

образів (могила, степ, спис, чарка, співець, бандурист, бандура). Отже, мотив національної туги є визначальним у творчості Амвросія Могилы. У перспективі доречно простежити розвиток мотиву національної туги у творчості інших поетів-романтиків (Л. Боровиковського, М. Костомарова та ін.).

Література

1. Гнідан О. Мотиви лірики Амвросія Метлинського (Аналіз в аспекті творчого методу) / О. Гнідан // Гнідан О. Історія української літератури XIX – поч. XX ст. : практичні заняття. – К. : Вища школа, 1987. – С. 29–43.
2. Задорожна Л. Історія української літератури кінця XVIII – 60-х років XIX століття : підручник; 2-е вид., перероб. та доп. / Л. М. Задорожна. – К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2008. – 479 с.
3. Зленко Г. Коли помер Амвросій Метлинський? / Г. Зленко // Слово і час. – 1999. – № 1. – С. 60–61.
4. Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке / М. Костомаров // Костомаров М. Слов'янська міфологія / упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1994. – С. 280–296.
5. Коцаренко Т. Думка як голос душі: діяльність Амвросія Метлинського на фольклористичній і літературній нивах / Т. Коцаренко // Укр. мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 2. – С. 114–117.
6. Маурітссон М. «Передтеча Шевченка» Амвросій Метлинський / М. Маурітссон // Українське слово. – 2011. – № 48. – С. 14.
7. Свириденко О. Романтична парадигма творчої діяльності Амвросія Метлинського : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Оксана Михайлівна Свириденко. – К. : Б. в., 2002. – 20 с.
8. Українські поети-романтики. Поетичні твори. / ред. тому М. Яценко. – К. : Наук. думка, 1987. – 590 с.
9. Федченко П. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. / П. Федченко. – К. : Наук. думка, 1982. – 381 с.

Науковий керівник – О. В. Яблонська, к. філол. н., доц.

Ніна Радчук, м. Луцьк

Простір пам'яті в романі І. Ракузи «Море моря»

Важливе місце серед актуальних літературознавчих проблем посідає проблема осмислення простору індивідуальної пам'яті в художньому творі. Останні десятиліття ознаменувалися активізацією досліджень дискурсу пам'яті, вони мають виразний міждисциплінарний характер, що передбачає, крім літературознавчого, й історичне, культурологічне, лінгвістичне та геофілософське обґрунтування. Феномен пам'яті досліджується у кількох аспектах, зокрема філософсько-культурологічному (Я. Ассман, А. Ассман, М. Галбваск, П. Коннертон, Ю. Лотман, П. Нора, П. Рікер, М. Фуко та ін.) та літературно-критичному (А. Житеньов, А. Киридон, Л. Лавринович, А. Павленко, Л. Сазонова, Т. Тернова та ін.).

А. Киридон слушно розглядає простір пам'яті у двох аспектах: «як психологічний феномен індивідуальної/колективної свідомості, що формує різноманітні (іноді суперечливі) образи подій, явищ, емоційного поля тощо; та як структурований фіксований простір, якому надається пам'яттєвих смислів. Відтак простір пам'яті може розглядатися і як відображення реальних подій (реального простору), і як ментальний витвір – результат уяви» [2]. Пам'ять постає перед нами як суб'єктивна символічна реальність, що репрезентує ціннісно-сміслові орієнтації суб'єкта (індивіда чи колективу). На відміну від інших просторів, пам'яттєвий простір конструюється обставинами, часом, місцем, емоціями, особистістю і т. ін.

Феномен індивідуальної пам'яті знайшов яскраве відображення в романі «Море моря» швейцарської письменниці І. Ракузи, який у 2009 р. здобув головну нагороду країни – Швейцарську книжкову премію. Сьогодні це єдиний твір авторки, який перекладений українською мовою, чим спричинена недостатня обізнаність українських читачів з її творчістю.

Актуальність нашої студії зумовлена не лише необхідністю ґрунтовного аналізу функцій та механізмів відтворення індивідуальної пам'яті в романі І. Ракузи «Море моря», а й також відсутністю напрацювань, присвячених цьому питанню.

Характерні для новітньої документально-мемуарної прози фрагментарний, спорадичний характер спогадів та асоціативність, що зорганізовує окремі частини тексту в певну цілісність, широко представлені в «Морі моря». Словенська дослідниця Б. Ясеновець дала книзі жанрове

визначення поетичної автобіографії [5]. Роман охоплює період 50–70-х рр. ХХ ст. та складається з 69 «фрагментів» (це своєрідні новели, кожна з яких можна розглядати як окремих довершений твір).

Час і простір – важливі складові художнього твору. Вони формують образ світу, представлений у ньому, сприяють вираженню авторської позиції. Саме на цих категоріях намагається зосередити увагу авторка роману.

Суб'єктивний час – явище, яке організовує внутрішнє сприйняття світу людиною, він є чи не найскладнішим для осмислення. Роман здебільшого зосереджений на спогадах про дитячі роки письменниці, що дають змогу простежити шлях самоідентифікації, а потім і самоінтерпретації особистості, адже дитина – неповторна особистість, індивідуальність, яка має свій погляд на світ, хоч не до кінця сформований, вона ще не переймається феноменологією буття, проте дитячі спогади не менш вагомими, ніж спогади зрілого періоду. Дитинство – не лише низка формальних подій (народження, навчання, події з родинного життя тощо), автобіографічний спосіб осмислення дитинства з «дорослого часу» дозволяє осмислити події, визначальні для становлення особистості.

Образ автора, розповідача та головної героїні роману (межа між цими літературознавчими категоріями у творі стерта, І. Ракуза як автор і є героїнею своєї оповіді, що загалом характерно для документальної літератури) зображується специфічним чином – через подвійне часове кодування: голос дитини (як героїня мислила в дитинстві, відповідно до спогадів) накладається на голос дорослого наратора, який намагається це дитинство відтворити. Тобто, з одного боку, оповідачка постає перед читачем дитиною, яка лише пізнає світ, а з іншого – дорослою жінкою, що оцінює реальність крізь призму власного досвіду, для якої події, що відбулися, пропущені через раціональний аналіз, а отже, змінилося і ставлення до них. Міра відчуження дитини (її сприйняття подій) від дорослої жінки (того, як вона оцінює минулу подію) може бути ледь помітною або ж, навпаки, яскраво вираженою. На формальному рівні цей поділ подеколи прослідковується в чергуванні першої та третьої осіб (оповідачка часто переходить із «я» на розповідь від третьої особи, ніби відмежовуючись від себе минулою): *«Дитина старалася з усіх сил, а з неї всі сміялися. Сусідські діти сміялися з того як вона перекручувала слова, сміялися з того, що в холодні дні вона носила довгий кожушок з овечої вовни, що вона завжди трималась трохи осторонь»* [4, с. 77].

Кожен фрагмент роману супроводжується філософськими роздумами, які виражають «підхід до часу не лише як до художньої категорії, а – ширше – як до універсальної форми людського буття та пізнання, умови сприйняття дійсності» [3, с. 56]. Часова структура роману складна, багаторівнева; авторка протиставляє два виміри часу (минуле та сьогодення): *«А колись – це колись? А сьогодні – це сьогодні? Час не шпилька на нитки. Ніщо не нанизано на шворочку. Мої спогади нагадують крижинку, яку несе вода. Крижинка підіймається, занурюється, а тоді поступово, дуже повільно, меншає»* [4, с. 97]. Це свідчить про те, що письменниця цілком свідома: її спогади з часом трансформуються, з'являються певні прогалини в пам'яті. А. Ассман зазначає, що індивідуальна пам'ять буває двох видів: «*ars*» і «*vis*» (пам'ять як сховище і пам'ять як реконструкція або пригадування). Шлях до пам'яті, позначений як *ars* – це накопичення, мнемотехніка. А *vis* вказує на те, що пам'ять є іманентною силою, енергією, що діє за своїми законами, енергією спогаду, здатністю, *ingenita virtus*. Збереженню пам'яті як дії А. Ассман протиставляє спогад як процес [див.: 1].

Авторка усвідомлює непідвладність часу і констатує власне небажання втрачати миті: *«Я кричала «тепер», слухала відлуння і знала, що «тепер» закінчилося* [4, с. 76]. Драматизм минулості людини особливо гостро проявляється вже на початку роману, в першому фрагменті з назвою «Яким був тато?»: *«Після смерті він не залишив особистих речей. Жодних листів чи записів своєю рукою, нічого»* [4, с. 7]. Можемо зробити припущення, що бажання зафіксувати свої спогади, «залишити слід» стимулювали авторку до написання автобіографічного твору. Авторка демонструє досвід себе-дитини, як вона, будучи ще маленькою дівчинкою, постійно намагалася зафіксувати власні спогади. Так, під час подорожі з батьками вона записувала всі назви на дороговказях, що траплялися впродовж маршруту, імена на надгробках, стінах будинків, у музеях і церквах: *«Мої списки ніколи не припинялися. Сьогодні я запитую себе, чому вони так наполегливо супроводжували мене, ціле моє життя. Що вони: доказ, вказівка, легітимація, скорозшивач, допомога в орієнтації, склад інвентар, резюме, опора? Вони тримають усе докупи, все те, що розсіюється й розпадається. Вони – меморіали, так, і це теж»* [4, с. 113].

Практично кожна подія з життя героїні «Моря моря» супроводжується ремарками на кшталт: *«А що мусило бути?», «За чим я шукаю?»*. Це пояснюється тим, що «пам'ять активна: вона керує часом, може заміщати теперішнє минулим, примушує постійно оглядатися на нього» [3, с. 59].

Виникає відчуття, що письменниця проектує події минулого на сучасність і в той час розробляє «власний сценарій розгортання подій».

Відхід від суто біографічного викладу подій прослідковується в частковій відсутності хронологічних маркерів (зокрема коли йдеться про роки дитинства). Лише з контексту можна зробити припущення, до якого періоду віднести конкретну подію з життя героїні. Функції часових маркерів, які в окремих розділах книги опускаються, а роки вказуються лише подеколи, переймає на себе образ місця, з яким завжди пов'язані спогади про минуле. Йдеться про т. зв. «простір пригадування» (А. Ассман). Це, насамперед, виражається у зверненні до теми малої вітчизни.

Сім'я героїні-оповідачки неодноразово була змушена змінювати місце проживання. Авторка пригадує і своєрідно потрактовує «кочівний» спосіб життя своєї родини: *«Я була дитиною дороги. З попутним вітром мандрівки я пізнавала світ, спостерігаючи як він розвіюється. Пізнавала Тепер і спостерігала, як Тепер розчиняється. Я їхала собі геть, щоб прийти, і прибувала, щоб поїхати звідси»* [4, с. 65].

Саме тому оповіді письменниці тяжіють до тематичного фокусування на тих місцях, які пов'язані з дитячими роками та юністю (на переконання А. Ассман, вони несуть у собі силу спогадів і мають стійкий та довгий зв'язок із сімейною історією; коли людина перебуває в такому місці, у її свідомості оживають образи минулого, відроджуються емоційні переживання, посилюється відчуття зв'язку з поколіннями своїх пращурів і усвідомлення себе часткою роду), а також тих, які прямо або опосередковано залишили слід в її творчості (міста та країни, якими письменниця подорожувала): Будапешт, Любляна, Трієст, Цюрих, Париж, Ленінград / Петербург, Прага, Ташкент, Тбілісі, Вільно, Рига, Рим, Кишинів та ін.

Показовим у романі є фрагмент LVI «Прага», де наявні постійні риторичні запитання, якими супроводжуються літературні рефлексії авторки, що утворюють певний асоціативний ряд: *«Виск трамвайв. Так як тоді в Будапешті? Покрій плащів. Як тоді в Трієсті? Портфелі-дипломати у руках. Як у мого дідуся? І коли ми нарешті висідаємо з автобуса і в ніздрі вдаряє гострий запах бурого вугілля, я знаю, де я. Нарешті вдома»* [4, с. 219]. Письменниці вдається шляхом накопичення фізично-просторових структур та актуалізацією географічних образів відобразити вагомість образу місця як засобу для формування її внутрішнього світу.

А. Ассман виділяє окремі типи місць пам'яті – так звані місця поколінь, місця спогадів, священні місця та міфічні ландшафти, могили й могильні камені, травматичні місця. У романі трапляються також й описи останніх, що є цілком закономірним, адже І. Ракуза описує події після Другої світової війни: *«Солдати, вулиці, відразливі будівлі часів монархії, порт, руїни, жебраки, жертви війни: мене вже тоді порошила підозра, що Трієст має свої сутінкові сторони»* [4, с. 70].

Конструювання простору пам'яті пов'язане не лише з прив'язаністю до географічної локації, його наповнюють спогади-образи та перцептивні відчуття, адже будь-який із феноменів навколишньої дійсності сприймається органами чуття, а лише потому підлягає логічному осмисленню і категоризації. Детальніше розглянувши специфіку мовної репрезентації у художньому тексті кількох сенсорних концептів, можемо зробити висновок, що авторка звертається до прийому синестезії. Концепти, які виступають репрезентантами знань про різні види сприйняття (візуальне, слухове, тактильне, нюхове, смакове), специфіка яких зумовлена самою природою чуттів, є суб'єктивними за своєю сутністю, а отже, мають прямий стосунок до простору індивідуальної пам'яті. Будь-який рух людського помислу включає в себе різноманітні асоціативні зв'язки, абстрактні поняття в романі окреслюються через певні фізичні відчуття, тому сенсорика слугує також і для процесу читацького сприйняття тексту. Найчастіше авторка змальовує кольори та запахи, адже таким чином вона стимулює читача проникнути у вир художньої реальності: *«Море було синє і зелене і бірюзове і сіре і попелясте і чорне, а ще біле й рожеве й червоне й помаранчеве й золоте й сріблясте. Воно було люстром неба і щодня виглядало інакше»* [4, с. 62]. Або: *«М. думає образами, М. пригадує образами. А про решту вона не дбає.*

Образи, кажу, звісно, але спочатку запахи.

Надійними є: запах бурого вугілля (Любляна), запах водоростей і смажених сардинок (Трієст), запах кипарисів (Трієст, Градо), запах мокрого від дощу барвінку, запах цукрової вати і смаженого мигдалю (на всіх ярмарках мого дитинства), запах старого жиру й сечі (на провінційних східноєвропейських вокзальчиках), запах хлорки (південь, на якому кишить різними паразитами), задушливий запах ладану (церкви в Італії), запах йоду (в усіх старих аптеках)» [4, с. 272].

Ще один наявний в тексті роману І. Ракузи «Море моря» аспект простору пам'яті – сакральний. Л. Лавринович зауважує: «Людиною керує непереможна потреба сакрального. І саме таким простором стає пам'ять. Сакральний простір минулого – це те, що по-справжньому інтимне і

водночас сентиментальне, це те, що не піддається цинічній постмодерністській деструкції і не перебуває у профанному «тут і тепер». Це не є простір мрії чи надії, але це духовне ядро, яке формує етику та естетику почуттів і вчинків» [3, с. 59]. Своєрідного сакрального значення письменниця надає кільком речам: морю, книгам, музиці та східному релігійному обряду – це своєрідний простір, в якому письменниця може відчувати себе відмежованою від рутинного зовнішнього світу. Оповідачка свідчить: «Розмови зі собою я провадила правильною німецькою мовою, мовою книг. А це означало відмежовування. Від рідного дому, де мовою спілкування в сім'ї залишалася угорська, від докілья, яке розмовляло на діалекті. Моє внутрішнє життя артикулювало інакше. І я плакала цю іншу мову, як щось коштовне і своє» [4, с. 93].

Таким чином, простір пам'яті в романі І. Ракузи «Море моря» твориться за допомогою кількох таких складових, як образ історичного часу, образ місця, реалізації поетики сенсорних відчуттів та акцентуванні на поетиці сакрального простору. Детальне їх розкриття дає можливість більш повного, докладного прочитання художнього тексту, розкодування його прихованих сенсів.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Ассман / [пер. з нім., наук. ред. О. Юдін]. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
2. Киридон А. Простір пам'яті: інструменталізація поняття / А. Киридон // Україна – Європа – Світ : міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини. – 2013. – Вип. 12. – С. 203–208.
3. Лавринович Л. Б. Координати пам'яті у художньому просторі постмодерної літератури / Л. Б. Лавринович // Наукові праці : науково-методичний журнал. – Т. 135. Вип. 122. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. – С. 55–60.
4. Ракуза І. Море моря: фрагменти спогадів / Ільма Ракуза ; пер. Х. Назаркевич. – Чернівці : Книги–XXI, 2015. – 280 с.
5. Jesenovec Barbara. Die «poetische Autobiographie» «Mehr Meer» von Ilma Rakusa / Barbara Jesenovec // Acta neophilologica. – Bd. 45 (2012), 1–2. – S. 97–108.

Науковий керівник – Л. Б. Лавринович, к. філол. н., доц.

Катерина Рижко, м. Луцьк

Пошуки сенсу життя героями роману Т. Зарівної «Каміння, що росте крізь нас»

Питання вибору життєвого шляху та пошуків сенсу життя є вічною темою літератури. Сучасна українська письменниця Т. Зарівна у своїй творчості торкається цієї проблеми. У її доробку – романи (найвідоміші серед них – «Каміння, що росте крізь нас», «Полювання на птахів небесних», «Солом'яний вирій»), повісті («Дівчинка з черешні», «Озеро в тумані» та ін.), оповідання, поезії, п'єси, статті та есеї. Роман «Каміння, що росте крізь нас» (1999) – прозовий дебют поетеси. Твір одразу став об'єктом зацікавлення літературознавців (Л. Таран, І. Лобовик, М. Кондратюк, Н. Поклад та ін.). Критики відзначили високий рівень психологізму, оригінальний сюжет і гострі соціально-феміністичні акценти, а також щільну метафоричність, вдалу поетику монтажності у творі [див. : 2] тощо. Наша мета – проаналізувати реалізацію в романі одного з його визначальних мотивів – мотиву пошуку щастя та сенсу людського буття.

Т. Зарівна використала історичний матеріал як тло, закцетувавши увагу на індивідуально-особистісному, актуальному для будь-якого часу. У романі поєднуються дві епохи – ХХ ст., коли живе героїня Славця, та середньовічна – вік правління князя та творчості Ілії (ХІІІ ст.). На тлі сучасних та давніх подій авторка намагається показати душевні поривання героїв, їхні прагнення, пошуки щастя.

Події, пов'язані із сучасністю, схожі на детективну історію. Самотня та нещасна працівниця музею Слава вирішує зайнятися пошуками загубленого портрета князя. Примушує жінку до пошуків захоплення картиною, якимось залюбування образом зображеного на ній чоловіка. Паралельно авторка зображає невідомі самій шукачці парсуни події з іншої епохи. Так Т. Зарівна відтворює життя князя та близького йому оточення.

Слава постає перед нами як людина, яка знає своє покликання, прихильник «сродної праці» (у формулюванні Г. Сковороди): «Не може бути щасливою людина, яка не полюбає своєї справи.