

прив'язування своїх абстрактно-гуманістичних концепцій до реалій жорстоких класових протистоянь («де ж гармонія, як справедливості нема?») – саме це виходить на перший план у діях і думках героя твору, спричинюючи крен останнього до односторонності, як і недостатню органічність, навіть штучність симфонічного вирішення поеми та її змістово-класового наповнення» [5, с. 39–40].

Дослідники звертають увагу й на той факт, що «...первісний ідеалістичний задум був захищений проповіддю гайдамачини, людоненависництва й класового розбрату»; – так Юрій Шерех (Шевельов) скваліфікував руйнівний вплив «правильної» методології на творчий задум П. Тичини. Гадаю, однак, що ця суворі оцінка (то правда – «дороговказне» виявилось смертельним для симфонії) аж ніяк не може спростувати того, що засоціологізовані наївності у цьому творі поєднуються зі зближеннями високої поетичної вигадливості, з безсумнівними знахідками в царині строфічних, музично-звукових вирішень [5, с. 40].

А. Погрібний доводить, що, крім суто мистецького інтересу до Г. Сковороди, звернення П. Тичини до цієї особистості мало незмірно глибші причини та спонуки. Адже то зовсім невипадково, що, як уже сказано, ця тема не відпускала од себе поета ледь не все його життя. Чому? Мав рацію Олесь Гончар, зазначаючи, що «і складом характеру, і своєю внутрішньою духовною суттю Тичина найближче стоїть до генія Григорія Сковороди. Обом їм було даровано природою чути Всесвіт, чути музику сфер, чути Бога» [5, с. 40].

На наш погляд, у філософі П. Тичина бачив самого себе, а отже й порівнював себе до нього, відтак безпосередньо оцінював себе, вимірював, судив. Особливо була для нього відома сквородинівська фраза: «Світ ловив мене, але не спіймав». «Справляючи на поета постійну магнетичну дію, вона спонукала його до болісного самоаналізу, до намарних пошуків хоча б наближеної у своїй переконливості відповіді цій зрідненій з ним особистості» [5, с. 40].

Радянське літературознавство добре постаралося щоб створити сфальсифікований, радянський образ П. Тичини як співця більшовицької революції. Проте беззаперечним вважаємо, що саме в цій постаті віртуоз найвишуканішого слова і заримованих пропагандистських творів, як сказав би А. Погрібний Тичина і анти-Тичина. В творах присутня своєрідна музичність, для письменника це не прикраса, а особливість світобачення. Зрештою, Сковорода від життєвих спокус звільнився, але хіба ж і Тичину тоталітарний світ не спіймав? Хіба не позбавив можливості писати згідно з бажаннями? Власне оце зацікавлення філософом пронесене через усе життя та творчу діяльність письменника. Можливо, це душевна заздрість до моральної стійкості, можливо глибинна туга за людськими цінностями, можливо, й самосуд, але разом з тим спостерігаємо за невимовним болем до духовної і літературної справжності. Припускаємо, що й не раз на шальки терезів автор клав і свою дуальність, переглядав та оцінював і власні погляди. Незаперечним лиш залишається той факт, що які б фактори не впливали на письменника, він залишився одним із найяскравіших представників української літератури, зокрема модернізму, зрештою не можемо й однозначно оцінити поета, занесеного в соцреалістичне середовище, слушним залишається його внутрішнє терзання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лаврінченко Ю. Павло Тичина і його поема «Сковорода» на тлі епохи (спогади і спостереження) / Ю. Лаврінченко. // Сучасність, 1980. – 64 С.
2. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752.
3. Гнатюк М. П. Поема як літературний вид / М. П. Гнатюк. – К., 1972. – 112 с.
4. Каспрук А. А. Українська поема кінця XIX – початку XX ст.: ідеї, теми, проблеми жанру / А. А. Каспрук. – К.: Наук. думка, 1973. – 248 С.
5. Погрібний А. Сонцекларнетні скарби віку / Тичина П. Г. Вибрані твори: у 2 т. – К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2011.
6. Тичина П. Г. Зібрання творів у дванадцяти томах, т.4, – К.: Наукова думка, 1985.

Глаз Х.

Науковий керівник – проф. Ткачук М. П.

ПОСТМОДЕРНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС О. ЗАБУЖКО: ІНТЕМЕДІАЛЬНОСТЬ У ПОВІСТІ «Я, МІЛЕНА»

Постмодернізм – широка культурна течія, що увібрала у своє дискурсивне поле філософію, естетику, культурологію, мистецтво, науку. Постмодерні рефлексії відбивають повне або часткове розчарування в ідеалах та цінностях таких культурних епох, як Відродження та Просвіта, з їх вірою у прогрес, панування розуму, безмежність можливостей людини. Для характеристики різноманітних національних культурних варіантів постмодерну можна його ототожнити з епохою «втомленої», «ентропійної» культури, що презентується есхатологічними маркерами, естетичними мутаціями, дифузією великих стилів, еkleктичним змішуванням художніх мов. Рефлексія щодо модерністської концепції світу як хаосу втілюється у досвід ігрового освоєння цього хаосу.

Постмодернізм завдячує своєю появою розвиткові новітніх технічних засобів масової комунікації – телебаченню, відеотехніці, інтернету. Саме тому виникає своєрідна проблема інтемедіальності творів, яка є дещо дискусійною і не до кінця вирішеною.

Як вважає Олена Задорожна, за порівняно невеликий проміжок часу в українському літературознавстві постала потреба чітко окреслити феномен постмодернізму та дефініціювати й усебічно дослідити це багатостороннє явище на тлі розвитку сучасного письменства. Знаковим у цьому плані стало ім'я Оксани Забужко [3, с. 2].

Актуальність теми полягає у тому, що переважна кількість досліджень, присвячених творчості письменниці, має узагальнювальний характер, висвітлює ті аспекти її творчості, що пов'язані насамперед із феміністичною, гендерною проблематикою тощо, не приділяється увага іншим особливостям постмодерністського дискурсу письменниці, а саме: інтермедіальності.

Метою роботи є аналіз особливостей постмодерністичної інтермедіальності та їх втілення у повісті «Я, Мілена» Оксани Забужко.

Теоретико-методологічною основою роботи є праці з теорії поезики вітчизняних і зарубіжних літературознавців (Віри Агеєвої, І. Безпечного, О. Галича, Тамари Гундорової, О. Данильчук, Тамари Денисової, Ю. Коваліва, ІІ. Таран, А. Ткаченко, Людмили Ушкалова та ін.); дослідження з філософії постмодернізму (Стефанії Андрусів, Ж. Бодріяра, О. Вертипорох, І. Гассана, Нілі Зборовської, Ж.-Ф.-Ліотара, С. Квіта).

Постмодерністський текст представляє множинність змісту й допускає множинність рівноправних інтерпретацій, однією з яких є можливість розглядати його із погляду інтермедіальності. Дмитро Наливайко зазначає, що вивчення інтермедіальності затримувало те, що трактували її по-різному. Європейська традиція, зокрема французька, зараховувала її до галузі естетики, а американська наукова думка - до літературознавства. Поступово американська концепція почала переважати, і з 1960-х років з'явилися праці, в яких взаємини літератури з іншими мистецтвами трактують як літературознавчу проблему. Д. Наливайко виокремив працю «Порівняльне літературознавство: метод і перспективи» (1961), автор якої Г. Ремак «визначив вивчення зв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами і сферами виховально-практичної діяльності як однієї із двох основних складових порівняльного літературознавства поряд з вивченням міжлітературних відносин, на яких традиційно зосереджувалася увага» [1, с. 282].

Заслуговує на увагу праця Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898-1899). Як і Г.-Е. Лессінг, І. Франко вбачав специфіку кожного з мистецтв у властивих їм матеріальних знакових засобах створення і передачі образу. Відповідно до властивостей тих засобів дослідники поділяють мистецтво (види мистецтва) на просторове (скульптура, живопис, архітектура, мистецьке фото, декоративно-ужиткове мистецтво), часове (музика, спів, література) та просторово-часове (хореографія, театр, естрада, цирк, кінематограф, телебачення) [1, с. 286].

Інтермедіальність як ознака постмодерністського твору – це внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв. Вона виявляє у літературному творі ознаки інших видів мистецтв у тематичному, формальному і матеріально-знаковому аспектах [1, с. 297].

І. Франко простежив, якими імпресивними (вражальними, сугестивними) засобами текст формує зорові й слухові враження в читача, перетворюючи його на глядача і слухача. На сьогодні наймолодше та найпопулярніше мистецтво телебачення – стало предметом культурологічної рефлексії як важливий елемент сучасної культури, засіб суспільного спілкування, котрий здатен максимально наблизити глядача до реальності, транслюючи події в актуальному просторі й часі. Відомий американський дослідник Джон Фіске осмислює проблеми семіотичної активності глядачів, спектр телевізійних жанрів, вплив телереклами на культурні смаки тощо [1, с. 297].

Повість «Я, Мілена» – це взірць втілення інтермедіальності у постмодерністичному творі. Головний персонаж - тележурналістка Мілена разом з чоловіком-фотохудожником поволі стають заручниками телевізора, що уособлює всепоглинаючу телеіндустрію загалом. Наративна специфіка у тому, що світ і люди подаються через демонстрацію телепрограми, яку Мілена веде на телебаченні і яку може бачити реципієнт зсередини. Поступово екранний образ персонажа дивним чином починає жити трохи не власним життям і ображена Мілена хоче будь-що покласти цьому край, але дивним чином вона невидимому потрапляє на телебаченні за лаштунки того, що ми звикли сприймати, як творчий процес виробництва телепродукту. Відтоді назавжди зникає справжня, тілесно-фізична героїня, а є лише її безтілесний клон.

Однією з найважливіших рис інтермедіальності у повісті Оксани Забужко виступає містифікація як якісно нова риса для українського постмодерного дискурсу. Тобто різноманітні медійні фони наративу набувають досить неординарних перфоманцій. Наприклад, телевізор починає говорити всі бажання персонажів, нейтралізує сором'язливість, позбавляє людяності – героїня констатує, що «в телевізорі хтось оселився» [2, с. 122].

Є підстави вважати, що міжмистецький вплив простежується у графічному оформленні повісті, деякі діалоги персонажів передано як у кіносценарії за допомогою реплік та з ремарок:

Далі між ними міг відбуватися такий, наприклад, діалог:

Чоловік: Я кажу, що вони мене нажухали, от що!

Мілена: То чому ти не подаси в суд?

Чоловік: Який суд, ти смієшся? За яким правом? Вони ж мені ті бабки звиш контракту заплатили — кинули кістку, а тепер собі гребуть скільки хочуть! (Мілена зизує оком на телевізор). Якби я заробляв за контрактом, ми з тобою давно вже під гастрономом пляшки б збирали – з нашими податками!

Телевізор (по-англійськи й по-українськи): Нема безвихідних ситуацій, хлопче. Зберемо профспілку, дамо матеріал в усі газети – ми навчимо цих тварюк шанувати закон!

Чоловік (стеряно): Яку профспілку? Які газети? Який закон?

Мілена (стенає плечима й повертається до екрана) [2, с. 134].

Інтермедіальність повісті полягає у телевізійності епізодичних картин, своєрідному шозизмі у висвітленні обставин дії. Такі своєрідні телевізійні ракурси подаються з метою виходу внутрішньо фокалізованого «Я» персонажа на зовнішнє. Своєрідна здатність «бачити себе збоку» приводить до великої трагедії, через те, що створений у свідомості персонажа образ власного «Я» розвіюється: «...ще щось бовваніло за кріслами на другому плані непідсвітленим, мовби низька отоманка, чи що, як ото в психоаналітичному кабінеті, але того вона вже не розгледіла, бо жінка в кріслі саме відняла пудреницю від лица — і на Мілену злипнуло її власне обличчя, тобто не її, а тої другої, з екрана, тільки цим разом якесь уже неправдоподібно, просто навіть і не по-людському, аж моторошно вродливе, наче в фільмах доби німого кіно: очі горіли темними персями, губи жактіли, відьомські брови ластівчиним розкрилом сходились на перенісці, і матова під гримом, презирливо-незворушна до потужної лампової наświetки шкіра дихала тим царственним супокоєм, що його по-справжньому тільки екран уміє вдати, це ж чим вони її тут годують, що вона така викохалася, сторопіло і все ще нечутливо подумала Мілена з порога, тимчасом як та друга дивилась на неї з невдоволеним подивом, мовляв, це ще що за проява, і немовбито вже й намірялась зі своєї осяйної високости гукнути, ляснувши в долоні, аби виставили назолу за двері, але ж це моя студія, і програма ця моя! — мало не крикнула Мілена, ладна заплакати від приниження, зокрема й від власного, такого тепер недоречного, невидимчано-непоказного виду, з яким не те що комусь щось доводити, а просто – вікати...»[2, с. 145].

Наратор моделює ситуацію, пропонує звернення автора до підсвідомого та свідомого, що, за теорією Е.Фрейда, іменуються «Его» та «Над-Его», які борються у кожному індивіді.

Лише наприкінці повісті стає зрозумілим, що історія Мілени розповідає сама ж Мілена, повністю перетворена на екранний образ. Згідно із законами віртуального світу трагедія самої Мілени стала видовищем – естетичним фактом і лише в такому вигляді набула цінності: повість завершується заспокійливим голосом телеведучої (знову голосом), який знімає гостроту переживання, примирює глядача із зображеною історією, а фактично - профанує трагедію, роблячи її не справжньою, а «кіношною». Усе закінчується тим, що «Над-Его» витіснене «Его» і залишається жорстока реальність, у якій егоїстична телеведуча далі веде свої псевдо-програми.

Таким чином, у повісті О. Забужко «Я, Мілена» можна віднайти інтермедіальні маркери для позначення різних видів мистецтв. І оскільки телебачення у житті сучасного суспільства відіграє значну роль, то поєднання реального життя героїні із художньо-телевізійним розгортає широке поле для інтермедіальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Навчальний посібник. - К: Києво-Могилянська акамеція, 2008. – С. 282-297.
2. Забужко О. Я, Мілена // Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт, 2009. – С. 119 -155.
3. Задорожна О. Україна та жінка як ключові образи художньо-інтелектуальної реальності Оксани Забужко-постмодерніста : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Олена Сергіївна Задорожна . – Київ, 2013 . – с. 18.
4. Тросельнікова Л. Постмодерністський дискурс: від теоретичних лакун до культурних практик // Вісник держ. академії керівних кадрів культури та мистецтв . – 2012. – № 2. – С. 38-42.