

generalized model of linguistic hierarchy. This means that both the writer's novel are unique at the level of individual language elements, however, are virtually identical in terms of linguistic hierarchy. In both novels dominated by neologisms and their varieties (occasionalisms, neosemantisms), important elements of science fiction S. Lem are also terms and comparisons. Each of these elements sells its clearly defined function: neologisms are called objects and phenomena of the new world, define the concepts of text, create a new language and a new reality; terms makes the text a scientifically credible and believable; comparison adapt the text to the reader, make it more clear, you can create a kind of "bridge" between the fantastic and the real world.

**Key words:** hierarchy, dominance, artistic text, style, neologism.

Стаття надійшла до редколегії  
21.11.2014 р.

УДК 809.161

**Марія Моклиця**

### **Алегорична новелістика Ольги Кобилянської**

Серед новел Ольги Кобилянської дослідники виділяють кілька алегорій, тобто уживають це поняття як жанрове визначення. Автор статті пропонує подивитись на алегорію в аспекті стильової еволюції. Звернуто увагу на виражальну функцію алегорії, запропоновано тезу про зв'язок алегорії з експресіонізмом, доведено, що значна частина новел 1880–1900-х рр. – яскравий зразок експресіоністського стилю.

**Ключові слова:** алегорія, новела, міметизм, реалізм, модернізм, експресіоністський стиль.

#### **Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз останніх досліджень цієї проблеми.**

Питання про місце алегорії у творчості Ольги Кобилянської чомусь твердо вписане в жанровий контекст: низка її новел вимагає піджанрового визначення «алегорія». М. Павлишин до жанру алегорій відніс новели «Битва», «Там звізди пробивались», «Через море», «В долях» [5, с. 203]. З приводу його класифікації та й будь-яких інших С. Кирилук висловила таку думку: «Варто зауважити, що проводити жанрове розмежування малої прози О. Кобилянської справа вельми ризикована й не завжди виправдана, оскільки навіть у текстах з превалюючим міметизмом наявні риси, притаманні алегоричному творові чи такому, що має у своїй основі символічне підґрунтя, тому в аналізі доцільно скористатися саме хронологічним принципом» [1, с. 59]. Судячи з того, що запропоновані навіть такими поважними науковцями, як І. Денисюк та М. Павлишин, класифікації мають очевидні вразливі місця, з думкою С. Кирилук треба погодитись. Але водночас скасовувати цю проблему, замінюючи її нібито об'єктивним хронологічним підходом, теж не випадає. Та й сама авторка передмови до десятитомного видання суто хронологічного підходу не дотримується, намагається так чи інакше групувати твори малої прози: «Мала проза зламу ХІХ–ХХ ст. репрезентує чи не найнеоднорідніший у ідейно-тематичному та в жанровому плані пласт художнього доробку О. Кобилянської» [1, с. 75]. Очевидно, що новелістика Кобилянської 1880–1900-х рр. дуже різна, надто різна, аби це прийняти як даність чи данину модерністським пошукам і експериментам. Кобилянській притаманні крайнощі, надмірна різностильність, а це, своєю чергою, актуалізує питання авторського стилю. Митець може скільки завгодно шукати й поєднувати різноманітні складники, але якщо він не знайде способу їх зростити в нову цілість, сформувану виразне авторське мовлення, він не може претендувати на роль першорядного автора. Тому питання різностильності, яке українські науковці розв'язують із подиву гідною легкістю (письменникові такому-то притаманні символізм, натуралізм, романтизм і сюрреалізм з футуризмом разом узяті), насправді є питанням про цілісність та вартісність художнього доробку письменника.

Не йдеться про «підмивання» основ, заниження української класики чи інші дражливі речі, диктовані політикою чи ідеологією. Жоден геній не піднесеться, якщо ми назвемо геніальним його невдалий твір. Немає творчості, складеної з одних шедеврів. Внесок у культуру оцінюють за вершин-

ними творами. Але який саме шлях привів до цих вершин – питання не другорядне й не просте. Це загалом перше питання, яке повинен поставити собі науковець, який приступає до вивчення творчості будь-якого автора.

Мені вже доводилось ставити питання про стиль Кобилянської, була висловлена теза про стрижень експресіонізму, який підпорядкував собі інші складники й став основою авторського стилю, експресіонізму О. Кобилянської, схожого на всі інші експресіоністські авторські стилі й водночас різоче відмінного від них. Мабуть, теза не була достатньо переконливою: слово «експресіонізм» у розвідках про Кобилянську не стало частішим. При цьому термін «модернізм» актуалізується з кожною новою статтею, і жодна не обходиться без вказівки на міметизм більшості відомих творів. Загалом Кобилянська модерністка, але от більшість її відомих творів – послідовно міметичні. Чи роблять її модерністкою кілька алегоричних новел (вони напевне не міметичні)? Складається враження, що «міметизм» – це такий собі евфемізм, навзамін реалізму чи соціалістичному реалізму (Ольга Кобилянська таки ж і до нього долучилася), а то й народництву, понять, які вже не додають аналізованим авторам жодних бонусів, скоріше, підважують авторитет. Теза, що Кобилянська феміністка, а отже й модерністка, була прийнятна на початковому етапі неупередженого вивчення українського модернізму, тобто у 1990-ті рр. Сьогодні зрозуміло: можна бути дуже прогресивним у поглядах і дуже консервативним у засобах зображення.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження (авторська гіпотеза).** Місце алегорії у творчості Ольги Кобилянської треба вивчати не в контексті жанру, а в контексті стилю. У період, коли Кобилянська входила в літературу (прозову, що немаловажно), алегорія ні як жанр, ні як стильовий засіб не були ознакою модерних пошуків, скоріше, видавали тяжіння до традиціоналізму: просвітництво в широкому сенсі слова (включно з народництвом) не обходилося без допомоги алегорії, але воно на очах ставало вчорашнім днем літератури. Символісти вилучають алегорію, бо вона надто дидактична, реалісти вилучають алегорію, бо вона надто умовна, казкова, дисонує з об'єктивізмом. Символізм визначальний для поезії 1880–1890-х рр., реалізм (із додатком натуралізму) – для прози цього ж періоду. Міметичні твори у творчості Кобилянської цього періоду не потребують додаткового виправдання: жоден початківець у прозі кінця століття школи реалізму не оминув. Цілком зрозумілі й романтично-ліричні фрагменти – вік та стать завжди в літературі мають право голосу. А от численні алегорії (у першому томі нового десяти томного видання, який представляє малу прозу 1880 – початку 1900-х рр.) – це парадокс. Наведу показову цитату зі «Словника театру» Патріса Паві, тлумачення алегорії, базоване на класичних для ХХ ст. працях В. Беньяміна і Н. Фрая: «Персоніфікація певного принципу чи певної абстрактної ідеї, яку в театрі реалізує дійова особа, наділена чітко визначеними атрибутами й властивостями (наприклад, для Смерті – коса). Здебільшого алегорію використовували в мораліте й середньовічних містеріях, а також у бароковій драматургії [Грифіус (Gryphius)]. Алегорія майже зникає, коли дійова особа почала набувати рис людини міського типу й антропоморфізації, проте зринає в пародійно-войовничих формах експресіонізму (Ведекінд) та в театрі агітпропу або в притчах Брехта (“Кар’єра Артуро Уї”, “Сім головних гріхів”))» [5, с. 36]. Як бачимо, поновлення інтересу до театральної алегорії відбулося пізніше, на іншому етапі розгортання модернізму, і має безпосередній стосунок до експресіонізму. Але в час, про який йдеться, алегоричне мовлення викликає асоціацію переважно із застарілою традицією, аж ніяк не з новаторством.

Звідки в Кобилянської, за природою обдаровання не схильної до умовних форм (міметичне зображення, натомість, їй дається легко, воно органічне), інтерес до алегорії? Я не бачу іншого джерела, окрім книги Ф. Ніцше «Так казав Заратустра». Ідея надлюдини – це одна причина тяжіння, стиль книги – інша. «Цитатний» вплив Ніцше, про який читаємо в багатьох розвідках про Кобилянську, можна тлумачити і як вплив поверховий, данина моді, а можна й інакше: таке пряме відсилення до конкретного джерела, на яке натрапляємо в ранній творчості Кобилянської (письменник ніби ж не зобов’язаний бути точним у посиланнях?), свідчить про вплив на рівні слова. Разом із цитатами засвоюються форми мислення і висловлювання. «Так казав Заратустра» – книга, написана біблійною мовою алегорій, вона засадничо інакомовна. І цей алегоризм був би тхнув застарілим моралізаторством, у добу розквіту природничих і точних наук нікому не цікавого, якби не пристрасть Ніцше, яка надає повчальним алегоріям цілком нового звучання. Ніцше цитується і поширюється в цитатах (не тільки ж на Кобилянську він вплинув саме так), бо вони легко запам’ятовуються,

засвоюються як нова, парадоксальна істина, та, що скасовує всі попередні й надає легітимності очевидним парадоксам. І пристрасть Ніцше, і його алегорична мова притягують Кобилянську. Але, на щастя (бо так і до епігонства було б недалеко), є й стримувальні фактори. Зокрема, явно дисонують із внутрішньою потребою Кобилянської в жіночій емансипації патріархальні ескапади німецького філософа (варто нагадати й погодитись із Т. Гундоровою – «contra Ніцше» теж відчутне). Крім того, у зображувальній сфері її тягне до «нарису», до живих замальовок із життя, їй надто болить особисте, суто жіноче.

Але, яким би очевидним не був вплив Ніцше, саме алегоричні новели свідчать, що Кобилянська не пливе за течією, навчаючись потроху у літературних кумирів, а долає опірний життєвий матеріал. Поєднуючи міметизм і алегоризм (на тому етапі ще речі геть не поєднувані), вона зрештою знаходить власний стиль. Аби зрозуміти, яке ж місце в цьому процесі відведене алегоріям, придивимось до них уважніше.

Перша новела Кобилянської «Видиво» – цікава й показова заявка молодої авторки на творчість ускладненого типу. Щось її явно хвилює, але відверто не називається, а підводиться під загальний (надто загальний!) знаменник. Прекрасний чоловік і не менш прекрасна жінка (таке узагальнення відсилає нас до барокового театру), закуті в тяжкі металеві кайдани – усталена алегорія рабства. Чоловік і жінка без імен та індивідуальних рис – люди. Люди блукають у лісі, мріючи позбутись кайданів. Самотня жінка в траурному покривалі, яку пара зустріла, теж прекрасна й теж закута. Що саме вона втілює, важко (і не потрібно) гадати. Вона в цьому сюжеті «третя зайва», або ж їй відведена роль «вказівного пальця». Показавши парі розкішний палац із підневільним рухом усіх людей, ця героїня виголошує пояснення, яке усій картині надає цілком нового значення. Виявляється, рабство й неволя – це не устрій, який пригноблює, а «влада обставин». Ну, якщо кайдани – це влада обставин... Було багато версій щодо того, як розуміти «погане людське створіння» із золотим хрестиком, який люди механічно цілували. Ніби не випадає шукати деінде, окрім релігії (знову вплив нігіліста Ніцше?), бо золотий хрестик для цілування – надто усталений атрибут. Якщо «створіння» втілює церковну владу, то що тоді втілює стара жінка, «схожа на валькірію, з грубими, бездушними рисами»? Вона керує всім дійством, змушує людей коритись, виграючи негарну мелодію. Якщо саме вона – влада обставин, як сказано у поясненні, до чого тут релігія і вся її атрибутика? А де поділася атрибутика держави? Чи соціальний устрій вже не визначає обставин? В антирелігійності Кобилянської цього періоду важко запідозрити, її християнство глибоке й укорінене, зумовлене багатьма чинниками (про це переконливо – у З. Гузара). Отже, підводить алегорія. Новела претензійно інакомовна, цілком «ніцшевська». Вона не підлягає раціональному прочитанню, бо логіка алегоричного коду тут порушена.

Ідеальна пара, скута владою обставин, видає приватні вболівання письменниці, які невдовзі значно виразніше й відвертіше виявлять себе в новелі «Природа». Про цей твір окрема мова, але там теж є прекрасна, майже ідеальна пара, де кожен скутий владою обставин, а тому пара не має перспектив. Про романтичні поривання авторки свідчить початок новели «Видиво». Перша картина зображення – похмурий пейзаж, останній штрих у якому – меланхолійна (або ж декадентська) експресія: «Там угорі, на небі, здавалося, плакали зорі, горіли холодні проблиски місячного світла». Пейзаж олюднений, але в межах романтичного світосприйняття. А от наступна картина лісу вже дещо інша: «Могутній, похмурий, нерухомий дубовий ліс стояв закам'янілий, притихли високі трави, квіти. Старі, дуже давні смереки простягали свої зелені руки до неба, ніби благали допомоги, просили Бога, щоб він зняв прокляття болю, яким обдарував, мабуть, землю ще в перших її дрімотах могутній злий демон...» [2, с. 105]. Тут персоніфікація переростає межі стильового прийому, все зображення от-от стане казковим. Це і є рух до алегоризованого зображення.

Цікава у своїх інтенціях і наступна алегорія – «Людина з народу», з подачі авторки у всіх класифікаціях віднесена до жанру фантазій. Насправді будь-яка алегорія – це фантазія, і в сенсі вигадування відсутнього у житті, і в сенсі враження, яке вона створює. Можна назвати всі алегоричні твори фантазіями (казками) й навпаки, це не змінить очевидного: за характером зображення «Людина з народу» послідовно алегорична. Головна пояснювальна теза – у назві твору, бо в сюжеті нема жодних людей і жодного народу. Головна героїня – сива голубка, яка втекла з голубника, бо там були тільки білі або темні птахи, тому хтось «зарозумілий» хотів сиву (неправильну тобто) вбити. Потому голубка мешкає в прекрасному парку, насолоджується життям, але невдовзі стає «прогнаною

з раю» і потрапляє під крону «плебея-дуба». У дуба й голубки зав'язуються романтичні стосунки, їхній союз прекрасний і щасливий. Попри вигнання з раю, новела сентиментально-романтична, з піднесеним фіналом і пафосом. Можна її сприймати іронічно: дівочі ілюзії в обладунках альбомної поезії позаминутого століття. Але попереду «Битва», тому іронізувати не доводиться. Звернемо увагу на опис раю: «Там цвіли і пахли олеандри, молилися лілії, там шепотіли й солодко пестилися квіти. Запах, яким вони гордилися і який багатьох приманював, приголомшував їх. Бідні ці чудові квіти. Вони давно вже втратили свідомість, жили розкішно, але без душі» [2, с. 109].

Опис раю дуже подібний на райський сад із середньовічного «Роману про Троянду» Гійома де Лоррі і Жана де Мена. Ось що пише про цей твір медієвіст Е.-Р. Курціус: «Тринадцяте століття – період зрілої готики та зрілої схоластики – вважають вершиною усього середньовіччя. Репрезентативний твір часу – “Роман про Троянду” – став, певна річ, гострим контрастом до усталеної картини епохи, що закріпилася в загальній уяві. У першій його частині, яка налічує чотири тисячі віршованих рядків і яку близько 1235 р. написав Гійом де Лоррі, широко розгорнено алегорію любові. Молодому поетові сниться, що надворі травень і він опинився в якомусь саду, оточеному муром. У тім саду панує Любов, яку супроводжують Радість, Юність і Щедрість. Юнак помічає троянду і хотів би її зірвати. Але вона росте в терновій гушавині, її стережуть Страх, Сором, лихий Поговір та споріднені з ним сили. Доступові завадить численна алегорична рать. У цьому місці перша частина, що мала б закінчитись здобуттям Троянди, зненацька обривається» [4, с. 143]. У продовженні Жана де Мена богиня Природа постає «як прислужниця хтивого проміскуїтету, статевого безладдя, а її засади регулювання любовного життя травестуються в соромітництво» [4, с. 144]. Дивуватися нічого такій трансформації сюжету та його персонажів – діє логіка розгортання алегоричного сюжету. На висоті солодкової лірики жодна алегорія довго не втримується. Тривале розгортання подвійного значення неминуче переросте у двозначність.

«Роман про Троянду» став початком поширеного в поезії наступних епох, включно з романтизмом, прийому алегоризації рослинного світу. Варто будь-яку рослину написати з великої літери (перетворити назву на ім'я) і надати їй слово, як одразу зображення набуває інакомовності, але водночас і морально-етичної двозначності. Але в поезії (наприклад, квітка-дівчина – наскрізний образ поезії П. Ронсара) персоніфікована квітка ще втримується в межах поетичного засобу, прикраси стилю. Якщо ж вона стане героїнею сюжету, що неминуче в прозі, хай і ліричній, комічних перверсій не уникнути.

Олюднену квітку Кобилянська, ясна річ, припасовує до ліричних потреб – «Рожі», «Акорди», «Мої лілії». Через алегорію лірика може стати сентиментально-мелодраматичною (аж ніяк не модерністською), що очевидно в перших новелах письменниці. Та й у власне ліриці ці образи часом видають себе нотою фальшу: «Нею легеньким кроком ідуть лілії мого серця. *Остатні лілії моєї молодості*» («Акорди») [2, с. 307].

Більш вдячним у художньому плані виявився образ не райського саду, наповненого квітами, а пралісу. Саме він став наскрізним у стильових експериментах Кобилянської.

У перших алегоріях письменниці вгадується паросток майбутньої «Битви», а серед джерел – також середньовічний архетип лісу-пущі, пов'язаний із покутою і схимництвом, той самий ліс, у якому заблукав Данте на середині земного життя. Цей образ поширено у європейській традиції завдяки романтикам. Ліс сам по собі, у своєму прямому значенні може набути символічного розширення, ставати символом життя, природності, життєвої сили, опозицією до цивілізації тощо. Алегоричне значення саме собою не постане, його треба «прив'язувати» до зображення. Щоб алегорія виправдала себе, потрібне експресивне, екзальтоване зображення природи, наприклад, зелені руки, які благають Бога («Видиво»). Алегорія потрібна для експресії, експресія потрібна для алегорії – це і є коло підказок. Кобилянська на перших порах ще не вміє використати алегорію так, як їй потрібно – для вираження бурхливих почуттів, вона бере алегорію в тій функції, яка досі переважала – філософсько-дидактичній. Така алегорія потребує жорсткого раціоналізму, її треба розбудовувати, як архітектурну споруду (Ніцше з алегоричного образу Заратустри розгорнув цілу філософську систему). Для Кобилянської це вочевидь зайве.

На образі лісу у творах Кобилянської легко простежити коливання між лірикою й алегорією, процес їх зрощування, який невдовзі завершиться формуванням цілком експресіоністського стилю. Це вже «Битва», твір далеко не так само алегоричний, як перші два, навряд чи їх взагалі можна

віднести до групи новел-алегорій, як це роблять дослідники. Алегорія тут не казкова, не дидактична й не морально-філософська. Навіть не можна сказати, що алегорія в «Битві» перекидає місток до притчі. Тут уперше алегорія стає цілком іншою, перебирає на себе виражальні функції, повністю відкидаючи інакомовну дидактику. Твір прозорий за змістом, він не потребує декодування.

Наведемо два характерні описи лісу з новели «Битва»: «Колючі кущі дикої рожі, котрої галуззя вибуяло великими різками, луку вато, сплетені з другими корчами і нерозривними плющами, повоюями і терням, стояли, мов непроходимі стіни. Буйна ясно-зелена папороть розкинулася вахлярувато у своїй розкішній красі вшир і вздовж, а їдовиті гриби червоної краски показувалися на світ і звертали на себе увагу. Молоді ялини стояли так густо, простягали так відпорно галуззя від себе, що дальший хід був майже неможливий. Вони кололи в лице, рвали волосся і чіпалися ворожо одежі» [2, с. 197]. Це картина лісу на початку битви. Як бачимо, спротив лісу показаний дуже виразно, але ні ліс, ні дерева тут не персоніфікуються. Ліс є лісом, а люди – людьми. А ось фінальна сцена програної лісом битви: «Біляві, спорохнявілі пняки стирчали густо одні коло одних, неначе кістяки з поживклої трави. Нездатні дерева лежали у великім числі покалічені вокруги, а з кори обдерті пні, що показалися нездоровими, порохнявіли нетикані дальше. Великі, випалені місця на землі нагадували рани пожежі і свідчили о побіді полуміней, що блистали тут так часто вночі і пожирали жадібно все, що в їх сусідстві находилося. Стоси соснової кори лежали темно-брунатними шматами й звоями, напівперегнилі, і важко лежали маси трісок на траві. Старі, блискавицями порушені смереки, оставлені нетикано, стояли сумно, простягаючи напіввисохлі рамена від себе далеко, мов безпомічні старці, силуючись надармо задержати вітер у своїм галуззі. Від часу до часу проносилося воздухом жалісне, смутне скрипіння» [2, с. 209]. Ця картина природи, скоріше, писана з натури, аніж з уяви. Тут нема жодних раціонально доданих смислів, навіть класичне поетичне олюднення майже відсутнє (хіба метафора гілки/ рамена). Проте опис уражає, він насичений великою експресією, як і всі описи новели.

Загалом треба погодитися, що в «Битві» природа і люди обернені маркерами: олюднений ліс більш людський, а лісоруби механічні, не схожі й на людей. Але ліс тут не казково-алегоричний, як у «Видиві», його не змінено й не наділено людськими здатностями. Так, ліс відчуває і навіть мислить, але це не умовність, а наслідок того, що авторка сприймає дерева саме так: як істоти. Це вже не прийом (підмінити людину рослиною і отримати повчання), це віра, світогляд. Кобилянська – у всіх сенсах, окреслених наступним ХХ ст., – природна людина. Вона глибоко емоційно сприймає загрозу руйнації, яка йде від цивілізації («залізної змії»). У її часі «Битва» – це для читачів гіпербола, у нашому часі вона сприймається як лихе пророцтво, що збулось і збувається далі.

У «Битві» ледь помітний алегоризм зображення підпорядковано головній меті – експресивній. Це один із найяскравіших (і найраніших) прикладів експресіонізму в українській літературі. Саме в цій іпостасі його потрібно цінувати, через цей ракурс сприймати.

**Висновки.** Із 34 новел першого тому останнього десятитомного видання 16 творів або цілком алегоричні, або використовують алегорію як домінуючий засіб. Найбільш послідовно експресіоністські твори – це новели «Битва», «Під голим небом». Тут алегорія слугує головній меті – гіперболізованому, піднесеному до всесвітніх масштабів трагічному пафосу. Апокаліптичне світосприйняття, властиве Кобилянській від природи, знаходить для алегорії органічне місце в експресіоністському стилі.

#### *Джерела та література*

1. Кирилюк С. Світ прози Ольги Кобилянської / С. Кирилюк // Кобилянська О. Ю. Зібрання творів. У 10-ти т. Т. 1. Новели. Оповідання. Поезії в прозі / О. Ю. Кобилянська. – Чернівці : Букрек, 2013. – С. 11–111.
2. Кобилянська О. Ю. Зібрання творів. У 10-ти т. Т. 1. Новели. Оповідання. Поезії в прозі / О. Кобилянська ; редкол. : В. І. Антофійчук (голова) та ін. – Чернівці : Букрек, 2013. – 476 с.
3. Курціус Е.-Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Е.-Р. Курціус ; пер. з нім. А. Онишка. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
4. Паві П. Словник театру : пер. з фр. / Патріс Паві. – Львів : Літопис, 2006. – 640 с.
5. Павлишин М. Ольга Кобилянська: Прочитання / М. Павлишин. – Х. : Акта, 2008. – 357 с.

**Моклиця Марія.** Аллегорические новеллы Ольги Кобылянской. Среди новелл Ольги Кобылянской исследователи выделяют несколько аллегорий, то есть употребляют это понятие как жанровое. В статье предлагается посмотреть на аллегорию в аспекте эволюции стиля, обращается внимание на выразительную

функцію аллегорії, пропонується тезис о зв'язи аллегорії з експрессионізмом. Речь йде о том, что среди 34 новелл (произведения 1880–1900-х гг.) первого тома десяти томного собрания сочинений Кобылянской 15 построены на аллегории. Эти произведения диссонируют с большинством произведений миметического стиля. Но именно благодаря сращиванию аллегорического изображения с миметическим формируется неповторимый экспрессионистский стиль писательницы.

**Ключевые слова:** аллегория, новелла, миметизм, реализм, модернизм, экспрессионистский стиль.

**Moklytsia Maria. Allegorical Short Story of Olga Kobylanska.** Among the stories Olga Kobylanska researchers have identified several of allegory, that shall take this concept for genre definition. The article offers a look at an allegory in terms of stylistic evolution, draws attention to the expressive function of allegory, proposed thesis on the connection allegory and expressionism, argues that much of the short stories of 1880–1900's is the most typical sample the expressionist style.

**Key words:** allegory, novel, mimetizm, realism, modernism, expressionist style.

Стаття надійшла до редколегії  
24.11.2014 р.

УДК 809.1+821

Світлана Натяжко

### Психоаналітичний метод у творчості Анни Гавальди (на прикладі роману «Втішна партія гри в петанк»)

У статті йдеться про актуальність дослідження творчості Анни Гавальди в психоаналітичному аспекті. Показано зв'язок художнього нарративу з психоаналізом. Здійснено аналіз твору «Втішна партія гри в петанк» у контексті творчості письменниці. Досліджено жанрову специфіку твору, систему персонажів, способи застосування психоаналізу у романі. На цій основі доведено доцільність використання психоаналітичного методу у дослідженні творів сучасної літератури.

**Ключові слова:** психоаналітичний нарратив, художній нарратив, метод психоаналізу, письменник-психоаналітик, психотерапевтичний ефект.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Зв'язок психоаналізу та художньої літератури зріс останнім часом. Завдяки психоаналізу в західному літературознавстві протягом ХХ ст. поширювався модерний погляд на літературний твір як результат синтезу свідомих та несвідомих психічних процесів. Н. Зборовська тлумачить творчість як «...унікальний психологічний феномен самопізнання і пізнання світу, що дуже часто виникає в супроводі загальнолюдського страху смерті і як бажання подолати смерть. Під час творення відбувається енергетичне перевантаження: психічна енергія в полі свідомості різко знижується, натомість активізуються глибинні енергетичні потоки неусвідомленого: водоспад міфологічних та архетипних (первинних) образів і символів виноситься з глибини душі» [1, с. 12]. Критика класичного психоаналізу сприяла нетрадиційному тлумаченню літератури загалом. Динамічний зсув психоаналітичних концепцій до біологізму (матерії, тілесності) або духовності (Слова, Логосу) зумовив унікальні зрушення в літературній інтерпретаційній методології; інтелектуальна праця на межі таких дисциплін, як психоаналіз, лінгвістика, антропологія та модерна філософія породжували нову практику тлумачення літературних текстів. Проникнення психоаналізу в гуманітарні науки активно впливало не лише на літературознавство, а й на художню творчість.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Проблеми взаємодії психоаналізу та літератури вивчав ряд зарубіжних та вітчизняних науковців (Е. Мергенталер, Ю. Крістева, Р. Барт, Дж. Мітчел, Т. Мой, С. Маркус, Н. Зборовська, Н. Гапон, Л. Таран та ін.) відповідно до поглядів засновників психоаналізу. З. Фройд звертався до художньої літератури, щоб аргументувати свої гіпотези. Згодом психоаналітичний метод став прирівнюватися до літературної діяльності, з посиланням на те, що історії хвороб, які Фройд записував, читаються як новели, а фантазування, до яких вдаються невротики, схожі на «сімейні романи». Письменник і його художня діяльність стають цікавим об'єктом для наукових розвідок, оскільки митець майстерно втілює свій невротичний симптом у форму художнього твору.