

4. Лотман Ю. Семиосфера.– С.-Петербург: «Искусство - СПб», 2000.– 704 с.
5. Просалова В. А. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.06 / Інст. філології Київського національного унів-ту ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 32 с.
6. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. – М.: Ком книга, 2007. – 280 с.

Ірина БУРЛАКОВА

© 2008

МОДЕРНІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО КАНОНУ ЯК ВИЯВ ЕСТЕТИЧНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ЮРІЯ КЛЕНА (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ “ЯБЛУКА”)

Творчість Юрія Клена в рецепції літературної критики постає як результат творчої напруги митця, що балансує між канонам та експериментом, і, відштовхуючись від традиції, іде до її конструктивного переосмислення.

Регулятивна функція канону виражається в збереженні пам'яті жанру й дискретності дискурсивно-нарративних практик. Інсталяція (по суті, реставрація) канонів літературних епох, що стали історією, в нових культурно-естетичних координатах, стає присутнім фактором їх модифікації. На перший погляд, там, де починається модифікація канону, завершується існування самого канону. Проте подібний сценарій утілюється у випадку механістичного перенесення канону без урахування специфіки художньо осмислюваного матеріалу та особливостей сприймання адресата.

Теоретично осмислюючи питання канону та апелюючи до фундаментальних літературознавчих праць М.Бахтіна, Г.Сивокінь підкреслює: “У своїх найскладніших проявах канон тяжіє до традиції, і можна навіть гадати, що він – її, традиції, функціонер. Насправді ж канон, з одного боку, надаючи письменникові певності, виступає “стимулятором творчості такого, а не іншого “гатунку”; з другого боку, він – форма літературної пам'яті, зрідні тій, якою, за М.Бахтіним, володіє літературний жанр при всій його мінливості та непослухові канонам...” У такий спосіб канон забезпечує комунікативність митця з реципієнтом, а в ширшому розумінні – гарантує спадкоємність літературно-художнього розвитку, навіть за умови, що розвиток уповільнюється чи навіть іде вспак” [7, 52 – 53].

Прозова спадщина Ю.Клена, незначна за обсягом, проте надзвичайно оригінальна у стильовому аспекті, являє, з одного боку, неокласичну вірність канонам, а з іншого – їх безперервну пульсацію (посилення/послаблення на тлі модерного письма автора).

Перший у новелістичному доробку Ю.Клена твір – “Яблука” (1947), що припадає на МУРівський період творчості письменника, пропонує читачеві зануритися в атмосферу козацької давнини, вдаючись до специфічних прийомів, притаманних для творів відповідної тематики. Автор свідомо орієнтує читача на сприймання певного канону, чим забезпечує увиразнення тих елементів поетики, що перебувають поза ним або виразно з ним дисонують. “Тексти класичної літератури містять у своїй структурі *тип читача*, який визнає певні *рамки гри* і сприймає художню дійсність через призму тих рамок, а вихід поза усталені та стереотипні правила, норми та межі він сприймає як подив, а часом і як фрустрацію. Щобільше, класична література мала потребу в орієнтуванні читача на ті чи інші проблеми та у визначенні його основної *інтерпретаційної траєкторії*” [4, 266–267] (курсівка наша.– І.Б.).

Ефект вступних акордів новели Ю.Клена “Яблука”, де стилізація поступається стилеві та водночас *проглядає крізь нього*, спрямована на реконструкцію канонів жанру української історико-пригодницької прози другої половини ХІХ століття: “Молодий козак Антін Перебийніс повертався з Січі додому. Кінь басував під ним, і він, стримуючи його нетерплячий порив, раз-у раз натягував повід. Сонце вже давно закотилося за обрій, і вдалині, в *світлі місячному*, виринали обриси білоцерківського замку. Їхав він повільною ступою, повними грудьми вбираючи в себе пахощі навколишніх садків, і вряди-годи тихо посміхався, згадуючи бурсацькі роки або останні сутички з ляхами і турками. Йому було двадцять два роки, і світ лежав перед ним відкритий, вабив пригодами, далекими мандрівками аж ген до Чорного моря, чумацькими шляхами, що крізь *стен*

неозорий аж до Криму лягли, широкою розлогістю водяного простору, що хвилями обмивав береги *скутарські* – хвилями, що на білому гребені виносили *чайки легкокрилі*, козацькі *човни вітрільні* на *лоно правічне вітрів і змагань*” [5, 33] (курсівка наша. – І.Б.).

Жанрової конотації тексту (посиланням на традиції історичної прози) в цитованому фрагменті надають також художні прийоми, використовувані в історичних піснях та думках – фігура переліку, сталі епітети та прийом інверсії (див. курсівку). Вказівка на наявність елементів пригодницького жанру теж є не менш чіткою – через ідентифікацію *авантюрного героя* (“світ лежав перед ним”, “вабив пригодами”, “далекими мандрівками”, герой у спогадах повертається у “лоно правічне вітрів і змагань”).

Відповідно до канонів пригодницької прози, авантюрний герой постає як цілком сформований, його характер статичний. Типологічні ознаки героя такого типу – готовність до пригод, прагнення мандрівок, які їх дарують, адже дорога означає несподівані відкриття, зустрічі, тощо. Він запрограмований на блискавичну реакцію, швидке й точне прийняття рішень, мобільність. Характер авантюрного героя розкривається у його поведінці в екстремальній ситуації, а програму героя та романтичність природи увиразнює образ прекрасної дами – бінарного архетипу, що, як його (хоч і несуттєва) ознака, запозичена пригодницьким романом із роману лицарського. Бінаризм, як відомо, обґрунтовує існування системи знаків і постає як теорія, “за якою всі зв’язки між знаками зводяться до бінарних структур, тобто до моделі, в основі якої є або відсутня певна ознака” [8, 601].

Парубоцька уява героя виношує образ чарівної дівчини: “вона мусіла мати ясне, як льон, волосся, дугасті чорні брови і темнокарі очі” [5, 36]. Мрії та сентиментальні настрої Антіна Перебийноса лише підтверджують романтичну генезу образу цього авантюрного героя: “Іншою він собі не уявляв ту, яку обере за *довічну подругу життя* свого. Крихка вона мусіла бути й тендітна, як рожева квітка на тоненькій стеблині, *щоб тією тендітністю зрівноважити крицевість його природи*” [5, 36 – 37] (курсівка наша. – І.Б.). Говоримо насамперед про “...надзвичайно популярний у романтизмі, а потім розвинений у Пшибишевського – міт андрогінічності, тобто двоєдності чоловіка й жінки, коріння якого сягає Біблії та різних окультичних наук. [...] Пшибишевський підводить цю ідею під своєрідну філософію кохання, згідно з якою постає як утілення та здійснення одвічної двоєдності” [10, 84].

Основні події у новелі розвиваються вночі. Як відомо, ніч використовувалася романтиками для символізації нічного буття, коли усі видимі речі змінюють свої контури, звичайне набуває таємничості, а таємниці можуть відкриватися, поставши у новому, місячному сяйві. Та й місяць, а не денне світило сонце, є емблемою кохання та таємних зустрічей закоханих. В Ю.Клена образ ночі дійсно більше романтизований, а не демонізований, як це відбувається, скажімо, у повісті “Старший боярин” Т.Осьмачки, де бачимо церкву, залиту світлом, чуємо крик сови, роздивляємося надломлений хрест тощо. Клен-новеліст у цьому творі не пішов торованим українськими письменниками-емігрантами шляхом сюрреалістичного письма. Його знаки ночі набагато оптимістичніші, а за символи служать не хрест чи позарациональні, готично-містичні образи (привид), як у того ж Т.Осьмачки, а прохолоде соковите (як саме життя) яблуко, залитий місячним сяйвом сад.

Повертаючись до “міту андрогінічності” (С.Яковенко), зауважимо, що його органічно доповнює аллюзія на Біблійну притчу про Едемський сад та першу жінку, що спокусила першого чоловіка яблуком з дерева пізнання (мотив збирання плодів символізує пору зрілості, а куштування плоду асоціюється з моментом самоідентифікації героя). Культуротворча метафорика образів яблука та саду, використана автором, відкриває нові смислові ландшафти новели. Соковитість яблук, що вабить Антіна, стає знаком асиміляції діонісійського мотиву в новелі. “Модель світу як світоглядний вияв має відповідну філософську і філологічну доміную, яка в українських неокласиків знайшла свої вираження в концепції софійності, модифікуючись відповідно до класичної художньо-естетичної традиції” [2, 150]. У новелі “Яблука” життя є мудрим, згармонізованим, і, якщо людина не втручається в нього з власною волею протистояння, а сприймає його, читаючи його знаки, неодмінно відновить втрачену рівновагу.

Так і не звідавши яблука у *саду* полковника Сагайдака, але лишаючись у *садибі* старого козака, герой усе ще перебуває на території пізнання. І мотив куштування яблук набуває остаточного оформлення, коли Антін отримує плод з рук дівчини: “Оксана, вибравши найбільшу й найдозрілішу *антонівку*, простягла її з чарівною усмішкою своєму несподіваному гостеві, що потрапив до її саду, й промовила:

– Це яблуко неначе у вашу честь названо так. Віддайте ж і ви йому належне.

Антін подумав, що й *предок Адам колись через яблуко потрапив у таку халепу*, як і він сьогодні. Авжеж – шугнуло йому в голову – *Єва не могла бути прекраснішою, ніж оця білява українка*, що навіть у великому горі вміла вичаклувати такий усміх на устах своїх” [5, 45–46] (курсівка наша. – І.Б.).

У новелі зустрічаємо ряд кодифікованих образів. “Коди – це знаки або система знаків, що застосовуються до специфічних текстуальних або культурних посилань” [3, 206] Код образу яблука полісемантичний, адже його генеза сягає не лише біблійної традиції, а й глибин античності. Це сприймається як відхилення від міфопоетичного біблійного канону з одночасним поглибленням міфопоетичного канону вцілому. Античний міф про Єлену, яблуко розбрату, війну-змагання за прекрасну жінку перекодифіковується Ю.Кленом, адже один із суперників відмовляється від боротьби.

Образ саду в новелі заслуговує на більш глибоке декодування з огляду на його культурологічний міфологічно-символічний потенціал. У структурі образу головного героя новели “Яблука” Антіна Перебийніса особливе значення має опозиція, що вибудовує структуру минуле/теперішнє/майбутнє – авантюрно-романтичне/сентиментально-ідилічне.

Суворий та мужній, постійно готовий прийняти виклик світу та протистояти обставинам герой, у своїх спогадах занурюється у *сад дитинства*: “Він змалку ріс у батьківському садку і спав у курені. Ті спогади дитячі повинні хлинули в його душу, схвилювали, вичаклували із п'їтьми видиво власної родинної садиби” [5, 34]. Сад дитинства як ретроспективний образ, реконструйований пам'яттю героя та біографічно пов'язаний з ним, символічно проектується на візію саду дитинства людства – Едем, те ідилічне місце, де людина жила у гармонії з природою й іще не пізнала спокуси, не мала гріховного досвіду аж до певного моменту.

Образ природи у новелі відіграє важливу роль у характеристиці героя романтичного типу та його хронотопу: “Повний місяць стояв уже високо, і світло його немов з-під піднятих небесних лотоків, рясними струмками лилося на церкву, яка, скидаючись на наречену в адамашковій сукні, біліла під горбом, і стікало сріблом на темно-зелене шатро, що його творили яблуні, груші і вишні. Там, у привабливій гущавині, *мусли висіти велика*, ядерна антонівка, ніжно-біла паперівка, шаршава ренета, що пахоці їхні зливалися в гаму таких неповних відтінків і переходів, що *треба було бути знавцем* ароматів, щоб (як знавець музики) розрізнити найтонші переливи і нюанси, які творять *симфонію вечірнього саду на Україні*” [5, 34] (курсівка наша.– І.Б.).

Сад стає тим місцем, де починаються пригоди козака Антіна: “Хотілося передусім вгомонити спрагу. Яблука, що їхня прохолодна округлість, на дотик ще не відчутна, а для ока невидима, поки лише вгадувалась у темному галуззі, як *жіночі округлості грудей* під чорними шатами, – вабили його разом і неприсутністю, і близькістю” [5, 35]. І далі: “Яблука були просякнуті прохолоддю місячною і, гамуючи спрагу, наливали солодкістю, яка є вдвоє солодшою, коли спивається її з *забороненого овочу*” [5, 35] (курсівка наша.– І.Б.). Алюзійний натяк на заборонений плод, який зриває Антін, невидима присутність жінки, зустріч з якою має відбутися, в архітектоніці новели відіграє роль апперцепції, натяку на зустріч з Жінкою. Спокусившись яблуками, авантюрний герой буде схоплений у цьому саду та постане перед своєю долею – красунею Оксаною, яка відповідала його уявленню до ідеалу. Не встигнувши зірвати яблука, герой іде на голос Жінки: “...Із дому, що білів наприкінці алеї, долинули звуки клявесина. [...] ...Ще й уривки пісні, яку наспівував жіночий голос” [5, 35 – 36].

Асоціативний ряд оформлюється у завершену логічну еротично-містичну структуру: сад – яблуко – жінка – спокуса – чоловік – пізнання – гріх. На думку А.Ханзен-Льове, згідно принципу аналогії макро- та мікрокосмосу з образом саду в літературі, природний сад постає як “...духовна ідилія містично-еротичних зустрічей. Це символічне місце, де існує як земля, так і небесна рослинність, так і телуричне відродження...”, що ототожнюється “з райським садом [9, 617].

Духовну вертикаль, що структурує образ саду (причому національно маркованого образу – “*вечірнього саду на Україні*” для українських Адама та Єви) в новелі “Яблука”, увиразнює така деталь, як роса (герой скочив у зарощену кропиву) – “найбільш возвишена (sublimste) форма злиття неба, т.б. небесної води, і землі, т.б. рослинного світу. [...] Кроплення рососою у містичному сенсі означає сходження Духу на душу й запліднення квітів душі як прояву певної герметичної еротики...” [9, 672].

Антін спокушається не тільки яблуком, а й чарівним голосом, а від порогу, за яким відкривається знання (*хто* володіє голосом), починають розгортатися горизонти пізнання героєм

свого серця й своєї долі через любов як істину, здобуту з райського дерева, де кохання стало і Добром, і Злом (з яблука розпочалися його щасливі і нещасливі пригоди). Полюс Добра у будові конфлікту новели – це вірність і готовність до самопожертви (Антін), полюс Зла – малодушність і зрада (Антось). Тему пізнання себе героєм автор заявляє вже самою символічно наповненою назвою новели – “Яблука”. Однак проявлення семантики твору крізь тканину тексту відбувається не через окремих знак-натяк, а через *сукупність знаків* у їх взаємозв’язках.

Сад є архетипним образом, асоціативно пов’язаним також з образом дерева – символічного знаку роду, його генетичного коріння, посилюючи звучання неприхованого канону історико-пригодницького жанру. Образ родового дерева буде озвучений автором. Антін, якого приймають за іншого, з гордістю повідомляє: “Я козацького роду, син Павла Перебийноса, старшого осавула, підхорунжий війська Січі Запорізької” [5, 42]. Стратегія називання персонажів також є чинником, що позначає історичну епоху, яку описує автор. У новелі згадуються прізвища Перебийніс, Сагайдак, Палій, Дорошенко, що забезпечують маркування й часу, й соціального статусу, й вдачі героїв, і їх долі (родове дерево – національне коріння).

Той, за кого мав Антіна господар садиби (полковник Сагайдак), був сином польського шляхтича, а отже, не зовсім бажаною партією для його доньки Оксани. Атрибут авантюрного сюжету, коли героя приймають за іншого й він тимчасово змушений носити маску цього іншого – стає відправною точкою його повороту. Доля Оксани і доля Антіна відтепер залежить від випадку і цілковитого збігу обставин.

Авантюрний герой опинився у тому місці, де на нього чекала пригода і де доля приготувала йому зустріч з його майбутньою дружиною, і саме в цей момент його поки ще незнана наречена чекає свого судженого. І знову за фатальним збігом співпадають імена того, на кого чекає Оксана, й того, кого абсолютно не чекаючи, вже через декілька годин, дівчина буде вважати своєю долею. Несміливого сина шляхтича теж зветь Антін (Антось).

Перші моменти зустрічі Оксани з Антіном Перебийносом позначені відчаєм: “Яка ж я нещасна... Одружитися з людиною, яка мене не кохає і яку я вперше в житті бачу!” [5, 44]. Однак доля (фатум) мудріша за голос недосвідченого серця. Інакше недовершеним залишиться “міт андрогінічності”, заснований на тому, що кожна людина шукає свою “половину”, і ця половина повинна врівноважити те, чого є надмір або чого бракує. Антось Кшетуський мав лагідну вдачу, і єдиний сміливий учинок, на який він зважився, це *викрадення нареченої*, якому навіть не судилося розпочатися. Схоплений козаками-охоронцями, що служили в полковника Сагайдака, він навіть не наважився відкрити свого справжнього імені, не виявивши гідної сміливості.

Скориставшись випадковістю (є хтось, кого приймають замість нього), Антось тікає, прихопивши коня Антіна. Там, де немає місця благородству (адже доля *того іншого* була невідомою й, скоріш за все, трагічною), немає місця й кохання з боку прекрасної дами. Своєю любов’ю красуня нагороджує того, хто виявив благородство та звитягу (мотив *визволення панни*). До того ж і сама дівчина відчула, що її доля – не *Антось*, а *Антін* (два похідних від одного імені маркують вдачу цих антагоністичних героїв, характеризують їх натуру). Слухаючи розповіді про події з минулого життя молодого козака, Оксана мимо волі порівнює його зі своїм нареченим, якого занадто романтизувало до того її юне серце (“А мій Антось проти ляхів не міг би битися...” [5, 47]).

Її нічний гість воював з ляхами й турками, виконуючи лицарський обов’язок, визволяв з полону ясир, здобув у чесному двобої з ворогом коштовний трофей – багато прикрашену шаблю. Однак цілісність натури розкривають не слова, а вчинки, де проявляються справжні чоловічі якості Антіна, яких так бракувало Антосеві. Андрогіністична концепція, втілювана через відтворювання гармонії буття у віднайденій “половинці”, заперечує логіку пари Антось/Оксана (нерішучість і зрадництво / романтичність і незахищеність) й утверджує логічність пари Антін/Оксана (мужність і надійність / тендітність і ніжність).

Вірний лицарському кодексу, козак Антін Перебийніс розкриває перед Оксаною свої благородні наміри: “Не думайте, панночко, що я який причетний до змови проти вас. Півгодини тому я нічогосінько не знав про те, що на мене чекає” [5, 44]. “Невже ви думаєте, ... що я за ціну вашого нещастя куплю собі життя? Тож знайте, *лицарська честь наказує*, ані хвили не вагаючись, жертвувати ним, коли цього вимагають *обставини*” [5, 44] (курсівка наша.– І.Б.).

Образ лицаря-козака, що погоджується на нерівну боротьбу з голодними вовками, якою погрожує полковник Сагайдак у випадку, якщо Антін відмовиться одружитися з Оксаною, постає як втілення ідеалу романтизованої доби козаччини. Він напівіронічно коментує можливий бій,

заспокоює вразливу панночку, великодушно відмовляється від власного щастя з Оксаною, яку покохав, оскільки впевнений, що та любить Антося (її серце не вільне). Кодекс лицаря не дозволяє руйнувати щастя закоханих, він повинен стримувати власні почуття й не виявляти їх: “Хотів би її пригорнути та тихо пестити, вгамовуючи тривогу; але свідомість, що серце її належить іншому, не дозволяла йому на це” [5, 51]. Проте Антін радіє, що втеча, до якої його спонукала Оксана, не вдалася, адже він знову побачить її.

Довершеності лицарській лінії в поведінці Антіна надає те, що навіть після щасливої розв'язки (Оксана покохала його, і шлюб не буде примусовим, отже, він може його прийняти) козак наполягає на поєдинку з вовками для того, щоб ніхто не сумнівався у його мужності та хоробрості – лицар завойовує серце дами на ристалищі, перемагаючи у лицарському турнірі.

Логічну розв'язку усіх нічних пригод приносить ранок: на цю пору призначене вінчання героїв. Ідилічний мотив раптово народженого й вічного кохання, який пронизує всю новелу, стає формою критичного вираження неспокою автора дегуманізацією світу, апокаліптикою війни, яку пережило людство. Життя продовжується, і діонісійською, ренесансовою його основою стане кохання, народжене в едемичному просторі саду.

Структуротворчими образами простору новели Ю.Клена є архетипні, з потужним культурологічним потенціалом, які маркують сюжет: козака, дівчини, що чекає нареченого, суворого батька, батьківської хати, саду, що щедро плодоносить, саду, що є місцем зустрічі закоханих, коня, що прив'язаний до явора, дерева, яблука.

Простежуючи розвиток українського модернізму й шукаючи його національні риси, О.Баган наголошує на тому, що “...неокласицизм-неоромантизм по-новому занурюється у глибини національної душі, прагне виловити нову силу і впевненість національної культуротворчості, актуалізує неповторні архетипи національного художнього світобачення” [1, 20]. У малій прозі Ю.Клена знаходимо ознаки неоромантизму та неокласицизму, де архетипне мислення виконує смислотворчу та формотворчу функції як свідчення цілісності естетичної концепції новеліста, генетично пов'язаної з неокласичною поетичною традицією митця.

“Архетипи закарбовуються у пам'яті людини острівцями “закодованої” інформації, в психіці – емоційно забарвленими переживаннями, залишками енергетичного етнокультурного піднесення (збудження). Акумуляовані у такий спосіб, вони стають феноменом етнічної та національної пам'яті, міфології, сигніфікаторами культурної самобутності етносу чи нації” [6, 76].

Повертаючись до тези про органічне співіснування у новелістичному дискурсі Ю.Клена класичного та експериментального начал як чинника руху естетичної свідомості письменника, апелюємо до ідеї С.Яковенка: “Досліджуючи проблему співвідношення двох культурних формацій – романтичної та модерністської, маємо вести мову не тільки і не так про рецепцію ідей, як про спадкоємність і переймання культурної традиції; а артикуляцію романічних тенденцій у модерністській літературно-критичній практиці можна би розглядати як вияв генетично закодованого в дискурс модернізму набору формул мовно-етичної суспільної поведінки” [10, 66].

Герої новели “Яблука” вживають слова, що засвідчують їх обізнаність з культурою та історією різних країн. Це полонізми і тюркізми, що є цілком виправданими у лексиці козака, котрий має досвід зіткнень з поляками та турками. Однак автор чітко вказує адресата: історія з часів козаччини призначена для сучасного читача, котрий знається на таких словах, фразах, поняттях, як “інстинкт”, “свідомість”, “консеквенції”, “щирі кондоленції”, “інфлянтський вчинок”, “екстравагантність поведінки”, “толеранція”, “компромітація”, “мезальянс”.

Закарбовані в наративних та жанрових канонах моделі мовно-етичної поведінки стають маркерами епохи, в яку особливої сили набуває той чи інший мовний канон. Особливості слововживання у новелі Ю.Клена, навмисне включення в текст (зокрема, у мову персонажів) нехарактерної для козацької доби лексики, акцентує на умовності ситуації та свідомій стилізації органічних атрибутів історико-пригодницької прози ранніх етапів її розвитку на жанровому рівні (що аж ніяк не сприймається як вияв консервативної свідомості), які поєднуються з модерністичними звертаннями до міфопоетичного мислення та лексичними “інкрустаціями”, що руйнують канон на знак неприхованої гри з читачем.

Класична доба, до жанрово-стильової матриці якої звертається неокласик Ю.Клен, на думку М.Зубрицької, “...тривалий час формувала свої літературні канони, традиції та стереотипи, в яких поняття гри мало одні, чітко встановлені і регульовані правила, норми та принципи. Якщо головними засадами класичної літератури вважали гармонію, цілісність, прозорість, симетрію, пропорційність, рівновагу та однорідність...” [4, 265], то, власне вже саму реставрацію класичного

канону в підчас еkleктичних, мозаїчно-колажних модерних літературних зразках, можна розглядати як гру автора, і тоді нарочито пафосна й штучна лексика у вустах героїв новели “Яблука” автоматично стає “сигналами присутності гри в тексті” [4, 265].

Традиційний літературний канон, що запрограмує рецепієнта, скеровуючи його рефлексії, культурологічна метафора Едемського саду, класичні мотиви – усе це стало постапокаліптичною реакцією автора новели “Яблука” на трагічний досвід української нації та усієї Європи, втягнутих у змагання двох тоталітарних систем. Ретроспективно орієнтований ідилічний міф став основою реконструкції поруйнованого ідеалу національного світоустрою. Так Ю.Клен заперечує алогізм теперішнього, яке захлинається від хаосу, й закликає повернутися до природи як первісного джерела життя й сили, що дарує надію на відродження.

Літературно-критична рецепція новелістики Юрія Клена є проектом, що тільки починає оформлюватися у певні дослідницькі вектори. Новелістична спадщина письменника потребує жанрово-тематичного окреслення, наратологічного аналізу, міфопоетичного прочитання, стильової дефініції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баган О. Юрій Клен: неокласик чи неоромантик? // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму.– Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2004.– С. 9 – 28.
2. Бодик О. Своєрідність поезики київських неокласиків // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму.– Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2004.– С. 149 – 157.
3. Енциклопедія постмодернізму.– К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
4. Зубрицька М. Ното legends: читання як соціокультурний феномен.– Львів: Літопис, 2004.– 352 с.
5. Клен Ю. Яблука: Новела // Клен Ю. Твори: У 3-х томах.– Т.3.– Торонто (Канада): Фундація імені Юрія Клена, 1960.– С. 33 – 56.
6. Людина у сфері гуманітарного пізнання.– К.: Український центр духовної культури, 1998.– 408 с.
7. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій.– К.: Фенікс, 2006.– 304 с.
8. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М.Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– 633 с.
9. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика.– СПб: Академический проект, 2003.– 816 с. [Серия “Современная западная русистика”].
10. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська ат польська літературна критика раннього модернізму.– К.: Часопис “Критика”, 2006.– 296 с.

Світлана ВИШНЕВСЬКА-ПИЛИПИШИН

© 2008

АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ОЦІНКИ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА В РОСІЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХІХ СТ. (НА ЕТНОГРАФІЧНИХ МАТЕРІАЛАХ)

На обговорення актуальних проблем сьогodнішньої наукової конференції ми виносимо і нашу тему, присвячену одному з моментів осмислення українсько-російських літературних взаємин. Виходячи з тези антропологічного повороту середини ХХ ст. про те, що «структурний функціоналізм із його прагненням ідентифікувати суспільні структури через виведення правил суспільної поведінки із спорідненості політичних процесів» [4, 23], ми і спробуємо подати наше бачення заявленої проблеми. Вибір саме етнографічного матеріалу також обдуманий, бо ще Кліффорд Гірц чи не першим вніс в антропологічну теорію зацікавленість текстуальною формою етнографічного письма та привернув увагу теоретиків до різноманітності етнографічних описів.

Текстуалізація будь-яких описів також потребує від читачів-дослідників інтерпретування. Вихідним моментом тлумачення виступає оцінка як процес [2]. Оцінку як процес у теорії