Ви мою "Панну сотниківну" та розказали по-своєму, своїми віршами: тоді б вона була дуже гарно розказана, і яка була добра, і як постраждала. Та ще б і змалювали її патрет» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 267–268). Ця настанова на «розказування» сюжету про добродійну панну в декількох версіях зумовлена самим текстом Квітки. Адже він створений на перехресті жанрових традицій і продукує потужне поле для повсякчасних актуалізацій у ньому інтенцій літературності, архітекстуальності. При цьому закодований у просторі *жанрової пам'яті* твір згідно з його мнемонічними функціями витворює нову модифікацію. «Пересотворений жанр (старий, але оновлений) символізує саме народження "нової пам'яті", адже витіснення... старих уявлень про цей жанр входить у програму творення. Таким чином, жанр представляє собою експериментальну лабораторію мнемонічних практик, де канонічна схема жанру існує як "пам'ятка" для новоутворених його форм» (Бовсунівська 2010: 84).

Ясна річ, Квітка відчував міцний зв'язок твору з архаїчною жанровістю, і, можливо, тому і звернувся до Шевченка з проханням включитися в потік реінтерпретацій цієї теми. Не викликає сумнівів також, що жанр тут є ключем до про-

читання всього художнього цілого і наповнюється аурою антропоцентризму. Він з'єднує текст і підтекст, архаїку і сучасність у «понятійній фреймовій структурі, яка є складовою пратексту» (Бовсунівська 2010: 82). Відбуваються переміщення, тектонічні зсуви в межах відносно сталої жанрової структури, себто трансфер старого генотипу в нову жанровість, модальну, вільну, розкуту.

Квітка поєднує життє і літопис, створюючи доволі гнучку конструкцію для їхнього співіснування. Очевидно, ці жанри давньої літератури також забезпечували міцний ґрунт у висвітленні лоскитливого питання зносин імперського центру і підлеглих крайових околиць. Достеменність відтворення подій зазначена в підзаголовку «истинное происшествие», цьому фокусі, жанровій проєкції, фабульному маркері застосованих оповідних структур. Щонайважливіше, використані автором ресурси жанрової архаїки виявилися імпліцитною формою спротиву колоніалізму і пов'язаним з ним насильству і руйнівному втручанням в життя патріархального старосвітського середовища. По-перше, літопис є тяглою літературно-історичною технікою, скерованою на перенесення, трансляцію минулої величі, слави, звитяг, встановлення діалогу між подієвим планом і часом автора. По-друге, інтенція протистояння чужому, завойовницькому посилюється конкретизацією жанрового різновиду літопису як світсько-крайового з колоритними деталями місцевого, регіонального характеру. У національних формах літописання епічне розбавлялося романтизацією, проявами сентименталістської чутливості, просвітницькими ідеями і вираженням громадянської позиції. Ця синтетичність сприяла витворенню «трагічного образу-символу України: битої, паплюженої, обікраденої, зрадженої, зґвалтованої, але не подоланої і духовно вищої за всіх своїх катів і супротивників, зрадників і колаборантів» (Корпанюк 2005: 787).

Зауважимо, що рід Квіток належав до козацької старшини, і тому підтримання родинного престижу, тяглості традицій, міжпоколінневих зв'язків стало частиною біографії самого письменника. Він долучається до творення фамільних записок, або родинного літопису і переводить цю риторичку у власну творчість, звісно ж, пам'ятаючи при цьому про хронікальні екскурси предків. У «Панні сотниківівні» вони слугують маркерами цієї традиції у вигляді рясних цитацій з літопису, згадок про обрання на гетьманство Данила Апостола, про комету, різні передвіщення, комісію з перепису, врешті, про жахливий випадок, який і став фабульною основою повісті.

При цьому наполегливо підкреслюється роль жанрової пам'яті літопису, акумулювання в ньому історії, яка фатально переплелася з епізодом приватного життя. Стисла констатація екстенсивно розгорнутої фабули подається з посиланням на фамільний текст-попередник: «... и уже никто в Тарановке не помнит, кто была и как пострадала панна сотниковна. Только в летописи одной из фамилий, начальствовавшей в слободских полках читаем под 1732-м годом: “Того ж году, декабря 28 дня, тарановского сотника Мирона Петровича дочь, Прасковья Мироновна, когда хотели ее кондукторы сгвалтовать, сколола себя ножом”» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 320). Таким чином, літопис белетризується, набуває властивостей прози з гострими новелістичними вставками, читається як історія людей на загальному тлі життя країни.

Це напруження між жанровою нормативністю і потребами відтворення непублічних, неофіційних (у бахтінському розумінні), приватних сфер особливо актуальне для Квітки, котрий увесь час відчував двоїстість свого становища як представника дворянства і водночас патріота, захисника українських інтересів. Слушною є думка О. Борзенка, який у цьому внутрішньому конфлікті виокремлює постколоніальну складову: «Самоототожнення зі Слобідською Україною, усвідомлення родинної причетності до колонізації краю вимагали врешті також усвідомлення особистої відповідальності за збереження національно-культурної автономії життя місцевих мешканців. У зв'язку із крайовим патріотизмом можна говорити про формування того, що в соціології визначається як комплекс національної відрази» (Борзенко 2006: 222). Він втілюється передовсім в системі етнокультурних опозицій, які не заховані в тексті і не потребують спеціального вичленювання, а є відкритими, декларативними, сегментованими уривками цитацій чужого слова, курсивно виділеного і маркованого авторською інтенціональністю.

З цієї точки зору антиколоніальним пафосом пронизана сцена привітання сотника козаками після святкової церковної відправи. Комічно висвітлена демонстрація «*нової регули*» регулярного війська, копіювання *москальського* армійського етикету містить гостре критичне розвінчання неорганічної, непритаманної козакові «*нової муштри*». Виведено збірний образ козацтва, який усіяко пручається хибним нововведенням і тому не здатний до механічного наслідування чужої моди і перетворення на людей-автоматів. Завершення вітального ритуалу веселощами, сміхом і поблажливо-іронічна реакція сотника не залишають жодних сумнівів щодо особисто авторського ставлення до цього профанованого дійства, особливо на тлі церковної служби. До речі, красномовний пасаж крайового патріотизму виголошує сам сотник, натякаючи на утиски з боку влади і в той же час на необхідність зміцнення сил для боротьби з татарвою. Тут же формулюється геополітичний проект захисту прикордоння, себто продовження успадкованої від предків козацької справи. Прикметно, що розмисли сотника про тяглість боротьби проти «погані» вплетені в полілог про пов'язані з кометою таємничі передвіщування можливих катаклізмів. Висловлені напівміфологізовані погляди на минуле і очікуване ілюструють патріархальну психологію, що знову ж таки посиляється на родинний літопис як на авторитетне джерело. Певною мірою солідаризується із пригадуваннями подій регіональної історії і місцевих катаклізмів і оповідач, бо ж цей епізод виглядає як пролог до трагедії, котра теж увійде до літопису і буде передана наступним поколінням.

Характерно, що приїзд для вчинення комісії з перепису юнкерів одразу маркується як зустріч з *чужим*, етнічно *відмінним*, ворожим. Їх сприйняття подається в різних проекціях, спочатку через оцінку місцевих паничів («Уже *москаля* и видно: тотчас *заверховодит*. Наши панночки на нас и не глядят»), потім оповідачем уводиться нараційна техніка, спрямована на саморозвінчання, самовикриття. Зверхні схематичні оцінки енотипу українця виявляються формою текстуалізації образу того, хто оцінює, висловлюється, себто чужого, іншого. Маємо

приклад театралізації мовлення, словесні одиниці постають у ролі персонажів і характерологічних маркерів, віддзеркалюючи об'єкт у суб'єкті висловлювання. Такі конструкції є подвійними, їхня семантика формується десь на перетині свого і чужого, національного та інонаціонального. У творі багато виділених курсивом фрагментів чужого мовлення: «а эта хохлушка смеет умничать и не замечать его», «завтра звал нас к себе на именинный пир какой-то здешний чуб». Є навіть відверто пейоративні судження з колоніальною семантикою: «Я не одну из их братьи усмирял в этом глупом хохлацком краю, где, правду сказать, только и хорошего, что вишневка да панночки». Типовий приклад оцінки України з точки зору наявної там екзотики, тілесних і гастрономічних принад узгоджується з поведінкою непрошених гостей. Опозиція між їхньою модою і місцевими традиційними звичаями поглиблюється і в підтексті пояснюється історичними причинами: «Но как это были люди *московские*, следовательно, *смалчивали* против их нововведений».

Навантаження слова функцією етномаркера, закріплення за ним сталого іміджу нації, особлива дієвість і прагматика цих курсивних вкраплень здійснюються в площині «перформативності мови націєрозповідності» (Г. Бгабга). Це властивість слова, здатного до прямої, неопосередкованої взаємодії з дійсністю, добудовувати уявлення про об'єкт висловлювання, включати його в інші контексти, створюючи стереотипи і водночас руйнуючи їх. Отже, слово випродуковує особливу риторику, нагадує так звані «установчі розповіді», які «є настільки ж актами причетності й утвердження, наскільки й актами викриття, переміщення, виключення й культурного оскаржування» (Bhabha 2000: 5). Оскільки між обумовленою світським досвідом шаблонною поведінкою кондукторів і внутрішнім світом панни сотниківни пролягає прірва, чуже слово спрямоване якраз на розкриття невідповідності уявного, стереотипного справжньому, реальному. Тому чуже мовлення, упереджене використання словесних штампів виконує тут функцію деконструкції, розвінчання. Як виявилось, донька сотника не частина «зіркового зібрання» панночок, себто не одна з багатьох типових представниць дівочтва, а індивідуальність зі своєю місією, ідеєю служіння Богу.

Ясна річ, від самого початку твору життєпис Параскеви Миронівни не вкладається в рамки тривіальної оповіді і порушує всі читацькі очікування. Ані традиційного «дівочого» нарративу з сентиментальною розв'язкою, ані звиклого, в дусі фізіологічного жанру, зображення колізій із середовищем тут не знайдемо. Квітка проектує на епізод із повсякдення минулих епох модель життя, вибудовуючи текст як ланцюжок малих справ, що цілковито узгоджуються зі святим трудівництвом, аскетизмом і усвідомленням богоугодності своєї праці. Саме такий приклад відтворення життійної поведінки являє собою героїня Квітчиної повісті. Вона зосереджена на буденних справах, за якими проглядає вищий смисл, містичний зв'язок з Богом і відчуття власної причетності до подвигів його послідовників. Навіть у темпоритмі оповіді підкреслено душевну сродність праці на користь церкви («От раннего утра она не покладала рук...»), особливу ритуальність у

допомозі бідним і неміщним (Параскева могла «в уреченные дни в году отлучаться куда и зачем сама знает»). Слід зауважити, що ідеал панни сотниківни далекий від містичної екзальтації, пафосу страждань і низки вимушених випробувань, а радше просвічує «логосними смислами» (В. Топоров), тактикою трудівництва, послідовного творення свого мікрокосму в фізично відчутних межах дому або монастиря. Це особливий тип святості, в якому побут, система домостроївських приписів не ставали на заваді, а, навпаки, утворювали особливий зв'язок з Богом.

Щонайважливіше, таке «постійне, послідовне, цілеспрямоване» служіння впливає з ідеї закоріненості в ґрунт, принципової «неісторичності», або «слабкої історичності» (В. Топоров). Тому аналогом історії тут постає регіональне, крайове, місцеве, ідея і місія значною мірою матеріалізуються в побуті, патріархальних порядках, повсякденній ритуальності. Проте вони є необхідною ланкою в досягненні релігійного ідеалу. За В. Топоровим, «прорив до сфери “історичного” на Русі досягався подвигами духовного характеру (віра, мова, література, мистецтво, створіння народного духу, – від ідеї селянського світу до сподівань набути Царство Боже, з котрим цей світ за задумом співвідноситься, *тут і зараз*), ніж діяннями, що сприяють створенню матеріально-економічних цінностей, що виробляються заради “хліба насущного”, і конкретних соціальних інституцій “історичного” типу» (Топоров 1995: 608). Зосереджена на чітко окресленій сфері щоденної праці панна сотниківни лише мріє про освіченість, яка зможе наблизити її до містичного жениха, до Христа. Звісно, в цьому бажанні героїні стати *письменною* відчутні й просвітницькі симпатії Квітки, та й загалом його художня антропологія з тенденцією до амальгамного поєднання в межах тексту різних світоглядних і естетичних настанов.

Хай там як, а розгортання сюжету за житійною схемою продуктивне перш за все з точки зору «виробництва» важливої в заявленому контексті сили жанрового спротиву колоніальній агресії, насильству. Ознаки конкретних агіографічних творів-передтекстів у повісті виокремила О. Новик: «Життя Параскеви і Варвари стають своєрідною канвою для змалювання життя сотниківни, інваріантом сюжетів, по суті, саме ці святі формують героїню повісті. Можемо пояснити це й потребою у провідникові на шляху до аскетичного вдосконалення, використання моделей християнської поведінки, втілених у досвіді канонізованих осіб» (Новик 2014: 149). Справді, дається взнаки наслідування Квіткою канонічної структури життя: праведність героїні, походження від благочестивих батьків, наявність прикладу богоугодної поведінки серед найближчих родичів і, насамкінець, готовність жертвувати світським життям заради віддавного служіння Богові в монастирі.

Однак, комплекс жертви несподівано змінює своє забарвлення, перетворюючись у кінці твору з ідеї служіння, духовного зростання в стінах монастиря на акт збереження непорочності і чистоти душі шляхом самогубства, єдино можливого способу захисту від згвалтування. Така кінцівка була явним відхиленням від канонів життя, хоча має з ним спільну ініціативну схему. Жертвовність панни сотниківни пов'язана з розчленуванням, фізичним самознищенням, що є аналогом смерті – воскресіння,

зміни статусу в давніх ритуалах. «Однією з форм тимчасової смерті був розтин людини або її розрубання на шматки» (Пропп 1986: 93). Описана в категоріях ініціації сцена насичена фізіологічними подробицями втручання в цілісність тіла, його розшматування, граничних станів і рухів, лімінальної межі життя і смерті («Но блеснул нож в руке ее... и она с необыкновенною силою вонзает его в грудь себе... лежит, залитая вся кровью... одежда изорвана... волосы в беспорядке разметаны... из глубокой раны на груди кровь еще быстро стремится: но прекрасное лицо покрыто предсмертною бледностью... глаза тускнеют...») (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 316–317).

Таким чином, у повісті відбулося зміщення, переакцентування одного з ланцюгів символічного ряду життя, адаптованого до конкретних жанрових завдань і до головної ідеї твору. Можливо, це зміщення було свідомим, бо ж міг автор реалізувати інший життійний варіант, пов'язаний із прагненням героїні налякати гвалтівників і тим самим врятувати їх душі. У випадку розгортання схеми Мандріди із «Синайського патерика», фінал повісті цілковито вкладався б в канон і не містив би різночитань. Квітка ж пішов іншим шляхом, увівши в текст новелістичний компонент і свідомо наблизивши життє до белетризованого повіствування. Ба більше, життє тут немовби виростає з родинного літопису, вони перехрещуються, утворюючи єдність. Адже життійна поведінка панни сотниківни кріпиться на наслідуванні прикладів праведності представниць свого ж роду, котрі відмовилися від заміжжя і багатства і прийняли постриг у чернецтво. Наближення ідеалу до цілком можливої реальності, переосмислення категорії святості в контексті приватного крайового життя підсилюється автобіографізмом як домінантою твору. Квітка ніби транслює фамільний досвід, прив'язує його до конкретних подій з життя роду, створюючи такий собі одомашнений варіант історії, простежуючи повсякдення в діахронії та акумулюючи в приватному побутовому просторі колізії суспільно-історичного характеру. Ясна річ, приїзд москалів у сотенне містечко був пов'язаний з політикою відносин між імперією і колонією, зокрема, з нововведеннями стосовно регулярної армії.

Відтворення цих реалій в оповіді про панночку було своєрідною авторською рефлексією власного роду, бо ж письменник опікувався цією проблематикою і навіть вдавався в низці творів до міфологізації і генеалогічних фантазій. Проте текстові вкраплення з родинного літопису і непрямі посилання на нього декларують істинність, правдоподібність зображеного. Квітка оприявнює оповідну техніку з настановою на відтворення лише фактів і подій, без зайвого втручання суб'єктивності і без розлогої епічної панорамності. Він начебто об'єктивує своє письмо в хронікальному стилі, всіяко дистанціюючись від зображеного і займаючи позицію позазнаходжуваності, стороннього спостерігача. У листі до П. Плетньова від 18 травня 1840 р. декларується ця настанова на оголення прийому, суху фіксацію перебігу подій минувшини: «... я ничего не рассказывал, а описывал только действия, не иначе выражал характеры, как происшествиями и через слова их. Я только пересказывал, что как происходило, кто что сказал. Притом же расплодитъ происшествие, наполнить описанием домашней их жизни было нечем, единообразно все шло... Так

подумал я, читая дедовские строки в летописи, так и написал» (Квітка-Основ'яненко 1979. Т. 4.: 249). На перетині різних жанрових точок зору і формується синтез, той остаточний смисл, який і пропонував Квітка читачеві. Видається, він дотичний до процесів самоусвідомлення і самоідентифікації в надрах імперської культури як конгломерату, поліетнічного утворення зі своїми варіантами протидії, контркурсу по відношенню до уніфікації та гегемоністських зазіхань. Парадоксально, але «сама “імперська культура” свідчить про існування в ній ранньої форми українства», замість нівелювання вона «зберігає культурну “диференціацію”... відновлює етнічне розмаїття культурного процесу та естетичних практик», її перевага в тому, щоб представляти «етнічних українців, які старалися впоратися з особливими для них складнощами й вимогами імперського культурного життя. Власне, вони були предтечами української національної культури в імперії, а не російськими письменниками за природою або вибором» (Ільницький 2014: 21–23).

Звісно, що переосмислення подій першої третини XVIII ст., зосібна, акцентування трагічної історії самогубства 1732 року, не випадкове і так чи інакше співвідноситься із загальним історичним тлом, добою катаклізмів і руйнівних змін. Відомо, що саме у цьому році на Слобожанщині намагалися скасувати рештки козацтва, замінивши їх драгунськими військами під командуванням російських офіцерів. Суспільне життя також реформувалося з тенденцією до асиміляції. «Слобідщина служила московським правителям немов пробним каменем для касування козацьких порядків... Суспільні відносини теж склалися тут подібно до Гетьманщини, але також ще скорше підводилися під московські» (Грушевський 1992: 389). У творі знаходимо явні й приховані відлуння цих дій з боку царського уряду. Осмислення нахабної поведінки агресивних кондукторів у зв'язку з наведенням *московських* порядків на підлеглий території пограниччя Квіткою провадиться надзвичайно послідовно і становить ґрунт для здійснення жанрового синтезу, або, інакше кажучи, віртуозного перерозподілення елементів канонічної жанровості і пристосування їх до потреб неканонічного висвітлення, уприватнення засобами родинного наративу.

Продемонструвавши на прикладі конкретного епізоду з національного життя вельми цікаві жанрові зрощення, Квітка-Основ'яненко, ясна річ, перетворює їх на дієвий інструмент антиколоніального спротиву. Щоправда, його пафос ретельно приховано, ба більше, закамouflьовано жанровою мімікрією, слідуванням агіографічній і літописній традиції, що акумулює, селекціонує і сакралізує минуле, витворює несподівані форми історичної репрезентації, національної поведінки, повсякдення як *проявлення* канону, репродукування його варіантів у принципово «неканонічному» контексті. Синтезуючи часопросторові пласти, жанрову архаїку, колективну народну пам'ять із колоніальними наративами, транслуючи *священне* в *мирське*, застосовуючи непрямі аналогії між історією і сучасністю, письменник створює текст потужної мнемонічної сили. Оприявнюючи в жанровій генералізації історичну пам'ять, він вишикує граматику тексту з імпліцитними формами спротиву колоніальному поневоленню, насильству, привласненню.

9. Історичні матриці сугестивного прозопису О. Стороженка. Між естетикою та ідеологією.

На тлі порушених на порубіжжі 50-60-х рр. питань практичного ґатунку, прикладеної до життя народницької ідеології, вироблення соціальних підходів до відтворення дійсності доробок О. Стороженка виглядає цілковитою архаїкою. Проте не лише запізним входженням в літературу, а й дещо іманентними причинами пояснюється намагання письменника утвердити козацький міф, вивести його зі стану забуття, вилучити із застиглої колекції артефактів національної культури і продовжити йому життя в новій історичній перспективі.

З огляду на таку естетичну поведінку підкреслено невчасний романтизм українського прозаїка навряд чи вкладається в лабета старомодності, потребуючи осмислення в площині синергії, стильової продуктивності застарілих штамів, затертих і заяжених прийомів, вихолощених попередньою традицією фольклорно-етнографічних мотивів. Вдаючись до техніки їх «розпаковування», реінтерпретації, Стороженко огортає свої, здавалося б, невибагливі народні наративи нестримною фантазією, що, мовляв, стає «формою ставлення до події, формою її переживання в цілому житті і світу» (Бахтін 1979: 11). Вона втілюється передусім у письмі як особливий техніці, структурній формі ідеології, дискурсу, стильовій надбудові, художній екзотиці на тлі розпорошеної і недостатньо виробленої поетики та естетики прогресивного письменства періоду «Основи» (1861-1862).

Поява в часописі «українських оповідань» запізнілого романтика викликала хвилю надто категоричних присудів, подекуди неконструктивної критики й невмотивованих обвинувачень в українофільстві, «вкраїнщині», хуторянстві, провінціалізмі, малоросійській лояльності до імперії, прихильністю до офіційної ідеології, надмірному аристократизмі, панській поставі в літературі. Натомість закидалося безґрунтярство, відсутність націєцентричної ідеології, замаскованої тривіальними етнографічними картинками, фольклорними імпровізаціями, пафосом побутописання. П. Куліш із притаманними йому крайнощами дійшов навіть до заперечення у Стороженка історизму як провідного принципу новочасного письменства. Розмірковуючи над опобутовленням національної історії, міщанським здрібнінням людської душі й звироднінням козацької героїки, М. Зеров зауважив, що «в українській літературі часів “Основи” був він (Стороженко) гість із попередньої доби, служака дворянин, без великого, так мовити б, ідеологічного рельєфу в своїй українській програмі, з офіціальними поглядами та консервативними настроями» (Зеров 2003: 752). Несвоечасність позірно архаїчної романтики, її цілковите несприйняття пояснюється передовсім соціологічними причинами, намаганням застосувати до естетичного феномена категорії національно-істо-

ричного поступу, або, як відзначає А. Шамрай, «приточити Стороженкові ідеологію українського діяча 70-х років» (Шамрай 1930: 11).

Натомість маємо явище «національної свідомости» як культурного артефакту, архівованого і кодифікованого в тезаурусі попередньої літератури, маркера її самобутності, чудернацьких переплетінь художніх традицій, мовленнєвих стихій, індивідуальної і народної психології. На вагомість цього складника художнього мислення Стороженка влучно вказав Д. Чижевський, який відокремив метафізику романтизму з прихованими глибинними сенсами від його «*національно-естетичної функції*», обмеженої місцевим колоритом, зчаста поверховим «зшиванням», нагромадженням мотивів народної епіки. Тому ідеологія письменника омовлена, озвнішнена в усноповідному слові, що стає невідривним від соковитих фольклорних образів, прив'язаним до мальовничих картинок українського повсякдення, сюжетів і образків лубочного стибу. Однак, в структури творчого мислення, в підвалини світогляду ця ідеологія не проникає, залишаючись десь на маргінесах як теоретичне оздоблення, розколюючи текстову цілість навпіл, слугуючи такою собі прикладкою, механічно приставленою примовкою, сентенцією. Це радше прояви дидактики, що претендує на ідеологію, проте, зважаючи на її вкрай примітивний, підкреслено стилізований характер, так і не виривається з обійм старої, утертої риторики.

«Перестарілий» стиль цієї епіки, поворот у трактуванні історії від модерної «Чорної ради» до карнавалізованої козацької архаїки «Тараса Бульби», підкреслена рустикалізація життя в інволюційному русі до старосвітської манери Квітки без урахування відкриттів Шевченка свідчили про брак серйозної глибокої ідеології, майстерно підміненої естетичними формами, мистецькими прийомами (Чижевський 1956: 474). Справді, ідеологія зцементована тут вербальними конструкціями національної пам'яті, українською вдачею, гумором, споглядальністю, колоритно вимальованим повсякденням. Стороженко репрезентує ментальний ландшафт, національну концептологію, всебічно просякнуту «високим естетизмом, який запліднював усі форми мистецтва» (Свідзинський 2008: 354). Слушним є зауваження М. Зерова про те, що в Стороженковому «українському патріотизмі виникають естетичні моменти», «його серце лежить найбільше до старих українських авторів» (Зеров 2003: 751). Безсумнівно, в цьому традиціоналізмі письменника відчувається свідоме репродукування вже кодифікованих у літературі норм і взірців, пройнятих особливою емоційно-естетичною чуттєвістю. Прояви «естетизму як складової ментальності українського національного характеру» з притаманним йому «потягом до краси, досконалості, довершеності, що відображається в домінуванні естетичного ідеалу прекрасного. Багато важить і те, що в українця емоційність є механізмом адаптації до того середовища, в якому він живе» (Бігун 2020: 242).

Отже, парадоксальне зчеплення соціального почуття, громадянського пафосу з естетизмом можна вважати питомо українським, породженим в умовах становлення бездержавної нації. Надмірна увага прозаїка до формотворчості як прояву

естетизації національного побуту, історичної минувшини, старосвітщини цілком зрозуміла на тлі архетипізації козацтва як культурно-історичного типу, а козака-запорожця як «репрезентативної постаті нашої нації», прикладу для наслідування, яке спорадично спалахувало в кризові для України часи. Відтворивши «панівний на Україні національний тип», Стороженко постав не просто соціологом, але й археологом, антикварієм історії, співцем її героїки, колекціонером її державотворчих надбань. Він зафіксував в колективній народній пам'яті ту велич, яка занепадає внаслідок маргіналізації козацтва. «Він був письменником переломової епохи, коли конала стара козацька романтика; коли народжувалася інша доба, в якій на Україні, як і в цілій імперії царів – «на всіх язиках все мовчало» – коли націю українську – ще недавно націю козацьку – спихали до значення однієї, ничжої верстви, або племені чужої, переможної, нації». Д. Донцов вважав його художником особливого стибу, що не вкладається в рамці свого періоду, виламується з уподобань сучасної йому генерації і вдається до увічнення історії, створює її національну ауру за допомогою універсальних складників. «Він цілою своєю творчістю різко виділявся на загальнім тлі селянськості українського письменства його доби» (Донцов 2010: 330).

Таке пояснення в контексті національного резистансу проливає світло на заангажовану невиправданим соціологізмом постать прозаїка, який поставив перед собою зовсім інші завдання. Він зробив те, що не піддається навіть бартівському розумінню, яке виключало «можливість синтезування ідеології й поезії» як принципово несумісних речей. Хоча французький дослідник не заперечував за ідеологією здатність перетворювати «продукти історії в незмінні сутності», а міф інвентаризувати, піддавати бальзамуванню, щоб не дати йому розчинитися в інших дискурсах (Барт 1989: 125–126). Бо ж саме ця «ідеологічна інверсія» спонукала до скульптурного ліплення, філігранного використання козацької атрибутики з метою її переосмислення в контексті *козакофільства* як субкультури, культурно-історичного типу, альтернативного світогляду, ідентичнісної проблематики (В. Окаринський, П. Кралюк).

Крізь цю романтизовану візію прозирає минуле, подане у спогадах, оброблених народних переказах, топонімічних легендах, демонологічних оповіданнях тощо. Використання цієї епіки докорінно відрізняється від технічної майстерності, більш-менш раціонального включення народної архаїки в текстові масиви у Шевченка, Гребінки, почасти Квітки. Для Стороженка пріоритетним залишається фантазування, вільна гра мотивами й неупереджене розташування фольклорного матеріалу, оповитого відповідною емоційно-настроєвою тональністю. Натомість майстерність прозаїка втілена в мовленні як процесі, дії, моменти контактної близькості наратора до дійсності, представлені серією прямих і опосередкованих розповідних інстанцій. Автор вдається до живої народної усноповідної стихії, унаочнює в самому висловлюванні «емоційно-мовленневу волю мовця» (Бахтін), навмисно оприявнює, озовнішнює її в т. зв.

сказовій манері. Причому ця стратегія корелює з формою подання матеріалу, способом розгортання нарації – спогадами, споминками, мемуарами, пригадуваннями, інтертекстуальними відлуннями і відгомонами.

У такий спосіб авторові найлегше вдається сполучати у творі позірно несполучувані і віддалені сфери дійсності, часопросторові пласти, залучаючи багатий арсенал фольклорної і літературної поетики. Імітація усноповідної манери вкупі з розкутими, неупередженими і зчаста хаотично нагромадженими спогадами, ностальгією за козацькою старовиною перетворює письмо в гнучке з'єднання, монолітну цілість естетики й ідеології. На цьому ґрунті письмо стає справді *химерним*, у ньому кодується *палімпсестність* української культури, відсутність у ній чіткого раціоналістичного розмежування естетик, стильових парадигм, напрямів і течій, її амальгамність, еkleктичність, прив'язаність на так до наслідування європейських взірців, як до національного життя, в якому відразу зійшлися і схрестилися різні традиції й орієнтири.

Стороженко постав предтечею явища, яке вповні розвинулося в ХХ ст., у прозі О. Ільченка, В. Земляка, Вал. Шевчука та ін. Він почав розвивати химерність як питомо український складник міжнародного літературного генотипу, відомого як моторошна, чорна, готична, міфологічна, магічна, сюрреалістична проза. Саме химерність дозволила приховати, притлумити в тексті ідеологію, яка все більш скидається на тропи, фігури мовлення, прийоми естетизації дійсності. Завдяки цій химерності відбувається «перетворення еmfатичного змісту в інтенцію» (Адорно 2002: 431), з якої випродуковується навіювання, сутестія, цілковите занурення у світ зображуваного. Це передумови емпатії, вживання у феномен потойбіччя, задзеркалля, яким воно постає, наприклад, в оповіданні «Закоханий чорт», в якому дивовижно сплелися любовна, демонологічна, агіографічна і національно-історична теми. До речі, тут сформульоване й творче кредо письменника, який визнає безпосередній вплив національних ландшафтів на стиль письма, що органічно визріває, «навіває на думи насіння поезії та чар», складаючись у витвори народної епіки. Знов-таки, в їхній побудові і сюжетичці найважливішими були не етнографічна скрупульозність, фактологічна точність, а сама аура, що йде від поетизації й зухвалого переплетіння, мовляв, священного і мирського. Адже традиційні топоси відьомства, чортівні подано в нетривіальній обгортці, в площині «психологічних та міфологічних засад, антропологічної поетики образу відьми та її наснаження культурно-історичним, національним досвідом» (Чик 2018: 127).

Демонологічна тема розвивається невідривно від історичної, підсилюючи її звучання й укрупнюючи риси характерництва Кирила Келепа як персоніфікації пасіонарної ролі козаччини в українській історії. Ба більше, підкреслюється навіть певна подібність між інфернальними силами і козаком-характерником, який «знався з відьмами, з чортами, нічого на світі не боявся – правдивий був запорожець!» (Стороженко 1957: 81). Ця подібність перетворюється у повну тотожність у сновидній реальності, коли спостережувані героєм у пущі, біля ставу потойбічні яви-

ща сприймаються як щось цілком нормальне, взяте зі справжнього життя. Чорт уявляється як «високий козак у кармазиновім жупані, в чорних оксамитових штанах і жовтих чоботях... такий з нього чуприндир, що кращого не знайти і у коші!» (Стороженко 1957: 82). Начебто звичайною дівчиною виглядає справжня, хоч і з принуки, відьма Одарка. Проте, це значною мірою екзотизоване побутописання з вказанням навіть етнографічних деталей повсякчас перебивається напівфантастичною аурую, мареннями й увіжаннями, міфологізацією, насиченою метафориною. Таке сусідство стилів притаманне якраз химерній прозі, яка намагається вивести читацьке сприйняття поза межі буденності, очуднити світ за допомогою концептизму, власне барокового принципу складного багаторівневого поєднання часопросторів і вимірів буття.

Одивнення виникає на межі сну і бадьорості, коли герой, задрімавши в кущах, відчуває якусь потойбічну виштовхувальну силу, дію начебто якогось наслання, гіпнозу. Образ «козака у кармазиновім жупані» подвоюється, поширюється в численних копіях, виявляючи свою поліморфічну природу. Це незвичайний козак, щось середнє між бісом і справжнім характерником. Та й загалом уся картина наповнюється дивовижним пантеїстичним світлом, в якому прекрасне й потворне, людське й диявольське, внутрішнє й зовнішнє зливаються, утворюють усепроникну єдність. Після бісівського поцілунку «так по усій пущі луна і пішла; дерева заколихались, гілля до гіллі прихилилось, затуркали горлиці, і мого діда нахилило до землі, – якось губи засвербіли, а тут де не взялась жаба, плиг! – і не схаменувсь, як чоломкнув бісову тварюку. І щоб ви думали? Так йому зробилось весело на душі, мов гарну дівчину у ясне око поцілував!» (Стороженко 1957: 83). Фантазійні ефекти створюються передусім антропоморфізацією демонологічного і тваринницького світу, причому на тлі достатньо описаної людської подоби чорта впадає в око відсутність акцентів на зовнішньому вигляді запорожця. Крім того, між відьмою і жабою теж встановлюються подібності, сингармонізм тактильних відчуттів, тілесної рецепції. На думку С. Павлунік, залицання чорта до Одарки мають «ефект дзеркального відображення», втілюються як «метафора недозволеного контакту між Кирилом і жінкою». Тому «опис чорта – це насправді опосередкований опис самого Кирила. Чорт відображає його приховану сексуальність, його плотське бажання, що прорвалося крізь заборонні механізми несвідомості» (Павлунік 2006: 31).

Пантеїстична аура посилюється введенням мотивів тілесності, еротизму, що корелюють з демонічним началом, увиразнюють, акцентують його надприродні властивості. Розчиненість тілесного у всесвіті додатково маркується рослинним і зооморфним кодами, співвіднесенням з ними людської подоби. Експресія досягає найвищого ступеня на тлі водної стихії, амбівалентної субстанції, міфопоетичного уособлення хаосу і космосу, Ероса і Танатоса, актуалізованих у творі на рівні «конструктивного контакту з вітальними, ладотворчими силами світла» і водночас як «джерело прихованої загрози», «пристанку найнебезпечніших демонів»

(Кісь 1996: 106–107). З урахуванням того, що роздягнена Одарка більш скидається на русалку, ніж на відьму в точному розумінні слова, органічність водного середовища з відповідною містичною аурую не викликає заперечень. «Місяць, як скреблом, окотив біле її тіло; уся – як виточена, а довга коса, чорна, як гадюка, так і обвивається круг тонкого стану і аж до повних литок достає» (Стороженко 1957: 83). Щоправда, наявність у неї та її коханця хвостика остаточно розвіює сумніви приголомшеного козака. Він спостерігає за справжньою містерією зваби відьми чортом, що вдається до всіх можливих «пекельних» клятв і «божінь» («Як він, гаспидів син, кумедно божиться»).

У цьому невеличкому епізоді бачимо притаманну бароковій естетиці орнаментальність, дифузію, підвищену проникність елементів, змішування поганського і християнського, грішного і праведного. Гарантом укладеної між представниками інфернального світу угоди виступає характерник Кирило, чий образ теж подвоюється, бо в очах відьми він «п'яниця і розбишака», а чорт, навпаки, обстоює його християнську сутність. Утім, демон вдається до оксиморону в розгадуванні запорожця: «немає найчистішої душі, як у тих гаспидових синів». Це майже формульне визначення є прочитаною навспак, наведеною вище віддзеркаленою метафорою, якою козак охрестив чорта. Отже, навіть усередині цих лаконічних характеристик сенси не узгоджуються, розподібноються, взаємовідштовхуються, заперечують один одного у вкрай тісних межах висловлювання. Цей принцип взаємовиключення при зовнішній злагодженості фрази заснований на противенствах, без яких не обходиться барокова стилістика. Вона живиться «"синтезою", сполученням культури середньовіччя ("ґотики") та ренесансу», «скомплікованою різноманітністю» їх елементів, відтісненням антропоцентризму теоцентризмом, переосмисленою в християнській площині античністю (Чижевський 1956: 250).

Принцип противенств, суперечливої єдності буття пронизує всю міфопоетичну картину, побудовану на парадоксах, взаємозамінності і рухливій плинності природних стихій. Вода у ставку біля відьми замерзла, а біля чорта кипить («бульбашки схоплюються»), що пояснюється її амбівалентністю, співвіднесенням із силою кохання, ставленням до нього різних представників потойбіччя. Продуктивна родюча здатність води також пов'язана з її «пренатальною» функцією, зв'язками ембріогонії з космогонією в пам'яті колективного несвідомого (Топоров 1995: 583). Скріплення шлюбної угоди відразу увінчується дивовижним народженням чортеня: «з рук щось плюсь у воду, задригало ніжками та й пірнуло». До цієї справді нетривіальної події запорожець застосовує фігуру мови зі значенням нарощування, подвоєння, дублювання як ефектів посилення впливу, акцентування в побаченому чудасії, притаманних цьому паралельному світові особливих сенсів тілесності. «Ну, не бісові ж тобі й чорти, – подумав дід, – які вони плодющі! Тільки за руки подержались, уже й чортеня привели» (Стороженко 1957: 85). Типові для барокового письма і доречно використані повторення, дублювання семантично близьких слів сприяють згущенню змісту, розкручуванню сугестивної спіралі.

Проте цей язичницький світ з усією нижньою міфологією підпорядковується християнській ідеї спасіння, місії, покладеної на характерника Кирила. Обудження від зачарування побаченим настає одночасно з прагненням Одарки повернутися до Бога, усвідомленням своєї чужості в інфернальному світі. Нарація повертає в бік сходження до втіленого у Святих Горах сакруму, символу праведного життя і протистояння темним силам. На цьому шляху вивершується й характерництво запорожця, який, подолавши тимчасовий страх, вступає з чортом у біблійний диспут, вдається навіть до навмисної брехні, вигадок, плутанини аби довести істину. Полеміку побудовано за принципом парадокса, логічного виключення і можливо-го суміщення незіставних категорій гріха і чеснот. Колізія загострюється в момент фатального нерозуміння того, як можна губителю християнських душ сприяти духовному спасінню. Пропонування дідом кон'юнктурної угоди, його кмітливості і прагматизм скеровує розсудливе приборкання чорта, частково інтегрованого в побут, суспільство з метою неприродного для нього служіння людям: «не великий гріх спасти одну душу, а там покаєшся та десять загубиш, то тебе ще й по головці поглядять» (Стороженко 1957: 86).

Ясна річ, подібні хитрощі й виверти з'являються не на порожньому місці, а закорінені в антитезах і парадоксах українських барокових проповідей. Подібна стилістика підриває зсередини мовлення, переводячи його в площину комічного, розважливого, глузливого. Адже в сміху криється енергія подолання страху навіть перед сатаною, тому діалог розвивається за принципом обдурювання, зухвалого переконання, маніпуляції свідомістю. З обдурюванням пов'язане профанування, зниження, осмішування, здавалося б, страшної інфернальної сили. Ця стилістика помітна в проявах тілесної поведінки: «чорт почухав потилицю і згодивсь». Запорожець, глузуючи і сміючись, вдається до гри, умовно інкорпорує чорта в своє товариство, навіть співчуває йому, намагається пізнати природу його кохання, зрозуміти, яке в нього серце. Він використовує нестандартні, хитрі, улесливі ходи, знову ж таки застосовуючи проявлене в оксиморонах парадоксальне мислення: «чом доброму чорту на допомогти!».

Цілком природно для химерного письма з підлещувань, обдурень і удавань чорта також народжується протилежна їм героїзація козацтва, вивищення характерництва як націєтворчого складника. Запорожців навіть із пекла виганяють за брутальне поводження, справжній «гармидер» як загрозу для потойбічного світу. Причому міфопоетична інтерпретація тут поєднується з історіософськими роздумами, коли кепкування, сміх і веселощі разом із питвом гарячої смоли, спаленням себе на сковороді співвідносяться з конкретними подіями національної минувшини. Навіть жорстокості ляхів не змогли зламати спеченого в мідному бику Наливайка. Проте цілком у дусі химерної антитетичності чорт натякає на мороз у пеклі як дієвий засіб приборкання січовиків.

Слід зауважити, що в цьому діалозі відтворено, так би мовити, постміфологічну ситуацію, віднесену до плюсквамперфекту, найдавніших часів, відокремле-

них абсолютною епічною дистанцією, коли великий грішник Марко «товкся по пеклу». Легенда про нього присутня в згорнутій формі як нагадування, палімпсестне утворення, спосіб естетизації козацької міфології в ідеологічному вимірі. У часопросторі розповідання запорожці – це звільнені, випробувані й загартовані очищенням від гріхів герої з посттравматичним синдромом, щоправда, приглушеним комічною тональністю нарації. У міжтекстових зв'язках виявляються палімпсестові відклади записаного у XVIII ст. барокового оповідання «Марко Пекельний», що у вертепній формі показує каяття у гріхах катованих запорожців і намагання повернутися до Бога. Апокрифічне тлумачення спалення Марком бісів у пеклі і звільнення з нього запорожців дозволяє зрозуміти вільне, неупереджене повоження Стороженка з матеріалом, віртуозне його використання в строкатій стилістичній суміші химерної прози. Слушну думку І. Ісиченка про твір XVIII ст. уповні можна прикласти до «Закоханого чорта»: «Попри бурлескную форму, твір виконує важливу функцію утвердження козацького етосу...» (Ісиченко 2011: 467).

До речі, бурлескно-травестійні принципи відтворення міфологічного матеріалу стирають жорсткі кордони між потойбіччям і посеїбіччям, перетворюючи сакральні перетини між світами на звичайну мандрівку, руйнуючи табу і недо-торкані з точки зору релігії речі. Тому Кирило Келеп – цілком трансгресивний тип персонажа, скорше варіант культурного героя, що, перебуваючи в міжсвітті, проявляє надзвичайно протейстичну здатність долати перешкоди, об'єднувати, відновлювати втрачені зв'язки з колективом. Історичні сенси характерництва, його національно-культурні потенції відчув Д. Донцов: «Можна сміятися з цієї війни запорожців з чортами, та не можна сміятися з того, що називалося їх характерництвом. Україна, і спеціально Київ, здавна славився як земля ворожитів, ясновидів, віщунів – людей обдарованих темною силою ясновидства, про-рокування, містерійним даром бачити невидиме, майбутнє і бути з ним в контакті» (Донцов 2010: 335–336).

Для порівняння в епічному «торсо» того ж таки Стороженка «Марко Проклятий» безпосереднього контакту між світами немає, натомість бачимо моторошне змалювання пекла за традицією «барокової готики» (термін Д. Чижевського). На відміну від епічної дистанції в «Закоханому чорті» тут маємо часопросторову модель *praesens*, покликану створити ефект присутності разом із переживанням тут і зараз емоційно-тілесного досвіду. Сутєстивність інтенсифікується введенням в атмосферу ініціації, переродження/відродження, через яке поетапно проходить герой. Потрапивши на той світ за допомогою чарівного зілля, він опиняється в цілком френетичній атмосфері з властивими їй несамовитістю і шаленістю. Використання відповідних лексико-семантичних одиниць, стилістичних засобів посилює цей ефект: «загурколіла і заворушилась підо мною земля, заколихався камінь, щось загуло, і мене разом потягнуло в глибину...» (Стороженко 1957: 354). Простір деформується, передовсім шляхом сплюснення горизонталі й вертикалі, впливаючи при цьому на тілесні рухи героя в замкненому, відмежованому «пекельни-

ми воротами» антисвіті. Марко падає на розплавлені жаром ворота, вириває їх і починає трошити бісів, використовуючи чорта-патера замість келепа (асоціація з прізвиськом запорожця в «Закоханому чорті» лише увиразнює риси характерництва). Фізичним діям відповідає психічний стан: «дуже-таки розлютувався і сам себе не тямив». Він перевертає казани з грішниками і гарячою смолою, знаходить загублені ним душі рідних і, насамкінець, опиняється в чортячому вихорі, що виштовхує його на землю. Відтворена Стороженком ініціація навіяна і підказана у мотто до твору, словами з народної приказки: «Товчеться, як Марко по пеклу».

Утім, не лише тілесні дії, а й внутрішній духовно-інтелектуальний досвід, сповнений історичних сенсів, постає невід'ємною частиною ініціації. Адже цьому «антигероеві», «створеному на засадах альтернативності героєві-святому» (Ісіченко 2011: 464), відкривається істина, щось на зразок таємного знання, варіанту герметизму у вигляді підслуханої релігійно-політичної змови проти польсько-українського братерства. Задумана в пеклі і керована самим Фарнагієм, вона згодом стає історичною реальністю, що зумовлює руїнницькі тенденції й регресивні ухили національного розвою. Тому ніч в пеклі постає розгорнутою ініціаційною метафорою, аналогом очищувальної подорожі в потойбіччя, за яким слідує розкодування його сенсів. Просякнута історизмом міфопоетична картина вписується в складну «топологию українського аду» (О. Забужко) як аналітику, інструмент антропологічної поетики, бо ж «мандри трагічного героя дали змогу авторові розбудувати антигерметичний дискурс повісті...» (Погребенник 2008). Безумовно, йому це вдається, в тому числі за рахунок насичення зображення сугестивними ефектами. Навіть звуження простору між посеїбччям і потойбіччям («дупло», «щілина») не просто стандартний топос літературної готики, а й надважливий антропологічний хід, навіяний передочікуваннями, передчуттями, наближенням до відкриття таємної істини. «Сугестуюча роль «входу в пастку» значно вища, ніж «небезпечної подорожі...». Аналізуючи емпатію реципієнта, В. Вацуро зауважує: «Сугестія в готичному романі постає, таким чином, психологічним фактором – але це не психологія характерів, а психологія ставлення читача до тексту» (Вацуро 2002: 183–186).

Дещо по-іншому розв'язується питання впливу в «Закоханому чорті», де немає жорсткої межі вимірів буття, а замість моторошного, жахливого потойбіччя маємо інкорпорований у повсякдення напівкомічний, подекуди жалюгідний світ нижчої демонології. Стороженко відійшов від достеменності описів пекла в барокових каталогах, транспонувавши їх у більш лабільну романтичну стилістику, невід'ємну від національного міфотворення. Подолавши межі чистої етнографії, прозаїк з'єднує, так би мовити, плюсквамперфект і praesens, переакцентує народні інтонації з «ось як воно в нас було» на «так воно є». «Саме тому фантастичне у Стороженка – хоча й не звичне, але нормальне: для оповідача, а отже, і для читача» (Назаренко 2019). Воно є головним знаряддям химерності як чудернацького плетива уявного і реального, провідником дивовижного в побутові структу-

ри, естетичним інгредієнтом життя. Цілком природним для запізнілого романтизму письменника був запозичений ним вертепний образ запорожця, який, перетворюючи чорта на об'єкт антропологічних дослідів, піддає його суцільному профануванню, осмішуванню. Л. Ушкалов простежує різноманітні прояви, маски і обличчя доволі строкатої на українському ґрунті нижньої демонології: це і патериковий чорт у вигляді чорного пса, і коханець-перелесник, і страшна потвора, і «українсько-польський Фауст» пан Твардовський, і наскрізь комічний, приручений гоголівський «красень» (Ушкалов 2015).

Видається, Стороженкові імпував збірний образ нечистої сили як утілення поетичної топології, інструменту різнояких метаморфоз і трансформацій. Сусідство реального і фантастичного, зумовлений архаїкою синкретизм, практична нероз'ємність комічного і моторошного створює особливу візуалізацію світу, примхливі орнаменти рослинних і зооморфних елементів, з яких складаються чудернацькі видива з рухливою плинністю, дотиковими відчуттями, гідною подиву поведінкою природи. Стороженкові близька симультанність, суміщення в межах одного сценічного майданчика декількох часопросторів, продукування на рівні художньої цілості «підтекстових, кількплощинних читань, творень на трьох рівнях: високому, середньому, низькому бароко» (Шевчук 2005: 681). Таким багаторівневим постає ліс, утілення проміжкового ініціаційного простору, в якому людське, демонічне і природне взаємодіють у пантеїстичній всепроникності. З кушців виглядає лісовик із зеленою бородою, вовкулака в червоному поясі, стрибають і кланяються упирі в німецьких вузьких штанцях та безліч «чортенят», «діток» чорта Трутика, яких він знайомить із запорожцем, своїм «сватом». Окрему увагу приділено зооморфній подобі цих істот: «бісенята, поки ще молоді, то зелені, як осітняги, – нема у їх ні ріжків, ні кігтів. Та й втішні ж, розказував: бігають, крутяться, плигають, як жаби, граються, як кошенята: пірне у воду, а ніжки висуне з болота та й дрига» (Стороженко 1957: 89–90). Вода, лісові хащі, дружня прогулянка запорожця з чортом на тлі розваг інфантильних істот насправді створюють потужний фантазійний ефект, позбавлений похмурості, фатальної безвиході, психологічного зціпеніння. Світ нижньої демонології відтворено з опертям на сміховинні традиції як «найважливішу ознаку української химерної прози, в якій «чортівня», «марення», «химери» змальовані м'яко, гумористично, і зовсім не страшні, а сприймаються як щось натуральне і звичне» (Саєнко 2004: 22). Стороженкові близький пантеїстичний світогляд, заґрунтований на міфологічній партиципації, тотальній співпричетності противенств, містичній спорідненості людини з тотемом, психологізації речей і предметів, природних явищ, усвідомленні їхніх глибинних зв'язків із колективними емоціями.

Кульмінацію зооморфних підмін, природної мімікрії маємо в перетворенні чорта в коня, а відьми в хортицю. Чудесні помічники запорожця, звісно, зі своєї цілком міфологічної субстанції випромінюють ідеологічні сенси, тісно зрощені з формами стильової репрезентації. Дається взнаки поетика синестезії, яка набирає обертів у

химерному письмі як поєднанні фольклорної образності, барокової гротесковості і літературної романтики. «А кінь, матері його біс, як намальований: шерсть на йому блищить, як броня, шия, як у лебедя, із очей іскри сиплються, а із ніздрів полум'я паше». Невдовзі цей бісів кінь у розшитій золотом і самоцвітами збруї стане «сердешним», «бідолашним», «хоч у рябка очей позичить», чортом, справжнім «наймитом», «крепаком» запорожця (Стороженко 1957: 94, 96). Ще пізніше кінь перекидається у птаха, якого розшматували гайворони, залишивши після нього лише пір'я.

Складний зооморфізм зумовлений накладанням на міфологічні уявлення про швидкісного крилатого коня виміряних національною концептосферою історіософських сенсів, кореляцій зі степовим простором, відкритим, безмежним, як споріднена з ним волелюбна козацька душа. Кінь – це медіум, «посередник між двома світами, а мандрівка на ньому часто є експлікативним зображенням трансферної переміни світів» (Данилюк-Терещук 2009: 54). Амбівалентність цієї знакової постаті українського бестіарію, належність до міжсвіття, кровний містичний зв'язок із козаками визначає «"архітектоніку" надзвичайних якостей коня» (Куриленко 2017: 133), транспонування тотемних, анімалістичних вірувань в емоційний вимір української душі. Відчуваючи внутрішню єдність із конем, дід репродукує засновану на етнопсихічному стереотипі, практично доведену до автоматизму модель поведінки. Стан замилювання «вороним арабським огером» є проявом афектаційної сугестії, під впливом якої справжній запорожець готовий проміняти дружину на люльку й тютюн, а тим паче на «доброго коня». Емоційне піднесення, очевидно, пов'язане і з тим, що кінь є «всесвітнім символом психічної енергії, яка слугує людським пристрастям» (Жюльєн 1999: 223).

З «архітектонікою» бестіарію пов'язані кентавричні поєднання й модифікації, в яких асоціації, палімпсестні навіювання, кількاظлощинність нарації проявлені з особливою концентрованою. Поряд із дивовижним конем стрибає, як ластівка, не доторкуючись до землі, «біленька хортиця». Хорт – це мисливський собака, а за часів Київської Русі так називали ще й вовка. Таке неоднорідне зооморфне сусідство довкола запорожця підкреслює його характерництво, згідно народної усноповідної традиції здатність перетворювати людей на тварин, та й самому перекидатися вовком. Хай там як, але виведені фантазійні образи і справді складні, навіяні численними нашаруваннями, фольклорною архаїкою, символічними кодами і надаються до прочитання крізь призму сугестії...

Буквально випаровування в повітрі демонічного коня-птаха цілком закономірне в ланцюгу перетворень, якісної зміни напрямку та інтенсивності руху від швидкісного (фантастичного) подолання географічних кордонів до повного зникнення його тілесних ознак. Від кремезного крилатого коня на кшталт давньогрецького Пегаса залишаються лише шматочки м'яса, а згодом – цілковита нульова субстанція, рознесене вітром пір'я. Цей перехід матеріально-тілесного в ніщо, в порожнечу виглядає порушенням барокового синтезу анімізму з органіцизмом, тобто розподібненням душі і тіла і навіть їх остаточним відриванням

одне від одного в процесі подальших перетворень, перевтілень, метемпсихозу. Ж. Дельоз, обґрунтовуючи філософію складування матерії в бароко і пов'язаний з нею естетичний принцип складки, відзначає: «Організми все ж таки самі собою не змогли б мати причинної підстави безкінечно складуватися і продовжувати існувати навіть посеред праху, якщо б вони не мали душ – едностей, від яких невіддільні організми і які самі невіддільні від останніх» (Дельоз 1997: 22). Отже, в оповіданні Стороженка метемпсихозу не відбулося, чортовиння разом із напівстрашними, напівкомічними маревами безслідно зникає, язичницький пантеїзм розчиняється, поступаючись християнській образності. Притаманна химерному письму сила сугестії зменшується, перетворюючись у схематизовані риторичні конфігурації патерикової літератури. В її рамцях народжується родинний наратив з ідеалізацією старосвітщини, прославлянням заснованого на християнській моралі патріархального ладу, героїзацією козацтва.

На тлі здійснених практичних питань, надмірної соціологізації, народницького пафосу середини XIX ст. художня манера прозаїка і справді вибивалася з колії тодішньої селянської епіки. Натомість закиди в хуторянстві, етнографізмі, локальній екзотиці, тривіальному побутописанні в контексті сучасних літературознавчих підходів надаються до нового прочитання цього національно-естетичного феномена як надзвичайно неоднорідного, пройнятого стилістичними новаціями, невидимими зрощеннями художнього письма, естетики, ідеології. Незважаючи на зовнішню інволюцію в бік старої манери, у прозі Стороженка витворюються засоби репрезентації старовини на рівні формотворчості як прояву естетизації дійсності, її «розпакування», реінтерпретації під впливом фантазування, вільної гри мотивами народної епіки, неупередженого використання усноповідних імперсональних структур.

Естетична продуктивність запізненого романтизму О. Стороженка виявилася надто ефективною в утвердженні засобами сугестивного письма козацького міфу як ідеологічного конструкта національної історії. Цей міф інтенційовано в структуру письма, його стилістичне орнаментування фольклорними і бароковими елементами дається взнаки в моменти укрупнення, універсалізації й архетипізації козацтва як культурно-історичного типу, ренесансної доби української історії та державотворення, антропологічного складника національного резистансу. Ясна річ, мовлення, риторичні виверти, фантазійні стилізації містять синергію одивнення/очуднення, активізації історичної ностальгії, оживлення її антикварних вкраплень на тлі соціальності селянської епіки середини XIX століття. Химерність несе ще й алегоричне навантаження, кодуючи й притлумлюючи ідеологічні сенси, про які писати відкрито не завжди випадало з тих самих ідеологічних причин. У цьому й полягає феномен Стороженка, який потребує перепрочитання в русі від позірної старомодності до неочікуваних модерних акцентів, створених навіюваннями, алюзіями, нав'язливими мареннями, породженими прецедентністю, або ж питомою *палімпсестністю* української народної культури.

ВИСНОВКИ

Українська новочасна проза доби становлення – вельми складне явище, котре не вкладається в межі одновимірного прочитання і потребує *перепрочитання* на засадах синтезу художнього слова, літературної рефлексії з плином дійсності як живим утіленням людського досвіду. Внутрішні колізії між цими двома планами, зустріч супротивних течій у момент творення образів і концептів національної літератури породжують ситуацію тимчасової порожнечі, або продуктивності нерозуміння, розв’язуваної у полі міждискурсивності та інтердисциплінарності. Зосередившись на пошуках нової художності, засобів подолання розривів із традиціоналістською риторикою і творчого осмислення культурних зламів, література цього періоду виходить зі стану замкненості, утривалення в багатовікових мистецьких канонах, стабільного наслідування і переспрямовує свій розвиток у напрямку естетичної модернізації, деканонізації, вивільнення з-під тягаря старої догматики. Інертність літературного розвитку долається стрімкими зовнішніми впливами, міжнаціональними контактами і сусідствами, відкритістю до екстрахудожніх чинників.

Справді, національне письменство вже в перші десятиріччя ХІХ ст. виявилось надзвичайно лабільним до сторонніх віянь, і порівняно з тією ж російською літературою щиріше відкриває для них свої ворота, європейські просвітницькі ідеї, романтизація національного руху знаходять в Україні «теплішу і гостиннішу зустріч» (Єфремов), накладаючись на місцеві умови існування недержавної нації. Отже, потреба в ідентифікації власної *свойості* шляхом підтягування до сприятливих визвольних дискурсів створює неповторну динаміку літератури, особливе мерехтіння сенсів, яке перетворює художнє моделювання дійсності на різновекторну взаємодію і зіткнення дискурсів.

У рамках цього діалогу тривіальне наслідування, етнографічна достеменність нарації поступаються складному процесу циркуляції, взаємообміну, т. зв. метисації мотивів, етнокультурних компонентів, національних традицій. Інакше кажучи, література функціонує в оболонці культурного трансферу, який оприявнюється не лише в міжнаціональних контактах, а й у суміщенні дискурсів, висвітленні поступування письменницького руху, естетичної проблематики крізь невластиві їй політичні, соціально-історичні, географічні віддзеркалення. Схему літературного процесу дошевченківської доби як нелінійної дисипативної системи запропонував у своєму огляді ще С. Єфремов: «Ці перехрещені на всі боки впливи разом з місцевою національною основою дають досить цікаву, хоч і поплутану вельми картину літературного руху 20 – 30 років на Україні...» (Єфремов 1995: 225).

Теорія культурного трансферу сприяє переглядові канону української класики першої половини ХІХ ст., висуваючи на передній план явища здебільшого пери-

ферійні, другорядні, але водночас творчо конструктивні, гнучкі й відкриті щодо засвоєння чужих віянь та інтракультурних міжгалузевих стиків. Російськомовна українська проза доводить неабияку продуктивність і чутливість до стимулювання зустрічних естетичних реакцій, усвідомлення потреби писання національною мовою, виходу зі стану культурної амнезії і формування не так опозиційної, як альтернативної версії літературного процесу. В умовах гібридної ідентичності і подвійних стандартів на межі національної автономізації та імперської мімікрії, захисного крайового усамітнення і демонстрації лояльності до великодержавної політики створюється специфічна саме для перших десятиріч XIX ст. конвергентна зона українсько-російської інтертекстуальності, культурної дифузії і спільних проблемних місць.

Поодинокі спроби подолання цього біному на кшталт Квітчиної «Супліки до пана іздателя» лише віддзеркалюють ступінь зрощення традицій, крізь які пробивається не сміхове, а серйозне слово, торує шлях література як упорядкована система з притаманним їй пафосом і жанрово-стилістичним розмаїттям. Канон поступово ламався, трансформувався та цілковито не змінювався, стаючи рухливою системою, побудованою на зміщеннях, зсувах, структурній асиметрії, багатоплановості. Упродовж усього періоду становлення канон перебуває в такому серединному стані, в міжсвітті і міжцарині, функціонує за синергетичним законом мерехтіння сенсів. Відсутність чіткої демаркаційної лінії між національними літературами, наявність художніх шедеврів, які надаються до розгляду в площині компаративістики погранич, міжсистемні взаємодії і взаємопроникнення сприяли виробленню конвергентної концепції українсько-російських літературних взаємин. Г. Грабович зауважує, що «це аж ніяк не стосунки між окремими національними літературами, скажімо, англійською і французькою або польською і російською, а швидше між двома *еластичними* організмами, один із яких з багатьох поглядів – складова частина другого» (Виділення наше. – А. М.; Грабович 1997).

Повсякчасні зіткнення і зустрічі на стиках, у міжсвітті виключають силу впливу, оскільки ці системи поки що атрибутують одна іншу імперсько-колоніальними вкрапленнями на зразок котляревщини, соковито виписаної етнографічної і пасторально-ідилічної топіки, певної ідеалізації і міфологізації, притлумлення політичного підтексту. Виразний антиколоніальний струмінь почнеться приблизно з середини XIX ст., коли українська література розвиває самобутність і налаштовується «супроти засвоювання чужих моделей – навіть, чи, може, особливо, моделей “старшого брата”». У час становлення «цей спротив виявляється стихійно і емоційно, – але від цього він не є менш реальним і структурно менш вагомим» (Грабович 1997). Структурність такого штибу не вкладається в бінарні опозиції, а динамізується в тематичних зчепленнях, мотивних сполуках, перебуває в безперервній турбуленції, мерехтінні, творчій конфронтації сенсів. Цей нестабільний стан адекватно може бути досліджений у ситуації, мовляв, *по той бік компаративізму, або культурного трансферу, або крос-культурного аналізу.*

У творах українських прозаїків першої половини ХІХ століття вираженням віддаленої спорідненості постає простір пограниччя, або топологія перетину, перехресного хізматичного зв'язування традицій у ритуалі, культурному обміні, національно обумовлених фреймах соціально-рольової поведінки. Перетин як місце притлумлення географічних кордонів, відправна точка ініціації, народження нової ідентичності постає як аналог *tertium comparationis*, тобто підвалин порівнянь, які починаються з конкретних впливів і запозичень, генетико-контактних зв'язків, а завершуються в царині «віддаленого прочитання» (Ф. Моретті) культурною компаративістикою. Дослідження обрядів переходу й обмінів як комунікативних практик, міжлюдського діалогу в нараціях Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, М. Погодіна, В. Одоєвського, І. Гончарова, потужної карнавальної-сміхової традиції, життєстверджувальної комічної стихії котляревщини як тезаурусних складників, системних маркерів першого етапу новочасної української літератури надається не лише для встановлення порівняльно-типологічних паралелей, міжнаціональних тематичних збігів й аналогій, а й для інтерпретації повсякдення, форм соціально-рольової поведінки в історичному розрізі.

Ритуал як антропологічне втілення перетину, лімінальності моделює зустріч з *іншим*, зіткнення свого і чужого, обмін досвідом, отже, уможливорює зіставлення і протиставлення, трансляцію архаїчних форм життєукладу в модерну культуру. Відібрані для аналізу твори представляють тему концентровано, вони є згустками ритуальності, синтезом її зовнішньої і внутрішньої сторін. У «Пані Халевському» Г. Квітки-Основ'яненка з енциклопедичною лапідарністю і цілковитим зануренням у царину звичаєвості, стихію етнографізму як неодмінного складника морфології нової прози відтворено ритуал української гостинності. Зосередженість на церемоніалі корелює з відповідною оповідною технікою, зверненням до прийомів кінематографічної поетики, уречевленням й отілесненням внутрішньої поведінки, етнопсихології, фактурним ліпленням мізансцен, майже синестетичним поданням кульмінаційних моментів зустрічі і проводів гостей.

Надмірна увага до світу дріб'язкового, периферійного, вторинного парадоксально відбиває найважливіші віхи «психології народів» (Вундт), обертається втіленою в самій тканині слова інверсією зіткнення старосвітської і модерної культури, козацької автономії та імперської асиміляції, зросійщення, європеїзації та ін. Текст включається в механізм кодування традицією, яка оприявнюється в кодифікованих епохою нормах і правилах, прецедентах і канонах. Нашарування на емоційний досвід оповідача життєвих практик і барокової традиції гіперболізації, нагромадження, культивування надмірності, чудернацького плетива індивідуальних монад, культурної складчатості сприяє створенню тернарної структури бенкету. У цьому справді прецедентному образі проглядає епоха, синекдохічно відтворена в архітектоніці церемоніалу, психічному автоматизмі поведінки, вестиментарному коді, зрештою, в одвічній колізії високої і низької

культури, трансляції міфологічної свідомості профанною усноповідною компетенцією примітивного наратора.

Інверсовану модель ритуалу, побудованого на перелицьовуванні, осмішуванні, нульовому ефекті подієвості, яка поступово спадає, а згодом переходить у нову якість, запропоновано в інтерпретації тематично близьких «Званого вечора» Г. Квітки-Основ'яненка і «Коляски» М. Гоголя. Антигостинність як прояв антиповедінки, невідповідності примірюваних ігрових амплуа, масок, демонстрації знаків соціальної престижності містеріальній сутності ритуалу породжує порожні місця і пропущені ланки, які є аналогом фрагментації дійсності, навіть її ілюзорності та фіктивності. Руйнування горизонту читацьких очікувань здійснюється за допомогою мінус-прийому як своєрідного повернення до вихідної ситуації, блокування *консеквентності*, тобто прогнозованих наслідків символічного обміну дарами в акті гостинності. Мінус-прийом корелює також з анекдотичною пуантою, із законами абсурдистської поетики, кумулятивним нанизуванням мізансцен, акумуляції фальші і брехні з послідовним розвінчанням, самовикриттям, зняттям масок і зведенням нанівець попередньої подієвості. Відбувається анігіляція, відміна часопросторової детермінованості, причинно-наслідкових зв'язків, сенс тексту підтягнуто до фіналу, варіації німої сцени із скам'янілою скульптурною групою.

Утеча всього живого з тексту, заміна персонажів і подій сенсами, духовно-інтелектуальними конструкціями перетворюють текст у поле для антропологічного експерименту. Ритуал гостинності як надзвичайно протейчна конструкція, літературна універсалія виступає у функції *tertium comparationis*, де сходяться і розходяться не лише відмінні звичаєві норми, а передовсім типи культур, світоглядів, навіть генотипи і структурні варіанти творів. Він є певною проекцією, синекдохою, культурним переносом, трансляцією, тому зосереджується на повторюванні, репродукуванні, скупченні, супротивному зіставленні людського досвіду в межах перетину, обряду переходу. Ця його порівняльно-зісталювальна функція підтверджує тезу Д. Наливайка і Е. Касперського про близькість компаративістики і антропології, витлумачення національних концептів, етнокультурних типів, ритуалів крізь призму рецептивного досвіду, а також можливість альтернативного прочитання історії національних літератур за лекалами порівняльного вивчення ритуалів. Теорія культурного трансферу М. Еспаня й архетипно-міфологічний, «анатомічний» методи Н. Фрая дозволяють зрозуміти співвідношення трансляційної функції ритуалу і глобальної історії літератури.

Моделлю перетину в поліфонічному світі скупчення, гетеротопії як помноження строкатих мікропросторів, аморфного існування *гротескного тіла* на стиках постає ярмарок. У знаково-символічній структурі творів українських і російських прозаїків це не просто етнографічна прикмета, елемент культури повсякдення, карнавальна цезура в циклі календарних обрядів. Передовсім це рушій у мережі культурних взаємодій, місце зв'язування, перехресної зустрічі різного типу взаємин. У теорії трансферу ярмарок – один із його топологічних маркерів, місце

обміну і циркуляції народної архаїки і культурних інновацій. Багатоярусне лицедійство корелює із його синестетичним відтворенням за принципами нарощуваного поліфонізму, так би мовити, інструментування на всі голоси, концентрації тілесних рухів, жестів, дотиків, картинного споглядання і візуалізації найгостріших моментів торгу як символу обміну, ярмаркової комунікації як фрейму з розподіленими ролями, інсценізаціями, соціальними рамками.

Синестетика, взаємопроникнення слухових, зорових, дотикових відчуттів, емоційних вражень співмірні з природою художнього письма, отілесненням слова, технікою «переписування», наслідування голосів життя, зрештою, рухом словесних мас усередині каталогів, «коробів» і «шухляд» змісту. Утілена в слові культурна палімпсестність сягає барокової традиції каталогів, переліків і строкатих описів хаотичного світу-лабіринту, багатоярусного, гротескного, чудернацького. Складчатість як неодмінна властивість естетики бароко органічно сполучилася з палімпсестністю новочасної прози, яка рухалася в бік фактурності слова, вироблення соковитих, майже уречевлених форм вираження художнього сенсу. Знаково-символічне прочитання ярмарку як культурного обміну дозволяє побачити в ньому той самий *перетин*, зустріч ідентичностей, метафору модерної культури, які супроводжували постання нової літератури.

Трансляційною міжпоколінневою тяглістю наділяються емоції, ці надто піддатливі змінам, здатні до ледве помітних включень у дійсність «клаптики», психічні залишки, пригадування, законсервовані в народній пам'яті рештки і сліди загубленої історії. Вони стають культурними концептами, інтелігібельними конструкціями, прикладуваними до відновлення пам'яті про Гетьманщину, Запорізьку Січ, Велику Руїну і співвіднесення відсунутої, мовляв, в абсолютне епічне минуле героїки з безподієвим лихоліттям імперської асиміляції, бездержавного існування нації. Народжені в обіймах упізнаваних історичних перипетій, емоції відразу кристалізуються і прив'язуються до етнографічного канону, стають його підкладкою, згодом вивільняючись внаслідок техніки сепарації, відбору і утворення національного емоційного репертуару, емоційних стандартів із закріпленими за ними емоційними спільнотами. Звісно ж, вони зберігають палімпсестність, пам'ять про своє походження, а тому в будь-який спосіб впливають на сприймання і проведення обрядів, національно увиразненої звичаєвості, створюють емоційну домінанту їх рецепції іншим, стороннім суб'єктом. Інакше кажучи, емоції *ритуалізуються*, затвердівають і увиразнюють міграцію історико-міфологічної образності в річищі часопросторового зрощення, діалектики.

Особливо важливими вони стають у кризові періоди національної історії, коли виникає потреба компенсувати порожнечу та ідеологічні роздоріжжя споминами про величне минуле або синхронізувати, підтягнути під сучасну авторові ситуацію культурної амнезії, гібридності, «амфібієподібності» типологічно близькі провалля анархії, Великої Руїни, втрати етноконфесійної цілісності. Внаслідок

цього відбувається ментальне картографування, переписування, трансфер «уявних спільнот» і «фантомних кордонів», «навігація емоцій», які нашаровуються на риторичку постколоніального мовлення і транслюють колективний досвід у межах постколоніального спаціуму.

Циркуляцію емоцій можна уподібнити до бахтінської феноменологічної цілості, синтезу згорнутого, згущеного, візуалізованого часу і витягнутого в історичній перспективі простору. Хай там як, але відбувається інтеріоризація історії у внутрішню поведінку, утворюються емоційні матриці, якими можна пояснити каузальний зв'язок подій, невіддільних від ідеологічних ландшафтів і національних краєвидів, місць пам'яті, меланхолійної настроєвості, туги, ностальгії та ін. Отже, розщеплена в події, препарована в «топологічній рефлексії» (В. Савчук) застиглої в епічній далечині героїки структура емоції також є невід'ємною частиною просторового повороту в культурі.

Проявом національного психоемоційного комплексу постає колоніальний ресентимент, колективна чутливість, троп, фігура мовлення, елемент контроверсійного письма в українській літературі. Застосування емоціологічного підходу до вивчення націй, етнічних груп вельми продуктивне з огляду на створення альтернативних психоісторій і психопоетики національних літератур, постколоніального прочитання традиційних наративів, локальної історії як картографованої чутливості. Варіативність проявів ресентименту у творах письменників, зв'язок комплексу національно-історичної образи з психологією колоніальної впокореності і підімперським статусом самої української літератури першої половини XIX ст. сприяє виробленню унікальної тропологічної поетики, ідеологічних метафор історії, її політичного підтексту. Доведено доцільність антропологічного підходу до типології націй як емоційних спільнот з притаманними їм емоційними стандартами і режимами, обґрунтовано потужний вплив європейських романтичних доктрин, зокрема Й. Г. Гердера, на формування націєцентризму української літератури. Національна специфіка емоційної поведінки пов'язана з проявами помсти, класової ненависті, насильства, соціальної агресії, впливами повстанських рухів, психології бунту на формування антиколоніального світогляду. Проза В. Наріжного і Г. Квітки-Основ'яненка демонструє шляхи антропологізації жанру, репрезентації національної історії в жанрових формах і в площині націєрозповідності.

В українській прозі емоції, різноманітні вираження чутливості демонструють дифузно-амальгамний характер, який виключає будь-яку сепарацію, очищення від історичних нашарувань, ментально-культурних домішків, естетичних віянь. Усі складники утворюють цілокупну єдність, практично нівелюючи різницю між сентименталізмом як літературним напрямом, стильовою модою, вишуканістю і манірністю та сентиментальністю, сенситивністю, почуттєвістю як проявами національної характерології. Наочно це зрощення продемонстровано сентименталістським триптихом Г. Квітки («Маруся», «Сердешна Оксана», «Щира любов»),

об'єднаним поетикою жіночої душі, творенням національного варіанту *homo sentiens* як зухвалої синтезу народної психології і перебігу історії.

Виходячи за межі розроблених у світовому письменстві лекал, Квітка уникає будь-якої вторинності, запозичень і пересаджених літературних моделей, книжної штучності і занурюється в царину етнопсихології, витягує з її підвалин душевні переживання, страждання, вибудовує з них підґрунтя ресентименту, комплексу національно-історичної відрази та ін. Завдяки цій техніці письмо і подія, зображення і вираження становлять єдність, а сентименталізм слугує провідником, риторичним тлом, конструктом для т. зв. естезису, перетворення стихійних невпорядкованих емоцій, неупередженого колективного досвіду в текст, феноменологічну цілість з розмитими рецепційними межами між автором і читачем та, у бахтінському сенсі, цілковитою владою емоційної компетенції героя.

Саме тому писання повістей у сентименталістському дусі ставало частиною програми нової національної літератури, яка всупереч суцільній гібридизації, подвійним стандартам, мімікрії, все ж таки здійснювала прорив, відривалася від карнавальності, водевільності, претендувала на серйозність, набуваючи виразного антиколоніального пафосу. Нова філософія тексту ґрунтувалася на творчому переосмисленні, естетизації незнищенності закарбованих в ментальній пам'яті історичних слідів, вкраплень героїчної епіки, руйницьких наслідків. Присутність риторичних рамок на кшталт християнських розмислів про швидкоплинність життя і античної теорії любові ніяк не підважує самотність художніх відкриттів основоположника нової української прози, а навпаки, увиразнює дію трансферу архітексту, теоретико-філософських конструктів у поле націєрозповідності першої половини ХІХ століття.

Протилежне трактування чутливості в ранніх пробах української психологічної прози Є. Гребінки побудоване на використанні прецедентних феноменів, які налаштовують читацьку увагу на певний лад, у річищі вже описаної настроєвості, літературної традиції двійництва. Проте нав'язана нею вторинність не низькокартисна, навмисне підкреслювана й естетично оформлена в рамковій структурі, в якій сентименталізм і романтизм, просвітницька ідеологія і станова психологія, соціальне розшарування слугують орієнтирами прочитання тексту. У мерехтінні кордонів фрейму оповідання відчутнішим стає трансфер ідей, естетичних концептів, архітексту. Не суперечить цьому відтворення емпатії, вживання в зовнішнє і перетворення його в об'єкт рефлексії, нарцисистського самопоглядання, культивування чутливості та зворотнього транспонування, перенесення й опрідмечування світу власною сенситивністю.

Фольклорні конотації емоційності втілюються у вельми вдалих пробах олітературнення народнопоетичних жанрів, переосмисленні пов'язаних із ними концептів, архетипів і перетворенні їх у культурні універсалії. Емоції невідривні від «метафізики ландшафту» (В. Подорога), з якого і випромінюється їх фасцинуюча енергія, віддзеркалення відповідностей між внутрішнім і зовнішнім, людським і природним. Суміщення літературного і фольклорного вимірів

емоційності в циклі «Рассказы пирятинца» узгоджувалося з жанровою дифузією, переміщенням народної архаїки в модерний тип письма, настановою на прагматику зіставлень епіко-героїчної доби і цілковитого духовного звиродніння, розподібнення зовнішньої і внутрішньої поведінки у присмеркових часах загубленої цілісності.

Рання проза П. Куліша – вельми цікаве явище в контексті вищезгаданої теорії культурного трансферу. Письменник-романтик вдається до особливої техніки міжтекстової взаємодії, палімпсестності як «всотовування» і надто чутливого ставлення до традиції, її переосмислення на культурній відстані, в принципово інакших історико-літературних умовах. Чутливість – особлива категорія Кулішевої художньої антропології, котра дозволяє простежити динаміку людських емоцій, їх непередбачуваність, стихійність і водночас формування цілісних естетичних образів і моделей психологічної поведінки. Відбувається структурування різноманітних проявів емоційності за рахунок експансії людського на текст, або текстуалізації прихованих, неусвідомлених порухів і суб'єктивних реакцій на світ. Індивідуальне постає підґрунтям для вироблення типології емоційних образів, які стають публічними, перетворюються на носіїв жанровості, утворюють наративні матриці. Текст стає особливо *чутливим* полем, камертоном, який дозволяв читачеві співвіднести власні емоції з попередніми, вже пережитими й апробованими літературою.

Наділені потужними культурно-історичними смислами, нарощеними і збагаченими в перспективі епох, емоції стають лабільним підґрунтям для зіставлень і порівнянь образів людини на транскультурному і транснаціональному рівнях. Вони утворюють *tertium comparationis*, у межах якого відбувається селекція і народження нових образів емоційності, а відтак властивостей художнього письма, вимірів чутливості тексту до сторонніх віянь і вкраплень, модерних підходів до витлумачення традиції. Внаслідок цієї тяглості світ емоцій інтеріоризується в історію як пам'ять і пригадування минулого, яке живе у теперішньому і має свою внутрішню темпоральність, культурну стадіальність. Однак завжди за різноманіттям проявів чутливості в діахронії залишається незмінний «теоретичний» надлишок, що слугує підставою їх порівнянь, уподібнень і розподібнень. Він очищений від будь-яких історичних нашарувань, є критерієм і мірилом зустрічі навіть віддалених образів і моделей на помежів'ї, на площині *tertium comparationis*.

У П. Куліша на цьому помежів'ї сходяться античність, український фольклор, історія і сучасна авторові дійсність, прискіпливо виписана в етнографічних деталях. Дослідження емоційного світу його творів передбачає співвіднесення з циркуляцією ідей, світоглядів та естетичних форм у *плавильному казані культури*. У цьому семіотичному пристрої формується теорія культурного трансферу, яка дозволяє вийти за межі локальних порівняльних студій на рівень глобалізаційного розширення об'єктів інтерпретації. Основоположником трансферного аналізу М. Еспанем ця методологія влучно сформульована як вихід літературознавства «по той бік компаративізму».

Запропоновано погляд на прозу Тараса Шевченка в контексті нової моделі історизму, формування національного наративу на основі постколоніальної риторики, мовної мімікрії, приглушеного опору офіційному імперському дискурсу. Проза представлена найзручнішим способом вироблення специфічно політизованої мови, за допомогою якої нація промовляє себе в наративі, в його емоційних матрицях, історичних ремінісценціях. Повість «Наймичка» проаналізовано в аспекті побутового спотворення історії, трансляції колективного емоційного досвіду, його просторової деконструкції. Меланхолія та ресентимент розглянуті як наративні утворення, що проливають світло на українську історію та породжений нею посттравматичний досвід. Зроблено акцент на його непереборності в умовах колоніальності та гібридної ідентичності.

Розглянуто унікальний для української прози першої половини XIX століття досвід аналітичної антропології. У практично недослідженому тексті Є. Гребінки виявляються приховані художні ресурси, риторичні постаті і стежки, що дозволяють втілити в об'єктивному плані розповіді суб'єктивну логіку мімесису, перетворень та перетворень речі, її розкнутості в різних топологічних положеннях. Автор звернувся до нестандартної форми уявної подорожі грошової купюри імперськими просторами, наповнивши його внутрішніми потаємними сенсами і таємницями, людською присутністю, вбудувавши в нього антропограму як міру, ступінь і критерій новації власного тексту. Завдяки цьому імперія розкривається зсередини, в пережитому психічному досвіді, фізичних відчуттях, їх прихованих проявах і редукції: вслуховуванні, вгляданні, підгляданні, дотиках. Вони ж виступають у ролі аналогів письма, дискурсивного переосмислення та інверсії соціальних відносин, майстерно обрамлених у калейдоскопічному різноманітті авантюрно-побутового хронотопу.

Перспективи дослідження віддалено споріднених структур в українській прозі першої половини XIX століття у світлі теорії культурного трансферу неминуче пов'язані з флуктуаціями, зміщеннями, мерехтіннями, на яких, власне, будується поетика пограниччя. Її об'єктом стають симбіотичні форми етнокультурного змішування, лімологічні практики трансгресії, фронтиру, їх роль у переосмисленні «великих нарацій» у річищі постколоніального повороту, підкреслена увага до регіонів як місць перетину, перехрещення локальних ідентичностей і визрівання на їх основі культурної географії, ментального мапування свідомості. Ці пограниччя постають «зонами порівнюваності», в яких дія етнічних, антропологічних, історичних складників стимулює пошук спільної ідентичності і семіотичну діяльність плавильного казана, або культурного тигля. Притаманна йому асиміляція, схильність до зрощень і інтеграції в умовах подвійної ідентичності, українсько-російської двомовності літератури доби становлення не виключає й того мультикультуралізму, який визріває на фронтах, на стиках і кордонах етносів і націй, у місцях зустрічі супротивних світоглядів і життєукладів.

Безперечно, фронтирна ідентичність є вкрай необхідним чинником постання модерної української нації. Цей процес ув'язується зі специфікою українського

літературного урбанізму, складного явища, в якому село так і не змогло залишитися у своїй відрубності, а місто не відірвалося остаточно від села, утворивши національно-ментальний біном, точки біфуркації з діалогічним переосмисленням кризових станів ідентичності. Асиметричні моделі звироднілих до провінційних міщанських закутків міст і вивищених у геокультурному сенсі степових ландшафтів, хуторів як осередків автентичної національної психології – це колізія всієї української літератури.

Зрозуміло, стан невизначеності, непевності, перманентності і подвійності свідчить про симультанні, палімпсестні нашарування міського тексту як об'єкту дослідження. Харківський і петербурзький тексти української прози – кроскультурні утворення, флюктууючі системи, в яких текст утрачає ознаки «правильного», лінійно організованого наративу і стає простором перетину, схрещення міфу і літератури, родинних фабулятів і авторської рефлексії, національної історії та її етнографічно-побутового заломлення, локальної ідентичності і геополітичних зіткнень.

Г. Квітка-Основ'яненко творить справжню біографію Харкова, розріджуючи ідилічність його таксономічних образів розлогими історико-етнографічними екскурсами, міфопоетичною інтерпретацією, відступами ідеологічного характеру. Міфогенність майбутньої столиці України в художньому висвітленні письменника обумовлена втіленням його життєвої і творчої програми з уславлення власного роду, індивідуальної причетності до його діянь на ниві державотворення і розквіту Слобожанського краю, ототожненням родинного і національного простору, творенням текстобіографії в категоріях обрядів переходу, ініціації, топології лімінальності. Квітчине «літописання» супроводжується сентиментальним емоційним комплексом, пафосом патріархальної родинної чутливості, ідилічним забарвленням краю і місцевих переказів.

Суб'єктивна версія походження й історичного поступування регіону заснована на органічному поєднанні глобалізації й глокалізації, слідуванні імперським канонам художнього історіописання і одночасному їх руйнуванню, контроверсії на рівні постколоніального мовлення. Конструктивна роль жанрової архаїки, міжпоколіннєвого дискурсу, історичної пам'яті, наративів регіональної уміцвленості із вплетеними в них власними генеалогічними фантазіями відбиває пошуки батьком української прози зламів і розривів минувшини, які закарбувалися в етнопсихології та оприявнилися в нових умовах колоніального поневолення. Створення текстів фронтального типу постає непересічним досвідом переживання колективного досвіду в його рухливості і мінливості, в контексті етнокультурного пограниччя.

Багатовимірність фронтиру у творах Квітки втілюється у взаємопроникненні номадичної й осілої культур, повсюдному покочуванні, масовій колонізації лісостепу, етнічному змішуванню, мовній інтерференції. Історико-етнографічний темпоритм оповіді поступається дискурсу культурної антропології, на підґрун-

ті якої створюються яскраві імагологічні проєкції, етноконфесійні стереотипи, представлені у побутовому вимірі віддзеркалення міжнаціональних взаємин. Зрештою, Дике поле перетворюється з географічної території на символічну проєкцію нової ідентичності, постання українських кордонів, їх трансгресії, перетину, подолання і фронтирного міжсвіття, народження «уявлених спільнот». У межах цієї метафори будь-які історичні перипетії набувають трансферного характеру і прочитуються в контексті національно-культурної і водночас історіософської колізії меча й плуга. «Харківські» тексти Квітки відтворюють топологію заснування, місцезросташування, утворення і подальшого утримання національних кордонів і погранич між хаосом і порядком, асиміляцією й автентичністю, геополітичними зіткненнями і крайовим усамітненням.

Інтенсивнішою робота плавильного казана культур виглядає в петербурзькому тексті, який стає анклавом взаємообміну і циркуляції не лише всередині імперії, а й на її маргінесах, інонаціональних околицях, етнічно маркованій українській провінції. Провокаційний характер петербурзького пограниччя, закладена в самі підвалини його існування двоїстість посилюються в точках біфуркації, в полі рецепційних зсувів, емоційного привласнення або відторгнення, відчуження від імперської столиці. Застосування камерної оптики вдивляння здалеку, споглядання великого через мале, столичного через провінційне, вмонтування локального в глобальне розширює сегмент порівняння не просто в межах етнокультурного пограниччя, а між центром і периферією. Отже, ступінь мерехтіння крос-текстових одиниць збільшується, петербурзький текст як явище російської культури немовби привласнюється українською літературою, стаючи предметом її інспірацій, від панегіричних уславлень, естетизації до відверто фізіологічних описів його антилюдської природи і національно-історичної відрази.

Художні практики іншування, висвітлення імперського мегаполісу *sub specie* української свідомості зумовлюють потребу прочитання / перепрочитання теми в річищі національної літературної урбаністики. Створювана погранична зона, «місце провокації» і культурного вибуху дозволяє побачити в рецепції петербурзької теми українськими письменниками не доповнення до російського казану текстів, а діалог на рівні трансферу, міжнаціонального обміну, циркуляції образів, мотивів, людських доль і типів поведінки від інтеграції-кооптації в імперські кола до повного неприйняття асиміляції, її заперечення у формі кпинів, філіппік, ламентаций. Розщеплення українського ментального компоненту у відносно усталеному конгломераті тем і мотивів, шифтерів і класифікаторів петербурзького тексту сприяє його деконструкції, одночасному збагаченню нашаруваннями, інтертекстуальними вкрапленнями, віддзеркаленнями індивідуальних біографій і творчих манер.

Є. Гребінка, творчо і біографічно пов'язаний із Петербургом, створив низку текстів за типовими моделями бінарного протиставлення столиці і провінції, їх тимчасового взаємопроникнення, амальгамації, перенесенням локальних кутів зору на об'єкти збільшеного масштабу. Семіотика міського простору переваж-

но трафаретна, підпорядкована не індивідуальному авторському світу, а включена в ланцюг крос-жанрових і крос-персональних трансформацій, інтенсивної роботи культурного тигля. Саме тому тематичні варіанти від іще не заяложеного тоді перетину кордонів і зустрічі провінціала зі столицею, прощання з ілюзіями, прірвою між мрією та дійсністю, містичних, інфернальних картин петербурзького життя, фасцинуючих пейзажів до фізіологічних описів міських нетрів, кутів і закутків вкладаються в розроблену літературну топографію.

Однак вона має антропологічний вимір, сприяючи проявленню комплексу провінційних почувань у чужому просторі. Без зіткнення з ним сюжет не відбувся би, а зіставлення нівелювалося б у порізно існуючих площинах. Кодифікацію невідповідностей прекраснодушності, примітивності і недолугості столичному порядку здійснено за допомогою стандартного набору ситуацій, що ілюструють модно-галантерейний, гастрономічний, мистецький дискурси, світський етикет і т. под. Розмежування відмінностей, поляризація світоглядів перетворюється на окремий дискурс і подається в річищі світової літературно-філософської традиції провінціалій. Типологічні подібності між камерними локусами околиць та їх відповідниками, редукованими образами провінційних закутків у периферійних дистриктах столиці породжують просторові біноми, поетику віддзеркалень, культурні палімпсести.

Т. Шевченко вбудовує у відносно монолітну структуру петербурзького тексту античну матрицю, фокус і з'єднувальний центр тексту, який проливає світло як на сферу високого, заснованого на класичних канонах, мистецтва, так і на витриману у фізіологічній тональності низову дійсність. Підключаючись до традиції аполлонізму як своєї оптики, міфологізації й естетизації петербурзької теми, прозаїк віртуозно використовує поетику контрастів, гри світлотінями, протиставляючи гармонії, правильності, співмірності деструктивні картини непарадного життя. Позірно розділені сюжети розбитих доль і втрачених ілюзій, жанрово клішовані сцени нищіння і бідкування, стихія уречевлення і споглядальні екскурси в мистецьку царину умиротвореного оповідача насправді об'єднані спільною метою профанування, деміфологізації. Застосування аполлонічної оптики має прихований контроверсійний сенс, ефект віддзеркалення національного міфу, трагічної історії України в антисвіті імперської політики підпорядкування і насильства. Маскування, машкара, грайливо-іронічний тон потребують вдумливого відчитання за ними утаємничених кодів імперськості, оприявленого в історичних альянсах, натяках, інтертекстуальних вкрапленнях антиколоніального пафосу. Петербурзький антимиф Шевченка виявляється єдиним у поезії і прозі, прочитується в історіософській перспективі.

Пародію на імперський простір, який множить, розростається шляхом експансії, трансгресії на чужинецькі терени, відтворено Г. Квіткою-Основ'яненком. Кумуляція фіктивних хронотопів з перенесеними на *свій* ґрунт *чужими* ідеологіями, уявною, відірваною від реальності, хибною європеїзацією обертається опосередкованою формою антиколоніальної критики. Наслідування перетворюється на

справжнє мавпування, подвоєне в гетеротопії як формі інтенсивного «виробництва простору», його лабільності, деформацій, семантичних зсувів і переміщень. Пародійний ефект посилюється не лише нанизуванням невідповідностей форми і змісту, простору дії та простору уяви, але й полемікою з російським травелогом, передовсім його найбільш реакційними, опозиційними до Квітки представниками. Проте антиколоніальний струмінь підпорядкований розв'язанню жанрових завдань, міжнаціональним літературним взаєминам на рівні інакомовлення, просторового повороту, переосмислення бі- і тернарної моделі культури.

Українська література першої половини XIX ст. в усьому різнобарв'ї текстів з відверто дидактичною тенденцією до колоніальної впокореності, пропагандистської риторики згоди, конвергенції з владними структурами і не менш виразними формами завуальованої і незавуальованої текстуалізації антиколоніального опору існує все ж таки в постколоніальній ситуації. Це означає, що кожний окремих текст варто розглядати в контексті зіткнень з протиставними структурами, внаслідок чого утворюється міжтекстове поле з нетривкими кодами подвійної ідентичності, гібридизації, принципової нестабільності і навіть політичної кон'юнктурності сповідуваних принципів.

Прочитання/перепрочитання творів у цьому проміжковому просторі, та ще й з урахуванням рецептивного досвіду читача сприяє віднайденню закладених у тексті постколоніальних слідів. Ба більше, сам факт написання текстів подібного ґатунку провокує реальний або уявний контрдискурс, на маргінесах якого розташовуються вже не тексти, а вилучені з них перцепції, смислослабленні надбудови. Тому і «поміщицька агітка» (В. Коряк) як апологія патріархального устрою, і розширена до імперських масштабів політизована суспільна ідилія, і релігійна резигнація потребують відцентрових текстуальних практик, які б відтягнули, розщепили навіл виплеканий імперією монологічний дискурс. Отже, народжений актуальністю історичного моменту колоніальний тип тексту не існує без його постколоніальних вимірів, імпліцитно присутніх у самій граматиці і риторичній побудові художнього висловлювання. На перетині тексту і позатекстової дійсності, або в проміжковому міжтекстовому просторі виникає розсіювання, децентрація, котрі і створюють ґрунт для невловимих перформативних дій автора, руйнування зсередини імперських *міражів* і дискурсії оповитого позірною любов'ю і піклуванням поневолення.

Зсуви центру до маргінесу з відповідним підкресленням його значущості, первинності відбуваються і в царині українсько-російської інтертекстуальності, білінгвізму як неодмінного маркеру розщепленої ідентичності. Білінгвізм розглянуто як комунікативний простір, в якому співіснують офіційне та альтернативне мовлення, імперський дискурс і антиколоніальний спротив. Напруження між ними створює ґрунт для численних тропів постколоніального мовлення, якому властива підризна, самовикривальна тональність, прихований пафос розвінчання шанобливого ставлення до мови колонізатора. Ідеться також про визрівання української літератури національною мовою в умовах гібридної ідентичності, інтеграції вищих прошарків

суспільства в імперські кола. Простежено асиметричні відносини між ототожнюванням себе з імперією, сюжетами службових кар'єр, офіційних біографій і незалежною мовною поведінкою, ментальним простором. Виявлені розподібнення між слідуванням спотвореному національно-психологічному комплексу малоросійства та історичною пам'яттю про етнічне коріння, місця постання українського державотворення і зв'язки з предковічними традиціями.

У схрещенні цих складових народжується феномен маргінальності з практично невіддільними центром і периферією, які постійно перетинаються і витворюють явища диглосії, мультилінгвальності, мовної інтерференції. Взаємодія мови-донора і мови-реципієнта відбувається за принципом трансферу, впізнавання, засвоєння на маргінесах дискурсу влади та його перетворення в мовлення з протиставними значеннями. Складна мовна карта України ілюструє перманентність імперської політики, яка, немов дволикий Янус, лише змінювала форми своєї присутності на підлеглих територіях і згідно з кон'юнктурою пересувала асиміляційні кордони то в бік цілковитого поглинання, привласнення, то в бік позірної демонстрації етнічної окремішності, відмінності українців.

У гібридних імперсько-колоніальних структурах писання українською мовою ставало актом самоствердження, часами скидаючись на відкриті форми текстуалізації антиколоніального спротиву. Відцентрування торкнулося і, здавалося б, непорушного кістяку імперської мови, розхитаного зсередини виробленими національною свідомістю контрверсійними мовленнєвими тропами. У великий масив російськомовних текстів впроваджується низка прийомів інакомовлення, елементів лінгвістичної гібридизації, етнографічних вкраплень, дія яких спрямована на емансипацію, звільнення мови від удаваної шанобливості та імперського статусу. Прояви мовленнєвої мімікрії, макаронічна стилістика як наслідок деформації літературної норми, її маргіналізації і змішування з котляревщиною сприяли самовикриттю і демаскуванню панівної ідеології.

Спричинили вони також перекодування редукованої згідно з імперською політикою колоніалізму саїдівської опозиції, що передбачала відсутність реального образу в цілком вигаданих, уявних проєкціях метрополії, такому собі екрані, крізь який колонізатор пропонував пізнавати *Іншого* у всій його екзотичності, а насправді вибудовував стратегію стирання етнічних відмінностей і цілковитого поневолення. Вивільнення колонізованого з-під диктату продукування імперської імагології відбувалося іноді інтенційно, в різних формах непроявленого слова, в мовчанні і фігурах замовчування, які є накопичувальними зонами майбутнього діалогу, поліфонічного оркестрування деінде народжуваних голосів спротиву. Мовчання своєю глибиною, утаємниченістю породжує відповідну метафорику, яка викликає до життя, актуалізує і оприявнює в текстовій дискурсії неназване, ще не оформлене словесно і понятійно, мерехтливе поле значень. Тому мовчання є передсловом з потужною силою прецедентності, яка оприсутнюється в тексті залежно від стадії руху підкореного, колонізованого до внутрішньо емансипованого, промовляючого.

Ця архітектонічна рамка між порожнечою і повнотою, небуттям і буттям, наївністю і рефлексійністю подібна до тримальної конструкції жанру, який, втративши властиву йому таксонометричність, «обслуговує» ідеологічні завдання автора, стає праксисом, утіленою дією переносу із суб'єктної сфери на об'єктну сокровенних авторських бажань і кон'юнктурних художніх рішень. Репрезентація історії в жанрових формах та омовлення в нарації її притлумлених сенсів, емоційних матриць, переміщення з маргінесу до центру неофіційних приватних пластів подієвості теж прислужується постколоніальним практикам. Засновані на теорії культурного переносу, вони йдуть обіч з дискурсами колоніальної впокороеності та виявами антиколоніального руху, запобігаючи поляризації імперськості і націоналізму та витворюючи надзвичайно лабільні подвійні текстові структури. Історичні матриці сугестивного прозопису, стилістичні новації і зрощення естетики, ідеології, письма також є виявом формотворчості, «розпакування» та реінтерпретації палімпсестності української культури засобами багаторівневого прецедентного художнього слова.

Застосування методології трансферу дозволяє зрозуміти складність сьогоденних інтеграційних процесів в Україні в контексті культурно-історичної ситуації першої половини XIX століття. «Віддалене прочитання» класики в антропологічному вимірі, з точки зору вироблених пізніше в літературознавстві підходів, ідей, міждисциплінарних практик дозволяє побачити в новочасному українському письменстві доби становлення суперечливу систему, в якій співіснують різні мовні стихії, колоніальний і антиколоніальний дискурси, зони етнокультурного пограниччя, практики націєрозповідності. У межах художніх систем Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Є. Гребінки, Т. Шевченка, П. Куліша, О. Стороженка в зародковому стані сформувався тезаурус української літератури, її національні концепти, надзвичайна відкритість до зовнішніх впливів, взаємодії з іншими дискурсами.

Поступування літературного процесу другої половини XIX і XX століть ніколи не обходилося без вироблених раніше канонів писання, які, незважаючи на скутість старою риторичною традицією, спорадично вибухали зухвалими художніми рішеннями і готували ґрунт нового історизму, модерного націєтворення як вивільнення з-під колоніальної впокороеності. «Проривання старих міхів» як деканонізація, наповнення їх новим змістом стає перспективою створення фронтірної історії української літератури, її степових ландшафтів як геоантропологічних проєкцій, кодифікації мовленнєвих жанрів як інструментів впливу на реципієнта, емоційного прочитання того або іншого типу художності. Альтернативна історія національного художнього слова стає можливою в місцях зсувів літератури і не-літератури, тексту і дискурсу, історичного поступу нації та його мисленнєвих образів, уявлень, перцепцій у суспільстві відкритого постколоніального типу.

Бібліографія

1. Абашин С. Антропология и “славистика” (Взгляд отсюда). *Ab Imperio*. 2006. № 1. С. 81–87.
2. Автухович Т. Е. Литературная антропология, антропология литературы – обновление традиции или поиск новых подходов? *Антропология литературы: методологические аспекты проблемы*. Сборн. научн. статей в 3-х ч. Гродно: ГрГУ, 2013. Ч. 1. С. 3-10.
3. Агеева В. Канон класики і колоніальна свідомість. *Український тиждень*. 25 грудня 2019 р. № 52 (632).
4. Агеева В. П. Іншування москаля, національна тожсамість і подвійна лояльність. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2019. Т. 2. С. 36–44.
5. Агеева В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ: Віхола, 2021. 360 с.
6. Адорно Т. Теорія естетики. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
7. Аксенов В. Б. Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918). Москва: НЛО, 2020. 992 с.
8. Александров О. Масово-комунікаційні моделі «Листів до любезних земляків» Григорія Квітки-Основ'яненка. *Діалог: Медіа-студії*. 2014. Вип. 18–19. С. 16–26.
9. Александрова Г. Глобалізація і нові стратегії в компаративістиці. *Українознавчий альманах*. 2013. Вип. 13. С. 77–79.
10. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ: Критика, 2001. 276 с.
11. Анкерсмит Ф. История и тропология: взлет и падение метафоры. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. 496 с.
12. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 634 с.
13. Антологія української літературно-критичної думки першої половини ХХ століття. Київ: Смолоскип, 2016. 904 с.
14. Антоновська М. Повість Т. Шевченка «Художник» у контексті українсько-російських літературних зв'язків. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 8–12.
15. Антофійчук В. Нова українська література. Кінець ХVІІІ – перші десятиріччя ХІХ століття: підручник. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2009. 600 с.
16. Антропология простору. Т. 1. Культурний ландшафт Києва та околиць. Київ: Видавництво Дуліби, 2017. 316 с.
17. Антропологічний код української культури і цивілізації (у двох книгах). Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. Книга 1. 432 с.
18. Артог Ф. Время и история. «Как писать историю Франции»? *Анналы на рубеже веков*. Москва: «ХХІ век: Согласие», 2002. С. 147–168.
19. Архив русской литературы АН СССР. 1958.
20. Архипова Л. Рух до антропології через літературу. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ – ХХІ ст.)*. Київ: Пульсари, 2010. С. 32–53.

21. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012. 437 с.
22. Баба Х. Диссеминация: время, повествование и края современной нации. *Синий диван*. 2005. № 6. С. 68–118.
23. Багалій Д. Історія Слобідської України. Харків: Основа, 1991. 256 с.
24. Банах И. В. Маршрутами Лоренса Стерна: «Путешествие вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра. *Чтение: рецепция и интерпретация. Сборн. Научн. Статей*. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2011. Ч. 2. С. 345–352.
25. Барабаш Ю. Коли забуду тебе, Єрусалиме... Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. Харків: Акта, 2001. 375 с.
26. Барабаш Ю. Історіософія Тараса Шевченка. *Слово і Час*. 2004. № 3. С. 15–37.
27. Барабаш Ю. Гоголь у літературній свідомості українського зарубіжжя. Нариси сприйняття та інтерпретацій. Симферополь: Нові гоголезнавчі студії, 2004. 126 с.
28. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 744 с.
29. Барабаш Ю. «... Как беззаконная комета...», или Одиночество Гоголя (возвращение к теме). 2009. URL.: <http://domgogolya.ru/science/researches/690/> (дата обращения: 12. 09. 2017).
30. Барабаш Ю. «В Петропольським лабіринті...». Петербург в житті й творчості Тараса Шевченка. *Сучасність*. 2010. С. 124–146.
31. Барабаш Ю. Не відверну лица. Штрихи до літературної автобіографії. Київ: Темпора, 2013. 756 с.
32. Барабаш Ю. Вулиця крокодилів / Невський проспект. І поза ними. Письменник на етнокультурному пограниччі. Київ: Темпора, 2017. 280 с.
33. Барабаш Ю. Чуже – Інакше – Свое. Етнокультурне пограниччя: концептуальний, типологічний та ситуативний аспекти. *Слово і Час*. 2020. № 2. С. 3–32.
34. Барабаш Ю. Чуже – Інакше – Свое. Північно-Східне етно- й лінгвокультурне пограниччя України (Харків. Донбас). *Слово і Час*. 2020. № 26. С. 3–30.
35. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
36. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. Москва: Ad Marginem, 1999. 433 с.
37. Барт Р. S/Z. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
38. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
39. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
40. Бауман З. Плинні часи. Життя в епоху непевності. Київ: Критика, 2013. 176 с.
41. Бахманн-Медик Д. Режимы текстualityности в литературоведении и культурологии: вызовы, границы, перспективы. От «антропологического поворота» к «cultural turns». *НЛО*. № 1. 2011. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/1/rezhimy-tekstualnosti-v-literaturovedenii-i-kulturologii-vyzovy-granicy-perspektivy.html> (дата звернення: 15. 04. 2020).
42. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты по следам «антропологического»: некоторые замечания. *НЛО*. № 4. 2013. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/4/kulturnye-povoroty-po-sledam-antropologicheskogo-nekotorye-zamechaniya.html> (дата звернення: 10. 08. 2020).
43. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. 504 с.

44. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
45. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
46. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.
47. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1940-х – начала 1960-х гг. Москва: Русские словари, 1996. С.159–206.
48. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970-х гг. Москва: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С.5–297.
49. Бахтин М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4 (2). Москва: Языки славянских культур, 2010. 752 с.
50. Бахтин М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. Москва: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
51. Бахуж Ю. Вопреки стереотипам. *Amicus Poloniae*. Памяти Виктора Хорева. Москва: Индрик, 2013. С. 70–80.
52. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва: РОССПЭН, 2004. 376 с.
53. Бекасова А. Дилижансы на дорогах России XIX в.: от замысла – к практике воплощения. *Quaestio Rossica*. Vol. 5. 2017. № 1. P. 32–55.
54. Белинский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 11. Письма 1829–1840. С. 412–420.
55. Белова О. Этнокультурный стереотип: между нормой и антинормой. *Норма и аномалия в славянской и еврейской культурной традиции*. Москва 2016, с. 10–21.
56. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб: Симпозиум, 2004. 480 с.
57. Беньямин В. «Коллекционер» (из конволюта «Н», «Пассажи»). 2018. URL: <https://www.colta.ru/articles/society/19044-valter-benjamin-kolleksioner-iz-konvolyuta-h-passazhi> (дата обращения: 16. 08. 2021).
58. Беньян Д. Путешествие пилигрима. URL: <http://www.lib.ru/INOOLD/BENXQN/pilgrim.txt> (дата обращения: 24. 08. 2018).
59. Бергсон А. Творча еволюція. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 318 с.
60. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. Москва: Искусство, 1979. 238 с.
61. Беркофф Дж. Б. Чи існує канон українського літературного Бароко? *Український гуманітарний огляд*. 2012. Вип. 16–17. С. 9–54.
62. Беспмятных Н. Н. Методология кросс-культурного анализа: базовые концепты, направления и перспективы исследований. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2008. № 1. С. 11–19.
63. Бибик С. Концепт «ярмарок» в українській сміховій культурі. *Культура слова*. 2019. Вип. 91. С. 87–103.
64. Библер В. С. Образ простеца и идея личности в культуре Средних веков. (*Заметки на полях книги А. Я. Гуревича «Проблемы средневековой народной культуры»*). *Человек и культура*. 1990.
65. Білецький О. Українська проза першої половини XIX століття (від Квітки до прози «Основи»). *Білецький О. Вибрані праці в двох томах*. Київ: Держлітвидав, 1960. Т. 2. С. 231–282.
66. Бігун О. Християнський кордоцентризм Тараса Шевченка. *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2020. XI/1. С. 241–250.
67. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. Київ: Факт, 2007. 720 с.
68. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. Київ: Слов'янський університет, 1997. 109 с.

69. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго 2001. 344 с.
70. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика. Київ: Видавничий центр «Київський університет», 2010. 180 с.
71. Бовсунівська Т. Український романтизм: Теогонічна систематизація. Тернопіль: Крок, 2019. 213 с.
72. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
73. Бондар М. Довкола Григорія Квітки-Основ'яненка: твори українських прозаїків 30-х – початку 40-х років XIX ст. *Слово і Час*. 2017. № 3. С. 49–61.
74. Борзенко О. Сентиментальна «провінція» (Нова українська література на етапі її становлення). Харків: Харківський національний університет, 2006. 322 с.
75. Борзенко О. Проблема становлення особистості в оповіданнях Г. Квітки «Умные дети», «Одолжение от нищего». *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство. 2009. Вип. XX. С. 280–285.
76. Борзенко О. І. Квітчин нарис «Головатий» і Шевченкове послання «До Основ'яненка»: два погляди на українську історію. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2013. № 1048. Серія: Філологія. Вип. 67. С. 229–233.
77. Борисенко К. Г. Барокві рефлексії у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2010. Вип. 1–2. С. 27–29.
78. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. Київ: Агентство «Україна», 2005. 152 с.
79. Боронь О. Поетика повісті Тараса Шевченка “Прогулка с удовольствием и не без морали” (текст, контекст, інтертекст). *Слово і Час*. 2012. № 3. С. 59–69.
80. Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей: монографія. Київ: Критика, 2017. 496 с.
81. Боплан Г. Л. Опис України. Львів: Мета, 1998. 180 с.
82. Бояновська Е. Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом. Київ: Темпора, 2013. 616 с.
83. Брацка М. Київський урбаністичний простір XIX ст. очима польських письменників *Київ і слов'янські літератури*. Збірник / упор. Деян Айдачич. Київ: Темпора, 2013. С. 205–215.
84. Брехуненко В. Типологія степового кордону Європи і перспектива дослідження історії східноєвропейських козацтв. *Україна в Центрально-Східній Європі*. 2006. № 6. С. 453–486.
85. Брицький П. П., Бочан П. О. Німці, французи і англійці про Україну та український народ у XVII–XIX століттях. Чернівці: Технодрук, 2011. 308 с.
86. Бровко О. Своєрідність вставних новел у російських повістях Тараса Шевченка. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2014. Вип 1 (31). С. 56–59.
87. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Москва: РГГУ. 2001. 420 с.
88. Бугайова Н. А. Феномен опозиційності міста й села у творчості Валерія Шевчука. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2010. № 20. Ч. IV. С. 59–63.
89. Будний В. Розгадка чарів Цирцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етномагології. *Слово і Час*. 2007. № 3. С. 52–63.
90. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2008. 430 с.

91. Буйських Ю. «Уявні» та «фантомні» кордони в антропологічній перспективі. *Українознавство*. 2018. № 4 (69). С. 122-135.
92. Бурдейна Т. Л. Трансляція етнокультурних сенсів через національну кухню. *Грані*, 2014. № 6. С. 40-48.
93. Бурдые П. Начала. Choses dites. Москва: Socio-Logos, 1994. 288 с.
94. Бурдые П. Поле литературы. *Новое литературное обозрение*. 2001. № 45. С. 22-87.
95. Бурдые П. Практический смысл. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 562 с.
96. Бурко В. Текстові стратегії постколоніального письма. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету*. Серія: Філологічні науки. 2010. Вип. 92. С. 421-425.
97. Бхабха Х. Местонахождение культуры. *Перекрестки*. 2005. № 3-4. С. 161-191.
98. Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. Москва: РГГУ, 1994. 80 с.
99. Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. Работы 1978 – 2003. Москва: Новое литературное обозрение, 2003. 576 с.
100. Вайскопф М. Покрывало Моисея. Еврейская тема в эпоху романтизма. Москва – Иерусалим: Мосты культуры, 2008. 383 с.
101. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого. Київ: ППС – 2002, 2004. 206 с.
102. Ватолина Ю. В. Гостеприимство: логика и этос. С.-Петербург: Издательство РХГА. 2014. 260 с.
103. Вацура В. Готический роман в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 548 с.
104. Вежбицкая А. Метатекст в тексте. *Новое в зарубежной лингвистике*. 1987. Вип. 8. Москва: Прогресс. С. 402-421.
105. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. Москва: Русские словари, 1996. 416 с.
106. Вежбицкая А. Семантические универсалии и базисные концепты. Москва: Языки славянских культур, 2011. 568 с.
107. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Грядущий день, 1913. 164 с.
108. Верменич Я. Поняття «регіональна історія» як структурна модель територіальних досліджень. *Регіональна історія України*. 2008. Вип. 2. С. 9-28.
109. Верменич Я. Кордони та пограниччя в дискурсивному просторі соціогуманітаристики: теоретичні проєкції. *Вісник НАН України*. 2021. № 7. С. 55-70.
110. Венедиктова Т. В. “Разговор по-американски”: Дискурс торга в литературной традиции США. Москва: Новое литературное обозрение, 2003. 328 с.
111. Венедиктова Т. «Антропограммы»: вариант прочтения. *Новое литературное обозрение*. № 2. 2016. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/138_nlo_2_2016/article_11855/ (дата обращения: 15. 07. 2019).
112. Венедиктова Т. Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с.
113. Видугирите И. Географическое воображение. Гоголь. Вильнюс: Вильнюсский университет, 2015. 296 с.
114. Вільна Я. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г. Квітки-Основ'яненка: монографія. Київ: Альтерпрес, 2005. 300 с.
115. Вільна Я. В. Етнографія як одна із передумов самобутності творів Г. Квітки-Основ'яненка. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2012. Вип. 36. С. 41-44.

116. Виницкий И. Заговор чувств, или Русская история на «эмоциональном повороте» (Обзор работ по истории эмоций). *Новое литературное обозрение*. № 5. 2012. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/5/zagovor-chuvstv-ili-russkaya-istoriya-na-emocionalnom-povorote.html> (дата звернення: 9. 02. 2017).
117. Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. 503 с.
118. Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора. ТИД Амфора. 2007. 495 с.
119. Возняк М. Історія української літератури. У двох книгах. Книга друга. Львів: Світ, 1994. 560 с.
120. Возняк Т. Феномен міста. Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2009. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/misto-zmist.htm> (дата звернення: 17. 05. 2017).
121. Возняк Т. Феномен місця. Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2014. URL: http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/Fenomen_miscya/Fenomen_miscya-zmist.htm (дата звернення: 4. 12. 2020).
122. Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. Москва: Новое литературное обозрение, 2003. 560 с.
123. Вульф Л. Як важливо бути провінціалом: переосмислення Галичини. *Україна модерна. Як (не) писати підручники з історії*. Київ, 2012. Вип 19. С. 171–176.
124. Вундт В. Психология народов. Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Terra fantastica, 2002. 864 с.
125. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991. 368 с.
126. Галета О. Екс-центричне літературознавство: від теорії літератури до літературної антропології. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 46–58.
127. Галета О. Від «рідної ниви» до «поля літератури»: антологія як канонотворчий чинник в українській літературі к. ХІХ – п. ХХ ст. *Studia methodologica*. 2014. № 37. С. 135–144.
128. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: Смолоскип, 2015. 640 с.
129. Галкіна Я. Тілесність в «новій українській літературі» («відчутність» художніх світів І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. *Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність*. *Studia methodologica*. 2008. Вип. 25. С. 294–297
130. Гачев Г. Национальные образы мира. М: Прогресс-культура, 1995. 480 с.
131. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. Москва: Искусство, 1971. 623 с.
132. Гегель Г. Ф. В. Феноменология духа. Москва: Наука, 2000. 495 с.
133. Геннеп А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
134. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. Київ: Наукова думка, 2008. 544 с.
135. Геопоетичні студії. Науковий альманах. Вип. 5. Феномен місця. Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2020. 140 с.
136. Гердер И. Г. Избранные сочинения. Москва, Ленинград: Государственное изд-во художественной литературы, 1959. 392 с.
137. Гетеротопии: миры, границы, повествование. Сборник научн. статей. Вильнюс: Изд-во Вильнюсского университета, 2015. № 57 (5). 416 с.
138. Гирц К. Интерпретация культур. Москва: РОССПЭН, 2004. 560 с.
139. Глотов О. Російська література України: методологія питання. *Теорія літератури. Компаративістика. Україністика*. *Studia metodologica*. 2007. Вип. 19. С. 28 – 30.

140. Гнатюк В. Ярмаркове українофільство. *Ювілейний збірник на пошану Грушевському*. Київ, 1928. С. 272–289.
141. Гнатюк В. Польський літератор М. А. Грабовський і його приятелювання з П. О. Кулішем. Київ: УАН, 1929. Книга XXI–XXII. С. 227–247.
142. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 528 с.
143. Гнатюк Я. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій. Івано-Франківськ: Симфонія, 2010. 184 с.
144. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 томах. Т. 2. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1937. С. 11–38.
145. Гоголь Н. Арабески. Москва: Молодая гвардия, 1990. 431 с.
146. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем в 23 томах. Т. 1. Москва: Наука, 2003. 826 с.
147. Н. В. Гоголь как герменевтическая проблема: к 200-летию со дня рождения писателя. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2009. 348 с.
148. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти тт. СПб: Наука, 1997, т. 1. 830 с.
149. Горнятко-Шумилович А. «Чайковський» Євгена Гребінки як химерний роман. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Літературознавство. Тернопіль, 2009. Вип. 27. С. 54–58.
150. Городнюк Н. Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття. Дніпро: Свідлер А. Л., 2017. 560 с.
151. Горський В. С. Історія української філософії. Київ: Либідь, 2004. 488 с.
152. Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. Москва: Институт социологии РАН, 2004. 752 с.
153. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи, 1997. 608 с.
154. Грабович Г. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ: Часопис, 1998. 206 с.
155. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2010. 423 с.
156. Гребінка Є. П. Твори у 3 томах. Київ: Наукова думка, 1980 – 1981.
157. Греймас А. Ж., Фонтаній Ж. Семіотика страстей. От состояния вещей к состоянию души. Москва: Издательство ЛКИ, 2007. 336 с.
158. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст. Київ: Генеза, 1996. 360 с.
159. Гриценко О. Базар. *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, 1998. С. 41–55.
160. Громов Д. Гостеприимство как антропологическая категория. *Грамматика гостеприимства*. Москва: ИЭА РАН, 2015. С. 11–35.
161. Грушевський М. Ілюстрована історія України. Київ: Наукова думка, 1992. 544 с.
162. Грушевський М. *Твори* у 50 томах. Львів: Світ, 2007. Т. 8. Історичні студії та розвідки (1906–1916). Український рух на Схід. Розселення за московською границею до 1648 р. С. 140–172.
163. Грушевський М. С. З історичної фабулістики кінця ХVІІІ в. Грушевський М. С. *Твори* у 50 томах. Львів: Світ, 2015. Т. 10. Кн. 2. С. 82–86.
164. Гулак-Артемівський П., Гребінка Є. *Твори*. Київ: Наукова думка, 1984. 608 с.

165. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. Москва: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
166. Гундорова Т. І. Кобзар Дармограй. Про літературні маски Шевченка. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2014/03/8/141809/> (дата звернення: 12. 10. 2019).
167. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с.
168. Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч. *Гоголезнавчі студії*. Ніжин. 2009. Вип. 18. С. 17–40.
169. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т. 2013. 548 с.
170. Гундорова Т. Колоніальність як перевдягання. «Малоросійський маскарад» Івана Котляревського. *Harvard Ukrainian Studies*. № 32–33. 2011–2014. С. 395–414.
171. Гундорова Т. Пост-орієнталізм, іміграційний романс і нові можливості постколоніальних студій у Східній Європі *Historians*. 2014. URL: <http://historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/1064-tamara-hundorova-post-orientalizm-imigratsiyni-romans-i-novi-mozhlyvosti-postkolonialnykh-studii-u-skhidnii-yevropi> (дата звернення 16. 02. 2017).
172. Гундорова Т. Цивілізаційні проекти Тараса Шевченка: Кобзар Дармограй, фемінізм і хуторянство. *Записки наукового товариства ім. Шевченка в Америці*. Нова серія. 2017. Т. 1. С. 93–117.
173. Гундорова Т. Транзитная культура и постколониальный ресентимент. *Новое литературное обозрение*. 2017. № 2. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/144_nlo_2_2017/ (дата обращения: 12. 01. 2018).
174. Гундорова Т. «Інтелектуал – не той, хто може говорити про все, це той, хто говорить про головні речі». *Україна модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис*. 2020. URL: <https://uamoderna.com/jittepis-istory/tamara-hundorova> (дата звернення: 5. 09. 2019).
175. Гундорова Т. Орієнталізм Миколи Хвильового: азіатська магістраль «третього Харкова». *Критика*. 2020. № 11–12. С. 12–25.
176. Гумбрехт Х. У. Как «антропологический поворот» может затронуть гуманитарные науки? *Новое литературное обозрение*. Москва, 2012. № 112. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/kak-antropologicheskij-povorot-mozhet-zatronut-gumanitarnye-nauki.html>. (дата звернення: 2. 12. 2018).
177. Гуринов С. П. Маргинальная антропология. Саратов, 2000.
178. Данилюк-Терещук Т. Фольклорно-міфологічний образ чорта в художній площині творів Олекси Стороженка. *Міфологія і фольклор*. 2009. № 2–3 (3). С. 49–57.
179. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. Москва: Логос, 1997. 264 с.
180. Делез Ф. Гваттари Ф. Что такое философия? Москва: Институт экспериментальной социологии, СПб: Алетейя, 1998. 288 с.
181. Демська-Будзуляк Л. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс (на матеріалі студій кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.): дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01, 10.01.06 Київ, 2020. 406 с.
182. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с.
183. Деркач Т. Василь Наріжний та українська барокова літературна традиція. *Наукові записки*. Серія «Філологічні науки». 2000. Вип. XXVII. С. 120–130.
184. Дзюба О. Українці в культурному житті Росії (ХVІІІ ст.): причини міграції. *Россия – Украина: история взаимоотношений*. Москва: Языки славянской культуры, 1997. С. 115–125.

185. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001. 522 с.
186. Донцов Д. Дух нашої давнини. Дрогобич: Відродження, 1991. 342 с.
187. Донцов Д. Літературна есеїстика. Дрогобич: Відродження, 2010. 688 с.
188. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи національного життя і політика: глибинні регулятиви психополітичного повсякдення. Київ: Либідь, 2001. 334 с.
189. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 7. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1973. 416 с.
190. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 2. Повести и рассказы 1848 – 1852. Ленинград: Наука, 1988. 592 с.
191. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 3. Ленинград: Наука, 1988. С. 5–205.
192. Дубовіс Г. Українська кухня: Повне зведення рецептів національної кухні XVIII – XXI століть. Харків: Фоліо, 2006. 591с.
193. Жижек С. О насилии. Москва: Европа, 2010. 184 с.
194. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. Москва: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. 344 с.
195. Жюльен Н. Словарь символов. Урал: LTD, 1999. 498 с.
196. Забужко О. Жінка-автор в колоніальній культурі. *Перекрестки*. 2005. № 3–4. С. 35–65.
197. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоби до української гендерної міфології. *Забужко О. Хроніки від Фортинбраса. Вибрана есеїстика*. Київ: Факт, 2009. С. 152–191.
198. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Факт, 2009. 148 с.
199. Загряжкіна Т. Ю. Антропология пространства (на франкоязычном материале). *Вестник Московского университета*. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2012. № 4. С. 9–28.
200. Задорожна Л. Євген Гребінка. Літературна постать. Київ: Твім інтер, 2000. 160 с.
201. Задорожна Л. М. Семіотизація минулого в романі Г. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський». *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 1 (1). С. 129–153.
202. Замятин Д. Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. Москва: Знак, 2006. 488 с.
203. Зашкільняк Л. Методологія історії від давнини до сучасності. Львів: ЛНУ імені Ів. Франка, 1999. 226 с.
204. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
205. Звиняцковский В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души. Киев: Ликей, 1994. 544 с.
206. Зенкин С. Денон, Бальзак, Кундера: от преромантизма до постмодернизма. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/zenkin-dennon-balzak-kundera.htm> (дата обращения: 14. 06. 2019).
207. Зенкин С. Н. Работы о теории. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 560 с.
208. Зенкин С. Слова и деньги: опыт сравнительной семиотики. Новое литературное обозрение. 2019. № 6. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/160_nlo_6_2019/article/21713/ (дата обращения: 15. 11. 2021).
209. Зеров М. Українське письменство. Київ, 2003. 1301 с.
210. Зиммель Г. Экскурс о чужаке. *Социологическая теория: история, современность, перспективы*. Альманах журнала «Социологическое обозрение». Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2008. С. 7–13.

211. Зиммель Г. Социология трапезы. *Социология: теория, методы, маркетинг*. 2010. № 4. С. 186–192.
212. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. Москва: Флинта, 2017. 280 с.
213. Зінченко Н. Жанрово-стильова своєрідність фольклорно-етнографічних оповідань О. Стороженка. *Рідний край*. 2009. № 2. С. 134–137.
214. Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
215. Зубков С. Д. Євген Павлович Гребінка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962. 211 с.
216. Зубелевич Я. О ресентименте, ксенофобии и человеческих правах или о филиации идей в европейском обществе. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2008. Вип. 34. С. 72–79.
217. Зубков С. Д. Григорій Квітка-Основ'яненко: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1978. 368 с.
218. Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. Київ: Наукова думка, 1979. 272 с.
219. Зубрицька М. Топос маргінальності в культурній і літературній антропології. *Studia Methodologica*. Тернопіль: ТНТУ, 2011. Вип. 31. С. 6–10.
220. Екельчик С. Человеческое тело и национальная мифология: некоторые мотивы украинского национального возрождения XIX века. *Изобретение империи: Языки и практики*. Москва: Новое издательство, С. 119–151.
221. Ерохин А. В. «Пространственный поворот» в парадигме современных исследований художественного текста в Германии. *Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. Том VII. Парадигмы в языке, литературе и науке*. Москва: Языки славянской культуры, 2010. С. 35–43.
222. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). Москва: РГГУ, 1997. 100 с.
223. Єрмоленко В. Степ, імперія та жорстокість. *Україна в історіях та оповідях. Есеї українських інтелектуалів*. Київ: Інтерньюз-Україна, Ukraine World, 2019. С. 99–118.
224. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 685 с.
225. Іванишин П. Національно-екзистенційна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти). Дрогобич: Видавничка фірма «Відродження», 2005. 308 с.
226. Іванишин П. «Орієнталізм» Е. Саїда: критика імперського дискурсу. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць*. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 111–115.
227. Івашків В. «Орися» П. Куліша в контексті творчих пошуків письменника 1840-х років. *Слово і Час*. 2004. № 5. С. 3–17.
228. Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 448
229. Изер В. Историко-функциональная модель литературы. *Вестник МГУ. Серия 9. Филология*. 1997. № 3.
230. Ільницький М. «В наймах у сусідів» як соціокультурний феномен. *Слово і Час*. 2005. № 3. С. 29–33.
231. XVIII век: интимное и публичное в литературе и культуре эпохи: коллективная монография. СПб.: Алетейя, 2021. 566 с.

232. Ісіченко І. «Божественне мовчання» й риторика аскетичного тексту. *Sacrum i Біблія в українській літературі*. Lublin: Ingvar, 2008. С. 93–100.
233. Ісіченко І. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII - XVIII ст.). Львів: Свято-горець, 2011. 568 с.
234. Ісіченко І. Аксиологічний вимір художнього світу Григорія Квітки-Основ'яненка (повість «Добре роби, добре й буде»). *Наукові записки*. Т. 150. Філологічні науки. 2013. С. 14–17.
235. Ісіченко І. Історія української літератури першої половини XIX століття. Курс лекцій. Харків, 2014 URL: <https://www.bishop.kharkov.ua/kursi-lekcij/istoria-ukraienskoie-literaturi-per-pol-hih-st/lekcia-01-prosvitelstvo> (дата звернення: 14. 04. 2019).
236. Історія Русов, или Малой России. Москва, 1846.
237. Історія української літератури XIX століття. Книга 1. Перші десятиріччя XIX ст. Київ: Либідь, 1995. 369 с.
238. Історія української літератури у 12-томах. Т. III. Література XIX століття (1800-1830). Київ: Наукова думка, 2016. 750 с.
239. История и повествование: Сборник статей. Москва: Новое литературное обозрение, 2006. 600 с.
240. Исупов К. Детскость URL: <http://russculture.ru/2018/11/26/детскость/> (дата обращения: 16. 08. 2020).
241. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. Москва: ОГИ, 2003. С. 83–104.
242. Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане. Сочинения В 6 т. Москва: Мысль, 1966. Т. 6. С. 5–25.
243. Карамзин Н. Избр. сочин. В 2 т. Москва – Ленинград: Художественная литература, 1964.
244. Каппелер А. Мазепинці, малороси, хохли: українці в етнічній ієрархії Російської імперії. *Київська старовина. Науковий історико-філологічний журнал*. 2001. № 5. С. 8–20.
245. Карасев Л. В. Вещество литературы. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 400 с.
246. Кашлявик К. Традиция *Писем к провинциалу* Блеза Паскаля во французской литературе XVIII века. *XVIII век: Литература в эпоху идиллий и бурь*. Москва: Экон-информ, 2012. С. 293–301.
247. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів у 7 томах. Київ: Наукова думка, 1979 – 1981.
248. Керстін С. Йобст. Де є російський Схід? Орієнт-дискурс та імперське правління в царській державі. *Схід/Захід*. 2013. Вип. 16–17. Нео-антиколоніалізм vs нео-імперіалізм: релевантність постколоніального дискурсу на пострадянському просторі. С. 62–77.
249. Кісь Р. Лінгвокультурна маргіналізація в містах України (неофункціональне бачення). *Мовні конфлікти і гармонізація суспільства. Матеріали наукової конференції*. Київ: Київський університет, 2002. С. 54–57.
250. Кісь Р. Глобальне – національне – локальне (соціальна антропологія культурного простору). Львів: Літопис, 2005. 300 с.
251. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2012. 287 с.
252. Кириченко Ю. С. Авторська позиція в «Малороссийских повестях» Г. Квітки-Основ'яненка. URL: http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_963/content/kirichenko.pdf (дата звернення 3. 12. 2018).
253. Кириченко Ю. С., Старова О. О. Рецепція європейської просвітницької літератури в середовищі українського дворянства початку XIX ст. *Наукові записки*. Серія «Філологічна». 2013. Вип 36. С. 161–164.

254. Кириченко Ю. Читач у структурі російської прози Г. Квітки-Основ'яненка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2017. Вип. 76. С. 224–229.
255. Кириченко Ю. С. Проблема усної оповіді Г. Квітки-Основ'яненка в аспекті становлення нової української прози: зв'язки з фольклором та давньою книжністю. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2018. № 1 (15). С. 51–60.
256. Клочек Г. «Кінематографізм» Тараса Шевченка в контексті інтерактивних стосунків літератури й кіно. *Наукові записки*. Серія «Філологічні науки (Літературознавство)». 2012. Вип. 110. С. 3–15.
257. Книш І. В. Номадизм у соціальних та дискурсивних практиках: історія та сучасна актуалізація: автореф. дис. ... докт. філос. наук: 09.00. 03. Київський нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 42 с.
258. Коваленко Ю. В. Вербалізація осуду в публіцистиці Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць. ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*. 2018. Вип. 49. С. 22–26.
259. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія. У 2 томах. Київ: Академія, 2007.
260. Ковпик С. І. Психотипи мешканців провінційного містечка у повісті Г. Квітки-Основ'яненка «1812 год в провинции». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. № 2 (1). С. 39–45.
261. Ковпик С. І. Поетика густативів (на матеріалі оповідання Івана Франка «Пирого з черницями»). *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. 2013. С. 34–44.
262. Ковпик С. І. Поетика сапористичного в оповіданнях Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 4 (263). Ч. І. С. 59–66.
263. Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб: Алетейя, 2011. 560 с.
264. Козак С. Шевченкознавчі та порівняльні студії: Статті. Розвідки. Лекції. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2012. 568 с.
265. Козлов А.Е. Событие в провинциальном сюжете русской литературы XIX века. *Сюжетология и сюжетология*. №2. Новосибирск: ИФЛ СО РАН, 2013. С. 18–24.
266. Колесса О. Генеза української новітньої повісті. Прага: Державна друкарня у Празі, 1927. 27 с.
267. Корпанюк М. Слово. Хрест. Шабля (українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання ХVІ – ХVІІІ ст., компіляції козацького літописання ХVІІІ ст. як історико-літературне явище). Київ: Смолоскип, 904 с.
268. Косицин А. Евгений Гребенка как литературный феномен: проблемы жизнеописания, поэтики творчества, текстологического изучения. Самара: Самарский государственный университет, 2010. 160 с.
269. Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке. *Слов'янська міфологія*. Київ: Либідь, 1994. С. 280–296.
270. Коцаренко Т. Амвросій Метлинський в контексті розвитку європейської та української фольклористики доби романтизму другої половини ХІХ століття. *Київська старовина*. № 5. 2006. С. 71–82.
271. Кравченко В. В. Харьков / Харків: столица Пограничья. Вильнюс: ЕГУ, 2010. 358 с.
272. Кравченко В. О., Кисель О. В. Г. Квітка-Основ'яненко писав повість «Ганнуся» «...для слави слобожан». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Філологія. 2012. № 989. Вип. 63. С. 25–29.
273. Крالیук П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків: Фоліо, 2016. 394 с.

274. Крейдлин Г. Е., Самохин М. В. Слухи, сплетни, молва – гармония и беспорядок. *Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка*. Москва: Индрик, 2003. С. 117–157.
275. Кристева Ю. Самі собі чужі. Київ: Основи, 2004. 264 с.
276. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
277. Крутікова Н. Є. Гоголь і Гребінка (Вплив творчості М. Гоголя на прозу Є. Гребінки). Гоголь і українська література ХІХ ст. Київ, 1954. С. 59–84.
278. Кудреватых А. Н. «Фрол Силин, благодетельный человек» Н. М. Карамзина: проблема жанрового своеобразия. *Филологический класс*. 2016. № 4 (46). С. 80–84.
279. Кузін В. Постколоніальна критика як культурна практика. *Волинський Благовісник*. 2017. № 5. С. 293–319.
280. Кулиш П. Записки о Южной Руси. СПб. 1856. Т. 1. 322 с.
281. Куліш П. До земляків. Кирило-Мефодіївське товариство. Київ: Наукова думка, 1990. 761–763.
282. Куліш П. Твори в двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1994. 752 с.
283. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. Київ: Критика. 2005. Т. I: 1841–1850. 648 с.
284. Курганов Е. Анекдот как жанр. Санкт-Петербург: Академический проект, 1997. 123 с.
285. Курганов Е. Анекдот как жанр русской словесности. Москва: ArsisBooks, 2015. 264 с.
286. Куриленко Д. Жанрово-стильова поліфонія прози кінця 50–70-х рр. ХХ ст. (на прикладі роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», діалогії В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені млини»): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2017. 217 с.
287. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис. 2007. 752 с.
288. Лаврієнко Т. Дискурс просвітницького реалізму у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка (на матеріалі повісті «Козир-дівка» й оповідання «Перекотиполе»). *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк, 2008. Вип. 6. Ч. 1. С. 187–195.
289. Лавський Я. Іронія. Історія. Геополітика. Польсько-українські літературні студії. Київ, 2018. 366 с.
290. Лагутина И. Н. Россия и Германия на перекрестке культур: Культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII – первой трети ХХ века. Москва: Наука, 2008. 342 с.
291. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). Москва: Гнозис, Логос, 2004. 304 с.
292. Лахманн Р. Риторика и диалогичность в мышлении Бахтина. *Риторика*. 1996. № 1 (3). С. 72–85.
293. Лахман Р. Смех: примирение жизни и смерти. *Бахтинский сборник – III*. Москва: Лабиринт, 1997. С. 81–85.
294. Лебович В. Тема «москаля» в оповіданні Г. Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет». *Літературознавство: Матеріали ІV конгресу Міжнародної асоціації українців (Одеса, 26-29 серпня 1999 р.)*. Книга 1. 2000. С. 283-294.
295. Леви-Строс К. Мифологии. В 4 т. Т. 1. Сырое и приготовленное. Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. 406 с.
296. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
297. Левин Э. Картография эмоций. Тамбов. Москва. СПб. Баку. Вена. Гамбург. Стокгольм. Буаке. Варна: МИИЦ «Нобелистика», 2019. 166 с.
298. Левицька М. Теорія культурного трансферу у мистецтвознавчих дослідженнях: можливості для аналізу творчої біографії. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1598–1605.

299. Левін П. Польські контексти українського бароко, шкільної драми та театру. Київ: Талком, 2020. 784 с.
300. Левкиевская Е. Конфессиональный образ поляка в русской народной и письменной традиции. *Поляки и русские в глазах друг друга*. Москва: Индрик, 2000. С. 231–238.
301. Левченко Н. М. Традиції барокової біблійної герменевтики у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка. *Держава та регіони*. Серія: Гуманітарні науки. 2019. № 1 (56). С. 14–21.
302. Легкий М. «Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком-Основьяненком»: наративно-поетикальна ретроспектива. *Studia methodologica. Наративні виміри літератури*. 2005. Вип. 16. С. 209–214.
303. Ленська С. В. «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка і «Бідна Ліза» М. Карамзіна: національні моделі сентименталізму. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2019. № 2 (325). С. 197–206.
304. Лескинен М. В. Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в.: «другой» сквозь призму идентичности. Москва: Индрик, 2010. 368 с.
305. Лескинен М. В. Жанровые классификации и проблема адекватности читательского восприятия. Из истории критики и рецепции романа Григория Квитки-Основьяненко «Пан Халявский». *Человек-творец в художественном пространстве славянских культур*. Москва, СПб., 2013. С. 102-127.
306. Лефевр А. Производство пространства. Москва: Strelka Press, 2015. 432 с.
307. Лескинен М. В. Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в.: «другой» сквозь призму идентичности. Москва: Индрик, 2010. 368 с.
308. Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. Коллективная монография. Москва: Культурная революция, 2016. 500 с.
309. Листи до Тараса Шевченка. Київ: Наукова думка, 1993. 384 с.
310. XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь. Москва: Экон-информ, 2012. 524 с.
311. Лисяк-Рудницький І. Між історією і політикою: Статті до історії та критики української суспільно-політичної думки. *Сучасність*. 1973. С. 228–232.
312. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. Т. 1. Київ: Основи, 1994. 556 с.
313. Лімборський І. Художня парадигматика українського рококо і європейський контекст. *Наукові записки НаУКМА*. Сер. Філологічні науки. 2005. Т. 48. С. 11–19.
314. Лімборський І. Контroversійність просвітницького реалізму: ревізія ідеологічного міфу і спроба парадигматичного аналізу. *Слово і Час*. 2005. № 7. С. 37–44.
315. Лімборський І. Парадигматика західноєвропейського та українського просвітництва: проблеми типології та національної ідентичності: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01. 05. 10. 01. 01. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ. 2006. 40 с.
316. Лімборський І. Сентименталізм в українській літературі. Черкаси: Брама – Україна, 2009. 148 с.
317. Лімборський І. Світова література і глобалізація. Черкаси: Брама – Україна, 2011. 192 с.
318. Лімборський І. Культурний трансфер філософської естетики Гегеля в українській літературно-критичній думці першої половини ХІХ ст. *Слово і Час*. 2016. № 9. С. 3–12.
319. Література. Теорія. Методологія. Київ: Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2006. 543 С.
320. Лімборський І. В. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика. Черкаси: Брама-Україна, 2007. 107 с.
321. Липатов А. Польша в русском восприятии. URL: <http://www.vestnik-evropy.ru/issues/poland-in-the-russian-perception.html> (дата звернення 10. 07. 2021).

322. Ллойд Демоз. Психоистория. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 512 с.
323. Локк Д. Сочинения в 3-х т. Т. 1. Москва: Мысль, 1985. 621 с.
324. Лола Г. Н. Витрины как средство презентации моды. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2017. Т. 215. С. 118–121.
325. Лосев А. Ф. Бытие – имя – космос. Москва: Мысль, 1993. 958 с.
326. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. Москва: Книга, 1987. 336 с.
327. Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 478 с.
328. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 1996. 848 с.
329. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958 – 1993). Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 1997. 848 с.
330. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования, заметки. Ю. М. Лотман. С.-Петербург: «Искусство – СПБ», 2000. 704 с.
331. Лотман Ю. Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе. *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия)*. Тарту, 2001. С. 9–51.
332. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
333. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. LAP LAMBERT Academic Publishing. 2018. 455 с.
334. Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. Москва: Изд-во национального института бизнеса, 2008. 784 с.
335. Маклаков А. Влада і насолода. Харків: Вид-во «Ранок», Фабула, 2019. 240 с.
336. Максимович М. Лист про філософію. *Хроніка*. 2000. № 37–38. С. 397–401.
337. Маланюк Є. Малоросійство. Київ: Український пріоритет, 2015. 48 с.
338. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. Київ: Дніпро, 1997. 383 с.
339. Малиновский А. Т. Оппозиция столичное – провинциальное в нравоописательных очерках И. А. Гончарова и Е. П. Гребенки. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса, 2016. Вип. 21. С. 192–197.
340. Малиновский А. Т. Провинциал в столице в ореоле ментальной окрашенности: две модели «физиологической» дескрипции у Е. П. Гребенки и И. А. Гончарова. *Слов'янські наукові читання: літературознавчий та лінгвокультурологічний аспекти*. Одеса: Астропринт, 2016. С. 219–226.
341. Малиновський А. Т. Повість «Художник» у світлі Шевченкової візії петербурзького тексту. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler. Sicht*. VI. München: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2016. С. 437–448.
342. Малиновський А. Т. Гастрономічний код національної ідентичності в романі Г. Ф. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський». *Ukraine und ukrainische Identität in Europa: Beiträge zur Standortbestimmung aus/durch Sprache, Literatur, Kultur*. – München: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2017/2018. С. 553–566.
343. Malinovsky Artur. «Gannusya» by G. F. Kvitka-Osnovyanenko and «Lafertivska makivnytsya» by A. Pogorelsky: in search of Ukrainian and Russian space canon. *Ukraine und ukrainische Identität: in Europa: Beiträge zur Standortbestimmung aus/durch Sprache, Literatur, Kultur*. München: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2017/2018. С. 149–163.

344. Малиновський А. Т. Сміх як ідентитет національного в українській прозі першої половини XIX століття. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler. Sicht.* VI. München: Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2018. С. 619–625.
345. Malinowskyj Artur. Повесть Т. Шевченко «Музыкант»: моделирование пространства эстетического наслаждения. *Odessa. Muzyka. Literatura: ukraińsko-polski transfer kulturowy.* Białystok, 2019. S. 129–138.
346. Малиновский А. Т. Еврей как *иной* в избранных произведениях украинской литературы XIX века: социально-антропологическая идентификация. *Antropologiczne aspekty literatury.* Białystok, 2019. S. 277–290.
347. Малиновський А. Т. Гостинність в українській літературі першої половини XIX століття: ритуал – антропологічна модель – культурна універсалія. *Слов'янський збірник.* Одеса, 2019. Вип. 23. С. 176–184.
348. Малиновський А. Т. Adam Mickiewicz: tożsamość na pograniczu kultur. *Слов'янський збірник.* Одеса, 2019. Вип. 23. С. 164–176.
349. Малиновський А. Т. Ярмарок – торг – обмін як фрейм соціально-рольової поведінки у повісті Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. *X. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik «Dialog der Sprachen - Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht» Reihe: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik.* Bd. 2019. Herausgegeben von Olena Novikova und Ulrich Schweier. Verlag readbox unipress. Open Access LMU, München, 2020. P. 373–381.
350. Malinowski Artur. Водные локации в литературе (границы текста, семантика, топология). *Żywioły. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce.* Gdańsk, 2020. С. 11–20.
351. Малиновський А. Т. Гостинність і антропологічна сфера художнього тексту. *Humanistyka między narodami.* Białystok–Kraków, 2020. С. 315–332.
352. Малиновський А. Т. Їжа в новелі М. Коцюбинського «Лист»: текст, психопоетика, ритуал. *Густативно-сапористичні модуси української та світової культур: колективна монографія.* Одеса. 2020. С. 21–31.
353. Малиновський А. Т. Ярмарок у літературно-антропологічному вимірі: Микола Гоголь. *Рідний край. Альманах Полтавського державного педагогічного університету,* 2020. № 2 (37). С. 66–70.
354. Малиновський А. Т. Петербурзький текст Є. Гребінки в контексті етнокультурного пограниччя (на прикладі повісті «Записки студента»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія: Філологія. 2021. Вип. 49 (2). С. 93–97.
355. Малиновський А. Т. Філософія серця як трансфер християнської моралі в повістях Григорія Квітки-Основ'яненка. *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Literatura . Język . Kultura . Historia.* Białystok 2021. S. 257–269.
356. Малиновський А. Т. «Головатый» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка: стратегії перелицювання і тропи постколоніального мовлення. *Закарпатські філологічні студії.* 2021. № 17. Т. 2. С. 177–182.
357. Малиновський А. Т. Поетика історії: форми репрезентації, імагологічні проєкції, жанрова специфіка (повість Є. Гребінки «Нежинский полковник Золотаренко»). *Південний архів.* 2021. № 87. С. 21–26.
358. Малиновський А. Т. «Татарские набеги» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка: від завоювання фронтирів до утворення культурного тигля. *Проблеми гуманітарних наук. Збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Серія «Філологія». 2021. Вип. 45. С. 240–251.
359. Малиновський А. Т. Ярмарок – торг – обмін як фрейм просторового пограниччя (М. Гоголь – Г. Квітка-Основ'яненко). *Bibliotekarz Podlaski.* 2021. Т. 51. № 2. С. 35–62.

360. Малиновський А. Харківський текст української літератури в контексті фронтірної ідентичності (Г. Квітка-Основ'яненко). *Slavia Orientalis*. LXXI. 2022. № 1. С. 31–46.
361. Масенко Л. Чому загинули Гонтині діти?: дискурс насильства у творчості Тараса Шевченка. *Бібліотечка «Дивослова»*. 2021. № 6. С. 30–36.
362. Маслій І. А. Наративні стратегії та авторські інтенції в романах «Жизнь и похождения Столбикова» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та «Российский Жилблаз» В. Т. Нарезного. *Філологічні науки*. 2012. № 12. С. 61–67.
363. Маслій І. А. Образы еды в романе Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство*. 2012. № 1–69. Т. 1. С. 116–123.
364. Маслій І. А. Образ скнари у романі Г. Ф. Квітки-Основ'яненка «Жизнь и похождения Петра Столбикова. Рукопись XVIII века» та в поемі М. В. Гоголя «Мертвые души»: типологічний аспект. *Філологічні трактати*. 2014. Т. 6. № 1. С. 25–31.
365. Маслійчук В. Ілля Іванович Квітка – малознаний історик кінця XVIII – початку XIX століття. *Український археографічний щорічник*. Київ, 2006. Вип. 10 / 11. С. 318–342
366. Маслійчук В. Харків як патріархальне село: кілька роздумів про образ міста. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/127-volodymyr-masliychuk-krakiv-iaak> (дата звернення 12. 09. 2019).
367. Маслійчук В., Єфіменко Г. Слобідська Україна. Формування українсько-російського кордону. Київ: ЛІКБЕЗ, 2017. 39 с.
368. Мацапура В. Украина в русской литературе первой половины XIX века. Харьков – Полтава: ПОИППО, 2001. 396 с.
369. Мацапура Л. Традиции готического романа в исторической прозе Е. П. Гребенки. *Філологічні науки*. 2014. № 18. С. 26–43.
370. Мацумото Д. Психология и культура. СПб.: Питер, 2003. 720 с.
371. Метлинский А. Взгляд на историческое значение теории прозы и поэзии. Харьков, 1850.
372. Методології сучасної літературної компаративістики. Колективна монографія. Київ: Інститут літератури НАН України, 2020. 633 с.
373. Милорадович В. Українська відьма. Нариси з української демонології. Київ: Веселка, 1993. 72 с.
374. Михайлин І. Провінція – не територія, а душа. *День*. 2012. 30 листопада. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/yuriy-shevelov-provinciya-ne-teritoriya-dusha> (дата звернення: 12. 10. 2019).
375. Михайлов М. Е. П. Гребенка. *Лицей князя Безбородко*. 1859.
376. Михед П. Фольклор і проблеми художньої комунікації в мистецтві бароко. *Питання літературознавства*. Вип 4 (61). 1997. С. 9–14.
377. Михед П. Автобиографическая повесть Н. В. Гоголя «Повар». *Гоголезнавчі студії*. Вип. 2 (19). 2012. С. 184–200.
378. Мірошніченко О. Автор та його комунікаційні маски в «Письмах к издателям» (1816–1817 рр.) Григорія Квітки-Основ'яненка. *Діалог: Медіа-Студії*. 2015. Вип. 20. С. 57–67.
379. Монтадон А. Гостеприимство: этнографическая мечта? *Новое литературное обозрение*. 2004. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/gostepriimstvo-etnograficheskaya-mechta.html> (дата обращения 15. 09. 2017).
380. Моренець В. Український літературний канон: міфи та реальність. *Наукові записки НаУ-КМА*. Т. 21: Філологічні науки. 2003. С. 9–18.

381. Моренець В. Голос у пустелі. *Слово і Час*. 2006. № 4. С. 80-83.
382. Морсон Г., Эмерсон К. Михаил Бахтин. Создание прозаики <фрагмент>. М. М. Бахтин: *pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Антология*. Том 2. СПб.: РХГИ, 2002. С. 72–97.
383. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. Москва: КДУ, 2011. 416 с.
384. Муззі Д. Геополітика емоцій. Як культури страху, приниження та надії змінюють світ. Київ: Брайт Букс, 2018. 184 с.
385. Набитович І. Етнопсихологія та українська література: пошук спільного простору досліджень. *Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства*. Київ: Українська літературна газета. 2018. С. 93–106.
386. Набруско І. Імперативний характер гастрономічних практик в рамках соціального простору сучасної людини. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2016. Вип. 1. С. 10-14.
387. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI – XIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.
388. Наливайко. Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
389. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: Видавничий цент «Просвіта», 2008. 1000 с.
390. Наєнко М. Погляд на прозу – погляд на літературу. *Слово і Час*. 2011. № 3. С. 49–52.
391. Назаренко М. «Крім Кобзаря». Олекса Стороженко. URL.: <https://kyivdaily.com.ua/oleksa-storozhenko/> (дата звернення 15. 08. 2021).
392. Назаренко М. Крім «Кобзаря». Антологія української літератури. 1792–1883. Частина перша. Київ: Laurus, 2021. 496 с.
393. Нарезный В. Т. Славенские вечера. Москва: Правда, 1990. 610 с.
394. Нарівська В., Пахсар'ян Н. Сучасна французька компаративістика: проблеми й методи. *Слово і Час*. 2020. № 3. С. 48–64.
395. Нахлік Є. К. Історична проза Євгена Гребінки. *Українська мова і література в школі*. 1987. № 2. С. 10–16.
396. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. Київ: Наукова думка, 1988. 318 с.
397. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. Львів, 2003. *Літературознавчі студії*. Вип. 8. 568 с.
398. Нахлік Є. К. Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: Докум.-біогр. студія. Київ: Український письменник, 2006. 351 с.
399. Нахлік Є. К. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія у двох томах. Київ: Український письменник, 2007.
400. Нахлік Є. Шевченкова покритка: життєва основа, літературна інтертекстуальність, сюжетні варіації, семантика й еволюція образу. *Педагогічна думка*. 2014. № 1. С. 5–17.
401. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. Львів: Видавництво Львівської політехніки. 2015. 541 с.
402. Некрасов Н. А. Литературная критика 1841 – 1846 гг. Москва: Директ-Медиа, 2012. 745 с.
403. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ: Обереги, 1998. 88 с.

404. Ніколаєв Б. Парадигма наукової рецепції проблеми смаків в античному світі. *Сучасні літературознавчі студії. Дискурс смаку в літературі і культурі*. 2012. Вип. 9. С. 327-337.
405. Ніколенко В. В. Українська гастрономічна культура як соціальний феномен. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2016. Вип. 36. С. 75 -81.
406. Ніколова О. Типологія комічних псевдоморфних персонажів в українській та російській драматургії кінця XVIII – першої половини XIX ст. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2016. Вип. IX. С. 207–216.
407. Ніколова О. Типологія псевдоморфних персонажів української та російської літератур кінця XVIII – XIX ст. у контексті європейської традиції. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.05. Бердянськ, 2018. 485 с.
408. Николози Р. Антропологический поворот в литературоведении: примечания из немецкого контекста. *Новое литературное обозрение*. 2012. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/1/antropologicheskij-povorot-v-literaturovedenii-primechaniya-iz-nemetskogo-konteksta.html> (дата обращения 15. 08. 2020).
409. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай «Вагнер». Москва: Культурная революция, 2012. 480 с.
410. Новиков А. Е. Повесть Н. В. Гоголя «Коляска» в контексте литературной полемики середины 30-х годов XIX века. *Русская литература*. 1991. № 3. С. 92–101.
411. Новик О. П. Трансформація житійного жанру в повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Панна сотниковна». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Сер. Філологія. 2014. № 1107. Вип. 70. С. 147-152.
412. Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. Москва: Художественная литература, 1988. 384 с.
413. Окаринський В. Козакофілство як українсько-польська неконформістська субкультура першої третини XIX століття. *Oriens Aliter: Časopis pro kulturu a dějiny střední a východní Evropy*. 2015. № 1. S. 50–72.
414. Орлов Д. У. Язык и смысл в философии Мартина Хайдеггера. Метафизические исследования: Вып. 11. СПб: Алетейя, 1999. С. 75–82.
415. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. 328 с.
416. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
417. Павлишин М. Канон та іконостас. Київ: Видавництво «Час», 1997. 453 с.
418. Павлунік С. «Закоханий чорт» Олекси Стороженка та «Закоханий диявол» Жака Казота: спроба компаративного аналізу. *Слово і Час*. 2006. № 9. С. 27–34.
419. Панарина Д. С. Граница и фронтир как фактор развития региона и / или страны. *История и современность*. 2015. Вип. 1 (21). С. 15–41.
420. Паперный В. З. Культура Два. Москва: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
421. Папуша І. До антропології чаювання в наративі української реалістичної прози. *Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. Studia metodologica*. Вип. 24. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 214–220.
422. Папуша І. Modus ropens. Нариси з наратології. Тернопіль: Крок, 2013. 259 с.
423. Панаєв І. Літературные воспоминания. Москва: Правда, 1988. 465 с.
424. Парамонов А. Ф. Історія роду Квіток. Харків: Харківський приватний музей міської садиби, 2013. 152 с.
425. Пастушенко Л. І. Німецький роман епохи бароко: поетика та способи жанротворення традиціоналізму. Дніпропетровськ: Ліра, 2016. 608 с.

426. Перевертень Н. Творчий діалог української та французької літератур (на матеріалі творів Є. Гребінки, О. де Бальзака, В. Гюго). Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. 2016. № 8. С. 75–78. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2016_8_18 (дата звернення 12. 04. 2021).
427. Петренко О. І. Урбаністичні мотиви у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. 2019. – Вип. 80. С. 145-151.
428. Петриченко Н. Українська, польська та російська проза першої половини ХІХ ст. (діалогізм, конвергенція, оповідність). Київ: Університет «Україна», 2009. 416 с.
429. Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. Київ: Київський університет, 2008. 479 с.
430. Петров В. Розвідки у 3-х тт. Т. 1. Київ: Темпора, 2013. 592 с.
431. Плампер Я. История эмоций. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 568 с.
432. Плечова Н. П. Мотив обмана в прозе Е. П. Гребенки. *Русский язык и литература в поликультурном коммуникативном пространстве*. Ч. 2. Псков: Изд-во ПсковГУ. 2012. С. 404–411.
433. Плохій С. Козацький міф. Історія та націєтворення в епоху імперії. Київ: Laurus, 2013. 440 с.
434. Плутарх. Моралии. Сочинения. Москва: ЭКСМО-Пресс, Харьков: Фолио, 1999. 1119 с.
435. «Поверх кордону»: концепція прикордоння як об'єкт дослідження (Андреас Капелер, Володимир Кравченко, Ларі Вульф, Сергій Плохій, Кейт Браун, Сергій Леп'явко, Бьоріс Куцмани). *Україна модерна*. Міжнародний інтелектуальний часопис. Пограниччя. Окраїни. Периферії. 2011. № 18. С. 47–78.
436. Повсякдення ранньомодерної України. Історичні студії в 2-х томах. Т. 1: Практики, казуси та девіації повсякдення. Київ: Інститут історії України НАН України, 2012. 328 с.
437. Повсякдення ранньомодерної України. Історичні студії в 2-х томах. Т. 2: Світ речей і повсякденних уявлень. Київ: Інститут історії України НАН України, 2013. 358 с.
438. Погодин М. Повести. Драма. Москва: Советская Россия, 1984. 432 с.
439. Погребенник В. Традиційна українська культура у творчості Олекси Стороженка. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2008. № 4. С. 2–7.
440. Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. Москва: Ad Marginem, 1995. 427 с.
441. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Москва: Ad Marginem, 1995. 341 с.
442. Подорога Вал. Мимесис. Материали по аналитической антропологии литературы. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. Москва: Логос, 2006. 688 с.
443. Подорога В. Событие: Бог мертв. Фуко и Ницше <https://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodорога/> (дата обращения: 15. 03. 2019).
444. Подрига В. М. Українська російськомовна проза кінця ХVІІІ – першої третини ХІХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01. 01. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ. 2008. 23 с.
445. Пойда О. А. Готичний роман Олекси Стороженка «Марко Проклятий» в контексті компаративного аналізу. *Матеріали І Всеукраїнської конференції «Мова твору в контексті проблем вивчення художньої літератури»*. Бар, 2012.
446. Полек Т. Село і місто, або як конструюються культурні коди. *Місто: історія, культура, суспільство*. № 6 (1). С. 27–36.

447. Поліщук В. Павло Филипович про Євгена Гребінку в контексті літературних обставин першої половини XIX століття. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2012. Вип. 11-12. С. 81–90.
448. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і Час*. 2006. № 12. С. 15–27.
449. Поліщук Я. Література у світі постправди. *Слово і Час*. 2020. № 6. С. 57–71.
450. Понятия, идеи, конструкции: очерки сравнительной исторической семантики. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. 448 с.
451. Поплавська Н. М. Полемісти. Риторика. Переконавання: українська поемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст. Тернопіль: ТНПУ, 2007. 379 с.
452. Попович М. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с.
453. Постколоніалізм. Генерації. Культура. За ред. Т. Гундорової і А. Матусяк. Київ: Лауріус, 2014. 336 с.
454. Постсоветское как постколониальное. *Новое литературное обозрение*. 2020. № 1 (161). URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/161-2020> (дата обращения: 10. 02. 2021).
455. Потамская В. П. Историческая репрезентация и метаистория в философии Х. Уайта. *Вестник ТвГУ. Серия «Философия»*. № 2. 2016. С. 223–241.
456. Потапенко Л. Компаративний дискурс у постколоніальних дослідженнях Едварда Саїда: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01. 05. Терноп. нац. пед. ун-т. Тернопіль. 2012. 22 с.
457. Потебня А. А. О доле и сродных с нею существах. *Слово и миф*. Москва: Правда, 1989. С. 472–516.
458. Почепцов Г. Теория коммуникации. Москва: Рефл-бук, Киев: Ваклер, 2001. 656 с.
459. Почепцов Г. Колонизация эмоций, или «приручение» эмоций в бизнесе, политике, развлекательной культуре. URL: <https://www.researchgate.net/publication/343686204> (дата обращения: 12. 08. 2021).
460. Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках [Граница и опыт границы в художественном языке]. Самара: Самарский университет, 2006. Вып. 4. 514 с.
461. Прато Д., Пардо І. Урбаністична антропологія. *Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій*. 2016. № 1. С. 11–43.
462. Прима В. Гостинність як безумовний дар: до постановки проблеми. *Культура і мистецтво в сучасному світі*. Вип. 17. 2016. С. 91–100.
463. Прокопеня Г. В. Генезис кросс-культурного подхода в исследовании культур: диссертация ... кандидата философских наук. СПб, 2008. 178 с.
464. Пропп В. Морфология сказки. Ленинград: Academia, 1928. 152 с.
465. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986. 365 с.
466. Радишевський Р. Роль польського посередництва у формуванні української барокової літератури. *Українське бароко: в 2 т.* Харків: Акта, 2004. Т. 2. С. 69–121.
467. Радишевський Р. «Українська школа» в польському романтизмі: феномен пограниччя. Київ: Талком, 2018. 704 с.
468. Радишевський Р. Компаративістські студії Степана Хороба: предмет і стратегія. *Прикарпатський вісник НТШ. Серія «Слово»*. 2019. № 2. С. 560–562.
469. Риттер К. Общее Землеведение. Лекции, читанные в Берлинском университете и изданные Г. А. Даниелем. Москва: Издание книгопродавца А. И. Глазунова, 1864.

470. Роболи Т. Литература «путешествий» / Т. Роболи // «Младоформалісти»: Русская проза. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2007. С. 104–127.
471. Родак П. Письмо, книжка, лектура. Розмови. Ле Гофф. Шартъе. Еббар. Фабр. Лежен. Варшава: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. 333 с.
472. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. Москва: Лабиринт, 1994. 213 с.
473. Розумна О. П. Українська провінція як соціокультурний феномен. *Стратегічні пріоритети*. 2014. № 1 (30). С. 135–140.
474. Романенко О. Література та історія як метанаратив: до проблеми міждисциплінарних досліджень. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. № 6. 2015. С. 177–181.
475. Росовецький С. Шевченко і фольклор. Київ: Критика, 2015. 480 с.
476. Русанівський В. Історія української літературної мови. Київ: АртЕк, 2001. 392 с.
477. Русанівський В. Споріднена і віддалена двомовність як об'єкт сучасної лінгвістики. *Мовознавство*. 2007. № 1. С. 3–5.
478. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. Київ: Критика, 2000. 304 с.
479. Рябчук М. Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності. – Історичні причини та політичні наслідки. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2019. 252 с.
480. Саїд Е. Культура імперіалізм. Київ: Критика, 2007. 610 с.
481. Саїд Е. Орієнталізм. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2011. 511 с.
482. Савинков С. В., Фаустов А. А. Аспекты русской литературной характерологии. Москва: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. 332 с.
483. Савченко Л. Р. Искренность vs щирість: культурно-историческая семантика слова в близкородственных языках. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. 2016. – Вип. 74. С. 145–151.
484. Савчук В. Топологическая рефлексия. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 416 с.
485. Саєнко В. Апокаліптичний звір ізсередини. Поетика збірки «У череві апокаліптичного звіра». *Українська мова та література*. 2004. № 31–32 (383–384).
486. Сазонова Л. И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 481 с.
487. Саппа Н. Застолье и еда в украинской ментальности: отражение в украинской литературе первой половины XIX в. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство. Бердянськ: БДПУ, 2012. Вип. XXVI. Ч.4. С. 139–146.
488. Свєрбілова Т. Г. Міждисциплінарний аспект студій транскультурації та гібридизації в дискурсі Comparative Culture. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». Вип. 82. С. 83–92.
489. Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк: Вежа, 2008. 696 с.
490. Семенченко О. Микола Гоголь як провідник української культури у світ (Ч. 2). 2009. URL.: <https://www.radiosvoboda.org/a/1601084.html> (дата звернення 17. 09. 2016).
491. Сенковский О. Фантастические путешествия барона Брамбеуса. http://az.lib.ru/s/senkowskij_o_i/text_1833_puteshestvia01.shtml
492. О. И. Сенковский о Гоголе URL: http://vivovoco.astronet.ru/vv/books/brambeus/gogol/gogol_2.htm (дата обращения: 12. 09. 2017).
493. Сиваченко Г. М. Культурний трансфер – нова методологія компаративістики. *Слово і Час*. 2019. № 3. С. 70–81.

494. Силантьева В. И. Теория переходности: традиционный литературоведческий и синергетический подходы. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2014. № 2 (8). С. 31–41.
495. Силантьева В. Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса: Астропринт, 2015. 336 с.
496. Силантьева В. И. Трансфер и трансформер в межвидовом художественном пространстве (литература и живопись). *Вестник культурологии*. 2022. №2 (101). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transfer-i-transformer-v-mezhvidovom-hudozhestvennom-prostranstve-literatura-i-zhivopis> (дата обращения: 01.11.2022).
497. Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа: в 2-х т. Т. 1. Ч. 2. (XVIII век). СПб.: Типография «Труд», 1910. 951 с.
498. Сиповський В. Україна в російському письменстві. Частина I (1801–1850рр.). Київ: Українська Академія Наук, 1928. 457 с.
499. Сирота Ю. О. Російськомовна проза Є.П. Гребінки в контексті російської літератури 1830–1840-х років: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01. 02. Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського. Сімферополь. 2008. 29 с.
500. Сізова К. Л. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. Київ: Наша культура і наука, 2010. 320 с.
501. Сінченко О., Гавриловська М. Постколоніальні дослідження: український вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2014. № 3. С. 109–113.
502. Симбирцева Н. А. Фланер как интерпретатор текста культуры. *Современные проблемы науки и образования*. Екатеринбург. 2012. № 5. URL.: // <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=6959> (дата обращения: 16. 09. 2018).
503. Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного знания. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 560 с.
504. Синякова Л. Н. Параметры человека в ранней прозе И. А. Гончарова. *Вестник гуманитарной науки*. 2012. С. 104–116.
505. Скуратівський В. Історія і культура. Київ: Українське бюро захисту прав людини, 1996. 298 с.
506. Скурчевський Д. Клопітні (пост) колонії Європи. *Схід / Захід. Нео-анти-колоніалізм vs нео-імперіалізм: релевантність постколоніального дискурсу на пострадянському просторі*. 2013. Вип. 16–17. С. 30–42.
507. Слівінська А. Ф. Гостинність у філософії І. Канта: антропологічний вимір. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. № 34. 2015. С. 42–49.
508. Словник української мови: в 11 т. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1970 – 1980. С. 585.
509. Слюсарь А. А. Циклизация в прозе А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. *Слюсарь Арнольд Алексеевич: Memoria*. Одесса: Астропринт, 2009. С. 232-255.
510. Слюсар А. Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст. *Слюсарь Арнольд Алексеевич: Memoria*. Одесса: Астропринт, 2009. С. 307–330.
511. Слюсар А. Сатира в русской и украинской прозе 30-х XIX в. («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. Гоголя и «Пан Халявский» Г. Квитки-Основьяненко). *Слюсарь Арнольд Алексеевич: Memoria*. Одесса: Астропринт, 2009. С. 331–340.
512. Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 1994. 472 с.
513. Смирнов И. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. 352 с.
514. Смирнов И. П. Социософия революции. Санкт-Петербург: Алетейя, 2004. 372 с.

515. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ: Основи, 1994. 224 с.
516. Сміт А. Исследование о природе и причинах богатства народов. Москва: ЭКСМО, 2016. 1056 с.
517. Событие и событийность: Сборник статей. Под ред. В. Марковича и В. Шмида. Москва: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. 296 с.
518. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. Москва: INTRADA, 1999. 320 с.
519. Співак Г. Ч. В інших світах. Есеї з питань культурної політики. Київ: Всесвіт, 2006. 480 с.
520. Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма. Коллективная монография. Москва: ИМЛИ РАН, 2013. 488 с.
521. Старобинский Ж. Чернила меланхолии. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 616 с.
522. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. Москва: Академический Проект, 2004. 991 с.
523. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. Москва: Языки славянских культур. 2007. 248 с.
524. Шешенко І. Ол. П. Стороженко. Причинки до характеристики його творчості. Записки НТШ, 1901. Т. 43. 46 с.
525. Стороженко О. Твори в двох томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1957.
526. Студії з інтегральної культурології. Thanatos. 1996. 146 с.
527. Сулима М. Оповідання Євгена Гребінки «Приключення синей ассигнации» (компаративний аспект). *Рідний край. Альманах Полтавського національного університету*. 2013. № 1(28). С. 68–70.
528. Сулима-Блохина О. Квітка і Куліш – основоположники української новели. *Наукові записки*. Мюнхен, 1969. Вип. XV. 106 с.
529. Сумцов Н. Ф. Г. Ф. Квитка как этнограф. Киев: Типография Г. К. Корчак-Новицкого, 1893. 25 с.
530. Суни Р. Г. Аффективные сообщества: структура государства и нации в Российской империи. *Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сб. статей*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 78–114.
531. Сухомлинов О. Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему. Дніпро: «Середняк Т. К.», 2020. 203 с.
532. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. Київ: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2009. 487 с.
533. Существует ли петербургский текст? Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2005. 404 с.
534. Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России: Сб. статей, под ред. А. Эткінда, Д. Уффельмана, И. Кукулина. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 960 с.
535. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій. *Слово і Час*. 2009. № 5. С. 48–61.
536. Тарнашинська Л. Ієрархія влади: кореляція естетичних понять смаку / моди (філософсько-літературознавчий аспект). *Сучасні літературознавчі студії. Дискурс смаку в літературі і культурі*. 2012. Вип. 9. С. 402–412.
537. Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. научн. трудов. Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 2013. Вып. 25. 160 с.
538. Телесный код в славянских культурах. Москва: Институт славяноведения РАН, 2005. 274 с.

539. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів з другої половини ХХ й початку ХХІ ст. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 532 с.
540. Терещенко Ю. Довге ХІХ століття: спротив асиміляції. Київ: Темпора, 2022. 840 с.
541. Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: Науковий семінар. Тернопіль: ТНПУ, 2006. 339 с.
542. Тернер В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983. 277 с.
543. Тернер Ф. Д. Значення фронтиру в американській історії. *Україна модерна*. 2011. № 18. С. 11–46.
544. Терц Абрам. В тени Гоголя. München: ImWerdenVerlag, 2009. 258 с.
545. Титар О. В. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір: дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.04. Харків, 2016. 493 с.
546. Титаренко С. Д., Русанова М. М. Готическая традиция в литературе в аспекте интермедіального анализа. *Культура и текст*. 2021. № 44. С. 43–55.
547. Тіло в текстах культур. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2003. 222 с.
548. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.
549. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с.
550. Топографії популярної культури: Сборник статей. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 408 с.
551. Топоров В. Н. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, 1983. С. 227–285.
552. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука, 1987. С. 121–132.
553. Топоров В. Н. Образ «соседа» в становлении этнического самосознания (русско-литовская перспектива). *Славяне и их соседи. Этно-психологический стереотип в средние века (сборник тезисов)*. Москва: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1990. С. 4–14.
554. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. Москва: РГГУ, 1995. 512 с.
555. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Москва: Прогресс – Культура, 1995. 624 с.
556. Топоров В. Святость и святыне в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. Москва: Гнозис, Языки русской культуры, 1995. 875 с.
557. Топоров В. Н. Человек «осевого времени» Сократ в платоновской «Апологии Сократа» (К проблеме «поведенческого сценария» и «культурной роли»). *Ното Valcanicus. Поведенческие сценарии и культурные роли. Античность. Средневековье. Новое время. Балканские чтения 6. Тезисы и материалы*. Москва, 2001. С. 25–36.
558. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 616 с.
559. Третьяков Е. О. Философия и поэтика четырех стихий в повести Н. В. Гоголя «Коляска»: значение отсутствия. *Сибирский филологический журнал*. № 2. 2014. С. 27–35.
560. Тюпа В. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). Москва: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
561. Тюпа В. И. Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки. *Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии: научно-методологические материалы*. Санкт-Петербург: Книжный дом, 2007. С. 9–73.

562. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. 528 с.
563. Україна. Процеси націотворення. Київ: «К. І. С.», 2011. 416 с.
564. Українські поети-романтики. Поетичні твори. Київ: Наукова думка, 1987. 594 с.
565. Український світ у наукових парадигмах: Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Харків: ХІФТ, 2018. Вип 5. 117 с.
566. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ: Либідь, 1991. 640 с.
567. Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. Москва: Языки русской культуры, 1996. 608 с.
568. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. Київ: Факт, 2006. 284 с.
569. Ушкалов Л. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури. Київ: Факт, 2007. 552 с.
570. Ушкалов Л. Національні світи слобідської літератури. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство. 2009. Вип. XX. С. 87–96.
571. Ушкалов Л. Григорій Квітка-Основ'яненко. Харків: Фоліо, 2012. 120 с.
572. Ушкалов Л. Що таке українська література. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 352 с.
573. Фанон Ф. Гнані і голодні. Київ: Вперед, LAT @ K, 2016. 227 с.
574. Фарино Е. Введение в литературоведение. Санкт-Петербург: Изд-во РПГУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
575. Февр Л. Чувствительность и история. *Бои за историю*. Москва: Наука, 1991. С. 109–125.
576. Федута О. Автор-білінгв у пошуках читача (колізія Г. Квітки-Основ'яненка). *Слово і Час*. 2016. № 9. С. 97–103.
577. Феномен прецедентности и преэминентность культур. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. 312 с.
578. Филипович П. Кулішева варіяція сюжету про Навзікаю. *Куліш П. Твори*. Харків, 1930. Т. 1.
579. Фіцовський Є. Регіони великої ереси та околиці. Київ: Дух і літера, 2010. 544 с.
580. Фрай Н. Анатомія критики. Москва: Директ-Медиа, 2007.
581. Франко І. Я. «Наймичка» Т. Шевченка. *Зібр. творів у 50-ти т.* Київ: Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 447–469.
582. Франко І. Я. Українсько-руська (малоруська) література. *Зібр. творів у 50-ти т.* Київ: Наукова думка, 1984. Т. 41. С. 74–100.
583. Фрейд З. Основной инстинкт. Москва: АСТ – ЛТД, 1997. 656 с.
584. Фоменко В. Г. Місто і література: українська візія. Луганськ: Знання, 2007. 312 с.
585. Фуко М. Археологія знання. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
586. Фуко М. Другие пространства. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Москва: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
587. Фуко М. Речь и истина. Лекции о парресии (1982–1983). Москва: Издательский дом «Дело», 2020. 384 с.
588. Хардт М., Негри А. Империя. Москва: Праксис, 2004. 440 с.
589. Хвильовий М. Твори в 5 т. Т. 1. Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В.Симоненка, 1978. С. 131–151.
590. Хома Н. М. Детериторіалізація і ретериторіалізація: підходи до вивчення ролі території в умовах глобалізації. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. 2015. Вип. 17. С. 28–32.
591. Хороб С. Літературознавчі концепції Юрія Бойка-Блохина в дослідженнях творчості Тараса Шевченка. *Етнос і культура*. 2013. Вип. 10–11. С. 5–14.

592. Хофман Т. Литературные этнографии Украины: проза после 1991 года. Санкт-Петербург: Алетейя, 2016. 448 с.
593. Цивьян Т. В. К структуре иностранной речи у Достоевского (французский язык в «Подростке»). Семиотические путешествия. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 14–28.
594. Цивьян Т. Семантический ореол «локуса». Выбор места действия в художественном тексте. *Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum*. Т. 60. S. 135–150.
595. Чеканцева З. А. Эмоции как призма постижения истории. *Историки в поисках новых перспектив*: коллективная монография. Москва: Аквилон, 2019. С. 339–352.
596. Черкашина Т. Ю. Харків, Київ і Львів у рецепції українських автобіографів XIX – початку XX ст. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2010. № 20. Ч. IV. С. 47–52.
597. Чик Д. «Світ навпаки»: поетика карнавалізованої романістики Г. Квітки-Основ'яненка. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2009. Вип. 33. Ч. 2. С. 409–416.
598. Чик Д. Топос столичного міста у «фізіологічних нарисах» Є. Гребінки, Ч. Діккенса, В. Теккеря. *Євген Гребінка в крайовому, українському та світовому літературно-мистецькому контексті*. 2012. С. 261–270.
599. Чик Д. Sine prese, sine presio, sine rosulo?: вибори як подія в сюжеті «роману великої дороги» Г. Квітки-Основ'яненка та Ч. Діккенса. *Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен: зб. наук. пр.* 2015. Вип. 19. С. 289–300.
600. Чик Д. Жанрові системи української та англійської прози кінці XVIII – середини XIX ст.: проблеми типології та поетики: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.05. Київ, 2018. 501 с.
601. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с.
602. Чижевський Д. И. К проблеме двойника (Из книги о формализме в этике). *О Достоевском. Сборник статей*. Париж: Amga Editions, 1986. С. 45–74.
603. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ: Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.
604. Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури. Київ: Обереги, 2003. 576 с.
605. Чижевський Д. Філософські твори у 4 т. Київ: Смолоскип, 2005.
606. Чорновол І. Компаративні фронтири: світовий і вітчизняний виміри. Київ: Критика, 2015. 376 с.
607. Чумаченко Б. *Philosophia togata*: грецький трансфер у римській культурі. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2020. Том 3. С. 21–28.
608. Чубарова В. В. Стереотип поляка в польском и русском восприятии: опыт антропологического исследования. *Исследования по прикладной и неотложной этнологии*. Москва: ИЭА РАН, 2008. 30 с.
609. Шамрай А. Харківська школа романтиків. Т. 1. Харків: Державне видавництво України, 1930. 280 с.
610. Шамрай А. Українські оповідання Олекси Стороженка. *Стороженко О. Твори: У 3 т. Т. 1*. Харків – Одеса: Державне видавництво України. 1930. С. 7–56.
611. Шамфор Н. Несколько мыслей о любви к единению, о достоинстве и характере. 1809. URL: http://az.lib.ru/s/shamfor_s_n/text_1809_20_neskolko_mysley_o_lubvi.shtml (дата обращения: 4. 07. 2017).
612. Шаталов Д. Уявлення про козацтво. Українське козацтво у суспільній думці другої половини XVIII – першої половини XIX ст. Дніпро: Домінанта Прінт, 2017. 256 с.

613. Шевченко Т. Зібрання творів у 6 т. Київ: Наукова думка, 2003.
614. Шевченко Т. Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця XX – початку XXI ст.: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 584 с.
615. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI - XVIII століть: У 2 кн. Кн. 2. Розвинене бароко. Пізнє бароко. Київ: Либідь, 2005. 726 с.
616. Шевчук В. Вершинний твір українського бароко. Літературознавче дослідження «Енеїди» І. Котляревського. Київ: Веселка, 2008. 38 с.
617. Шелер М. Ресентимент в структурі моралей. Санкт-Петербург: Наука, Университетская книга, 1999. 231 с.
618. Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 272 с.
619. Шенле А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 376 с.
620. Шептицька Т. Феномен «тутешності» в українській літературі 1920-1930-х років. *Наукові записки*. Серія «культурологія». Острог, 2008. Вип. 3. С. 25–33.
621. Шерер Ж.-Б. Літопис Малоросії, або Історія козаків-запорожців та козаків України, або Малоросії. Київ: Український письменник, 1994. 311 с.
622. Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності. До теорії національно-органічних стилів. *Літературно-науковий збірник*. 1952. Ч. 1. С. 148–161.
623. Шерех Ю. Москва, Маросейка. *Не для дітей*. Літературно-критичні статті і есеї. Нью-Йорк: Пролог, 1964. 34–42.
624. Шерех Ю. Четвертий Харків. *Друга черга*. Література. Театр. Ідеології. Сucasnist: Бібліотека прологу і сучасності, 1978. С. 204-220.
625. Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. 455 с.
626. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. Харків: Фоліо, 1998. 431 с.
627. Шивельбуш В. Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів. – Київ: Критика, 2007. 256 с.
628. Шиффер Д. Філософія дендизма. Естетика душі и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер). Москва: Издательство гуманитарной литературы. 2011. 296 с.
629. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. Київ: Факт, 2004. 496 с.
630. Шолуха Н. Є. Гостинність як модель повсякденності в «філософії Іншого» Еманюеля Левінаса. *Культура народів Причорномор'я*. 2014. № 273. С. 195–198.
631. Шпенглер О. Закат Європи. Минск: Попурри 1998. 688 с.
632. Шрага Е. Літературність проти літератури: Пути розвитку циклізованої прози 1820 – 1830-х годов. СПб.: ГИЦ «Новое культурное пространство», 2013. 148 с.
633. Шульгун М. Е. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець XX – поч. XXI ст.): дис. ... д-ра філол. наук: 10. 01. 06, 10.01.05. Київ, 2017. 485 с.
634. Эко У. История красоты. Москва: Слово / Slovo, 2007. 440 с.
635. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского университета. Москва: Мик, 2002. 216 с.
636. Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 816 с.
637. Эткинд Е. Психопозитика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005. 704 с.

638. Эткинд А. Филология, психология и политика Ефима Эткинда. *Эткинд Е. Психопозитика. «Внутренний человек» и внешняя речь*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005. С. 5–14.
639. Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. Москва: Новое литературное обозрение. 2018. 481 с.
640. Юдин А. Концепт чужбина / чужина в русском и украинском языке: сопоставительный анализ. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*. 2008. Vol. 20. С. 77–94.
641. Юркевич П. Д. Философские произведения. Москва: Правда, 1990. 673 с.
642. Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.
643. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ: Академія, 2013. 224 с.
644. Яблонська О. Етноментальний образ москаля в українській літературі дошевченківського періоду: чужий / свій серед українців. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2011. № 11. С. 236–246.
645. Яблонська О. Провінційний код драматургії Григорія Квітки-Основ'яненка. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2013. Вип. 28. С. 163–169.
646. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – початку XVIII ст. Київ: Критика, 2002. 416 с.
647. Яковенко Н. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – початку XVIII ст. Київ: Вид-во Laurus, 2012. 472 с.
648. Яковенко Г. Г. Освітні практики дворянства у творах Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки»*, 2018. Вип. 27. С. 29–35.
649. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків у 3-х тт. Т. 1. Львів: Світ, 1990. 316 с.
650. Якушенко О. Что такое культурный трансфер? URL: <https://eusp.org/news/chto-takoe-kulturnyj-transfer> (дата обращения: 12. 08. 2018).
651. Ямпольский М. Литературный канон и теория “сильного” автора. *Иностранная литература*. 1998. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1998/12/literaturnyj-kanon-i-teoriya-silnogo-avtora.html> (дата обращения: 10. 01. 2020).
652. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
653. Ямпольский М. Б. Пространственная история. Три текста об истории. СПб: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. 344 с.
654. Янів В. Нариси з історії української етнопсихології. Мюнхен: УВУ, 1993. 343 с.
655. Янковська Ж. Фольклоризм української літературної прози доби романтизму: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.07, 10.01.07. Львів, 2017. 465 с.
656. Яровой А. Агон и номадизм. URL: <https://www.gumilev-center.ru/agon-i-nomadizm/> (дата звернення: 12. 07. 2021).
657. Яценко С. А. Традиційна народна їжа як предмет етнографічного дослідження. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2006. Вип. 28. С. 233–236.
658. Altieri C. *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals* Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1990. 370 p.
659. Akelev E. Пути изучения частных сделок XVIII в. в контексте развития «новой социальной истории» имперской России. *Varia* 2018. № 59/4. P. 575–598.
660. *Badania porównawcze. Dyskusia o metodzie*. Warszawa. 1998. 176 s.

661. Baer M., Kościańska A. Antropologia i gender. Wprowadzenie. *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*. № 2014/1(20). S. 5–11.
662. Bakula B. Kanon, antykanon, postkanon w dyskursie o tożsamości kultur w Europie Środkowej i Wschodniej. *Języki postkolonialności. Wprowadzenie. Porównania*. 2011. № 9. S. 13–43.
663. Bakula B. *Języki postkolonialności. Wprowadzenie. Porównania*. 2014. № 15. S. 9–17.
664. Behar R. *The Vulnerable Observer. Anthropology That Breaks Your Heart*. Beacon Press, 1996. 195 p.
665. Berlin I. *The Counter-Enlightenment, The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays* by Isaiah Berlin. N. Y.: Farrar Straus, Giroux, 2000. 704 p.
666. Berry J. W. Introduction to methodology. *Handbook of Cross-Cultural Psychology. Volume 2*. Boston: Allyn and Bacon, 1980. 546 p.
667. Bhabha H. *Nation and narration*. London: Routledge, 2000. 352 p.
668. Birgit Griesbecke. Japan dicht beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung. München. 2001. 220 s.
669. Bracka M. Literatura ukraińska doby romantyzmu w kontekście studiów postkolonialnych. *Świat tekstów. Rocznik Słupski*. 2016. № 14. S. 9–26.
670. Borowski M., Sugiera M. Transfer kulturowy czy kulturowa mobilność: rekonstrukcja teoretyczna. *Teatr – literatura – media: o polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*. Łódź: Primum Verbum, 2013. S. 43–53.
671. Borowska S. Hegel i Herder jako ojcowie założyciele nowożytnej komparatystyki. Zarys problem. *Tekstualia. Romantyczne źródła komparatystyki*. 2022. № 1 (68). S. 51–58.
672. Boruszkowska I. Teoria tranzytu – relacyjność kultury ukraińskiej. *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*. 2017. № 3 (33). S. 107–112.
673. Cultural Transfer Reconsidered Transnational Perspectives, Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges. *Approaches to Translation Studies*. Vol. 47. Leiden – Boston: Brill Rodopi, 2021. 268 p.
674. Geertz C. *Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 1999. 271 p.
675. George G. Grabowicz. *Between Subversion and Self-Assertion: The Role of Kotliarevshchyna in Russian-Ukrainian Literary Relations. The Ukrainian-Russian Encounter (1600 – 1945)*. Canadian Institute of Ukrainian Studies Press. 2003.
676. Goffman E. *Stigma: Notes of Management of Spoiled Identity*. London: Penguin Books, 1990. 176 p.
677. Granice i pogranicza: państw, grup, dyskursów... Perspektywa antropologiczna i socjologiczna. Pod redakcją Grażyny Kubicy i Haliny Rusek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013. 364 s.
678. Fischer M. *Anthropology as Cultural Critique* Chicago – London The University of Chicago Press, 1996. 228 p.
679. Hejmej A. Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja. *Teksty Drugie*. 2010. № 5, S. 53–64.
680. Hundorowa T. W jaki sposób peryferie rozmawiają między sobą albo teoria postkolonialna pozbawiona „centrum”. *Porównania. Języki postkolonialności*. 2014. Cz. 1. S. 33–44.
681. Hurrell A. Explaining the resurgence of regionalism in world politics. *Review of International Studies*. 1995. № 4. Vol. 21. PP. 331–358.
682. Dąbrowski M. *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*. Warszawa: Elipsa 2011. 416 s.
683. Dąbrowski M. Geopoetyka jako «principium comparationis» w badaniach kulturowych. *Rocznik komparatystyczny*. 2012. № 3. S. 9–28.
684. Dziamski G. *Kulturowy zwrot w badaniach literackich. Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas, 2006. S. 209–214.

685. Domańska E. Problem sprawiedliwości epistemicznej i dekolonizacja postkolonializmu (casus Europy Środkowo-Wschodniej). *Perspektywy postkolonializmu w Polsce, Polska w perspektywie Postkolonialnej*. Warszawa: Wydział „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. S. 39–53.
686. Duc-Fajlfer H. Etniczność a literatura. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków. 2012. S. 433–450.
687. James W. Humanizm i prawda. *Znaczenie prawdy. Ciąg dalszy «Pragmatyzmu»*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000. 264 s.
688. Kasperski E. O teorii komparatystyki. *Literatura. Teoria. Metodologia*. Warszawa: Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki UW, 2001. S. 331–356.
689. Kledzik E. Prowincja jako centrum. *Porównania*. 2008. № 5. S. 230–238.
690. Kledzik E. Prowincja w najnowszej literaturze polskiej i niemieckiej oraz współczesnych polonistycznych s germanistycznych badaniach literackich. *Porównania*. 2009. № 6. S. 149–164.
691. Kołodziejczyk, D. Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią. *Teksty Drugie*. 2010. № 5. S. 22–39.
692. Kołodziejczyk, D. Język (i) postkolonialności – historia studiów postkolonialnych w zarysie. *Porównania*. 2014. № 15. S. 19–32.
693. Konończuk E. W meandrach geopoetyki. *Teksty Drugie*. 2015. № 6. S. 213–228.
694. Kopka A. Pytanie o gościnność w filozofii Jacques’a Derridy. *Folia Philosophica* 32. 2014. S. 319–335.
695. Kopytoff I. *The African frontier: The Reproduction of Traditional African Societies*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 288 p.
696. Koselleck R. *O historyczno-politycznej semantyce przeciwstawnych pojęć asymetrycznych. Semantyka historyczna*. Poznań Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
697. Nycz R. Kulturowa natura : kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2001. № 5 (70). S. 4–14
698. Kuziak M. Prowincja – centrum. Strategie mocy i słabości literatury peryferyjnej (Mickiewicz – Gombrowicz – Stasiuk). *Rocznik komparatystyczny*. 2015. № 6. S. 139–157.
699. Ławski J. Zygmunt Gloger: prowincja jako centrum świata. *Bibliotekarz Podlaski*. № 31. 2015. S. 25–39.
700. Łebkowska A. Between the Anthropology of Literature and Literary Anthropology. *Teksty Drugie* 2012. № 2. S. 19–29.
701. Lloyd deMause. *The Emotional Life of Nations*. New York & London: Karnac, 2002. 454 pp.
702. Łuksza A. Transfer kulturowy a repertuar popularny. Przypadek londyńsko-warszawski *Pamiętnik Teatralny*. 2018. 67(4). S. 139–160.
703. Lutz C., White G. The anthropology of emotions. *Annual Review of Anthropology*. 1986. Vol. 15. P. 405–436.
704. Malinowski Artur. Żydzi w literaturze rosyjskiej i ukraińskiej: modus antropologiczny. *Żydzi wschodniej Polski. Seria VII. Mędzy Odessą a Wilniem: wokół idei syjonizmu*. Białystok, 2019. S. 215–222.
705. Malynovskyi A. The Architectonics of Sensibility in the View of the Theory of Cultural Transfer. Early Prose by Pantelejmon Kulish. *Studia Slavica Hung.* 65. 2020. № 2. S. 299–310.
706. Malynovskyj A. Bilingualism and the Figures of Postcolonial Speech. Cultural Transfers of Modern Ukrainian Prose. *Forum for World Literature Studies*. Vol. 13. № 4. 2021. P. 660–676.
707. Malinowski A. Adam Mickiewicz w Odessie. Fenomen pogranicza. *Polacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne, Studia Odeskie*. Białystok – Odessa 2021. S. 119–128.
708. Malynovskyi A., Musiy V., Mizinkina O., Tombulatova I. Universal “Music” in the Prose of the Postmodern Era. *Postmodern Openings. Editura Lumen*. 2022. Vol. 13 (1Sup1). P. 276 – 299.

709. Markiewicz H. O antropologii literackiej - z umiarem. *Ruch Literacki*. 2008. № 2. S. 141–150.
710. Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra. Redakcja naukowa: Ewa Szczęśna, Piotr Kubiński, Marcin Leszczyński. Warszawa: Universitas, 2017. 396 s.
711. Mikołajczak M. Między mimikrą a rebelią. Pejzaż (post) kolonialny regionalnej literatury. *Teksty Drugie*. 2015. № 5. S. 283–305.
712. Nejmej A. Interkulturowość – literatura – komparatystyka. *Teksty Drugie*. 2009. № 6. S. 34–47.
713. Nejmej A. Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja. *Teksty Drugie*. 2010. № 5. S. 53–64.
714. Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku. Pod redakcją Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Pauliny Olechowskiej, Svitlany Romaniuk, Marty Zambrzyckiej. Tom XIV. Warszawa – Iwano-Frankiowsk, 2016. 360 s.
715. Park R. E. Introduction. *Stonequist: E. V. The Marginal Man*. N. Y.: Charles Scribner's Sons, 1937. P. 13–18.
716. Pick D. Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania transferts culturels na gruncie polskim. *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*. Pod redakcją: Mirosława Zielińska, Marek Zybur. Wrocław: Centrum Willy'ego Brandta, 2013, S. 93–108.
717. Pisarek A. Gościnność polska. O kulturowych konkretyzacjach idei. Katowice: Grupa kulturalna, 2016. 264 s.
718. Płaszczewska O. Przestrzenie komparatystyki – italianizm. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 683 s.
719. Radziewski R. Lesia Ukrainka jako krytyk literatury polskiej. *Slavia Orientalis*. 2021. T. LXX. № 2. S. 317–330.
720. Rethinking Cultural Transfer and Transmission: Reflections and New Perspectives. 2012. Vol. 4. 169 c.
721. Rybicka E. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich. *Teksty Drugie*. 2008. № 4. S. 21–38.
722. Rybicka E. Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej. *Teksty Drugie*. 2013. № 4. S. 30–47.
723. Rygielska M. Antropologia literatury Badanie kultury : ludzie, projekty, realizacje. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016. S. 89–135.
724. Sarbin T. Emotions as Narrative Emplotments. *Hermeneutic investigation in psychology*. 1989. P. 185–201.
725. Shibutani. *Improvised News: A Sociological Study of Rumor*. Indianapolis: Bobs Merrill, 1966.
726. Skwarczyńska S. Regionalizm a główne kierunki teorii literatury. *Prace polonistyczne*. Łódź 1937, S. 7–52.
727. Switat M. Transfer w myśli społecznej. Od transferu kulturowego do transferu między kulturami Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2021. 320 s.
728. Śniecikowska B. Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016. 705 s.
729. Weretiuk O. Próba określenia i uporządkowania znaczeń związanych z geopoetyką. *Porównania*. 2013. № 12. S. 25–42.
730. Zhou Y. The Impact of Cultural Transfer on Cross-cultural Communication. *Asian Social Science* Vol. 4. No. 7. P. 142–146.
731. Żyrek-Horodyska E. W tym szaleństwie jest metoda? Wokół komparatystyki mediów. *Studia de Cultura*. 2020. № 12(3). S. 42–54.

Наукове видання

МАЛИНОВСЬКИЙ АРТУР

Антропология української прози
першої половини ХІХ століття.
Культурні трансфери

Монографія

Коректори: Н. Ольшевська, Ю. Боречко
Верстка: В. Жигун

Підписано до друку 25. 05. 2022 року

Формат 60Х84/16
Ум. друк. арк. 5,12
Наклад 100 пр. Зам.

Видавець і виготовлювач «Талком»
03115, м.Київ, вул. Львівська, 23
тел/факс (044)424-40-69, 424-56 - 26
Email:ukraina.vdk@email.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 4538 від 07.05.2013