

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій
Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 21

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль
2007

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

д.філол.н., проф. Олег Лещак (головний редактор)
д.філол.н., проф. Роман Гром'як
д.філол.н., проф. Тетяна Волкова
д.філол.н., проф. Ольга Куца
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк
д.філол.н., проф. Олександр Глотов
д.філол.н., проф. Михайло Лабашук
к.філол.н., доц. Ігор Папуша
к.філол.н., доц. Юрій Ситько
к.філол.н., ас. Юрій Завадський (відповідальний редактор)

НАУКОВО-РЕДАКЦІЙНА РАДА:

Зд.Є. Адамчик, М. Брагасюк, Д. Затонський, Е. Касперський, В. Кравець, Н. Мазепа,
І. Пасько, В. Сердюченко, С. Ткачов, І. Удварі, М. Чаркіч, Я. Ядацький, В. Ярошовець

Альманах внесено до Переліку фахових видань
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю «філологія».
Публікації в альманаху визнаються фаховими
ВАК України згідно з наказом №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями
«філософія», «соціологічні та політологічні науки».
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

РЕЦЕНЗЕНТИ:

д.філол.н., проф. Олег Лещак
д.філол.н., проф. Олександр Глотов

Адреса редакції
46027, Тернопіль - 27, а/с 554.
E-mail: editor@studiamethodologica.com.ua
Веб-сайт альманаху: www.studiamethodologica.com.ua

*Редакція не завжди поділяє погляди авторів.
Матеріали друкуються мовою оригіналу*

Studia methodologica. — Вип. 21. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ
ім.В.Гнатюка, 2007. — с.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<i>Наталія ЛОБАС.</i> Карнавалізація літератури як реакція на соціальні кризи в українському та польському міжвоєнні.....	4
<i>Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА.</i> Із секретів “поетичного” заголовка Івана Франка.....	13
<i>Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА.</i> Дискурс читача як складова наративної структури літературного твору: перше прочитання тексту.....	27
<i>Тарас ДЗИСЬ.</i> Йозеф Рот в українському контексті: романна типологія крізь призму міжлітературної рецепції.....	35
<i>Катажина СОБЯНЕК.</i> Творчество Е.И.Замятина глазами польских исследователей.....	45
<i>Ганна УЛЮРА.</i> Російська жіноча проза кінця ХХ століття у боротьбі за канон.....	52
<i>Наталія ГРИЦАК.</i> Поэзия М.Цветаевой в переводе на украинский язык.....	62
<i>Ірина КОХАНСЬКА.</i> Літературна репутація роману Е.Хемінгвея «По кому подзвін» в українському літературознавстві на сучасному етапі.....	68
<i>Руслана ГАЛИЦЬКА.</i> Перетини шляхів і мистецький синкретизм в овиді баварської школи поетів.....	74
<i>Zdeňka MATYUŠOVÁ.</i> Genologické kontury prozaické tvorby Viktora Astafjeva.....	80

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<i>Piotr CZERWIŃSKI, Anna ZYCH.</i> Nazwy stopni pokrewieństwa i powinowactwa w języku polskim i rosyjskim – struktura formalna a znaczenie formacji.....	85
<i>Екатерина БОЧКОВСКАЯ.</i> Психосемиотические аспекты номинации в коммуникации (на примере деловой лексики).....	105
<i>Ольга КОНДРАТЬЕВА.</i> Теория «концептуальной метафоры» и ее роль в современных лингвистических исследованиях.....	111

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

<i>Аделя ГРИГОРУК.</i> Рубаї Омеляна Лупула в контексті питомої української літератури.....	118
<i>Юрій ЗАВАДСЬКИЙ.</i> Справжній поет, справжня книга (<i>Карпенко О. Сонник для канатоходця. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 96 с.</i>).....	137
<i>Ігор ПАПУША.</i> До методології філософської лірики (<i>Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. – Івано-Франківськ: Пеліскан, Гостинець, 2007. – 591 с. Наклад 500 прим.</i>).....	138
Відомості про авторів.....	142
Умови прийому матеріалів до альманаху.....	143

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ



Наталія ЛОБАС

© 2007

КАРНАВАЛІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРИ ЯК РЕАКЦІЯ НА СОЦІАЛЬНІ КРИЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ПОЛЬСЬКОМУ МІЖВОЄННІ

Базовими чинниками, “що конституюють відповідності й спільності розвитку національних літератур”, Дмитро Наливайко визначив *суспільно-історичні й культурно-історичні*, якими “інтенціюються літературно-типологічні збіги, зокрема на рівнях жанрів та стилів”. Третім важливим чинником учений назвав *психологічно-типологічні збіги*, в яких “проявляється активна роль творчої особистості у сфері міжнаціональних літературних зносин” [12, 67]. Ці ж фактори мають місце і в тому випадку, коли говорити про актуалізацію карнавальної традиції у літературі. Звернення письменника до поетики карнавалу — свідоме чи несвідоме, зумовлене, на нашу думку, подібними причинами, адже саме від них — від психологічних особливостей митця, від літературної традиції, з якої він черпає натхнення, а також від історико-політичного контексту залежить тип творчості письменника.

Вважаємо, що ключову роль відіграє так зване карнавальне світовідчуття. Воно виявляється, перш за все, у схильності митця до лудичної поведінки, причому не тільки у його творчості, а й повсякденному житті, до різного роду ігор, розіграшів, містифікацій. Таке сприймання та інтерпретація світу ставитиме під сумнів сталість та незмінність істин, змушуватиме до провокацій із метою перевірки тієї чи іншої міфології.

Карнавалізована лінія літератури особливо яскраво проявилася саме у модернізмі, коли “ожила сміхова та знущальна традиція ренесансних та барокових “лотриківських” романів, які пародіювали чудесні пригоди лицарських романів, повернулися авантюри пригодницьких романів, але з дистанцією” [21, 37], адже “прагнення кинути виклик благопристойному світу ситості і ханжівства, образити фальшивий і брехливий світ, побудований на “пристойностях” та “благородному смаку”, суспільство, пронизане стандартністю думки і почуття, що живе штампами і кліше, таке характерне для мистецтва двадцятого століття, неминуче знаходить своє вираження і в звертанні до карнавального світу догори ногами, порушенню всіх норм та правил, набуттю абсолютної свободи” [2, 30].

Іншим визначальним фактором звернення до карнавальної традиції є *суспільно-політичний*.

Кожна перехідна доба є по-своєму кризовою. Криза супроводжується певними змінами у свідомості як окремої людини (у нашому випадку — людини-митця), так і соціальної спільноти. Ці зміни (переломи) проявляються передусім у зміні системи цінностей (говоримо про цінності у широкому розумінні). Можна твердити, що кожна криза виражається у зміні ієрархії офіційно визнаних істин.

Усталеним фактом є віднесення періоду між першою та другою світовими війнами до кризової доби. Розруха після першої світової війни, становлення української держави і майже одночасне її зникнення, російська революція, утворення Союзу, встановлення комуністичного диктату... — ряд можна продовжити. Саме у цей період якнайактивніше відбувалося те, що Ніцше окреслив словосполученням “переоцінка цінностей” (“Всесвітня війна разом із величезним пересуненням цілих держав та народів потягнула за собою велике пересунення цінностей”, — проголошував Бруно Ясенський у маніфесті “До польського народу” [19, 185]), що створило найсприятливіший клімат для карнавалізаційних процесів у суспільстві і, особливо, мистецтві.

Те, що карнавал і революція мають багато спільного, уже відзначалось дослідниками. Приміром, С. Кропотов та Н. Черняєва зазначають: “Обидва явища [карнавал та революція — Н.Л.] практично символічно опосередковують, перевертають та демаскують пануючу ієрархію цінностей” [11, 29]. Основним пунктом, в якому відбувається перетин цих двох площин, є зміна ставлення до пануючих істин, говорячи бахтінською термінологією, зміна верху і низу. І в карнавалі, і в революції спрацьовує принцип “колеса” — те, що заперечувалось та осуджувалось, набуває статусу норми, а те, що було загальноприйнятим каноном, — піддається осміянню та профанації. Однак, якщо карнавал передбачає постійну змінюваність цих полюсів, результатом чого є усвідомлення релятивності будь-якої істини, будь-чиєї правди, неможливості фіксації на якійсь одній позиції, амбівалентність, то революційні процеси полягають у заміні однієї системи іншою без зміни самої структури. Важливою характеристикою обидвох явищ є їх видовищність та акцент на масовість. Вони розраховані на глядача, при чому, згідно з бахтінськими положеннями, глядач не залишається пасивним, навпаки — він мусить бути учасником дійства. Для революцій, політичних переворотів характерні карнавальні маски, особливо у постаті перевдягання, зміни облич. Центральну роль відіграє обряд *інтронізації / детронізації* карнавального короля: спочатку розвінчується, профанується та осміюється попередній “король” (влада), а тоді на цьому фоні відбувається коронація нового. Себто можна твердити, що в основі карнавалу і революції лежить подібний механізм. Однак тут не передбачений наступний поворот “колеса”: нововстановлена влада, режим бачиться вічним. Тоді як у карнавалі панування “короля” обмежено вузькими хронологічними рамками й уже із самої інтронізації сприймається як тимчасове.

Цікаво, що навіть окремі висловлювання класиків марксизму використовують карнавальну образність. Так, у полеміці із Дюрингом, цитуючи та розширюючи відоме висловлювання Маркса, Енгельс зазначає: “Для пана Дюринга насилля є дещо абсолютно зле <...> Що насилля відіграє в історії ще й іншу роль, а саме революційну роль, що воно, за словами Маркса, є *повитухою усілякого старого суспільства, коли воно вагітне новим*”, що насилля є тією зброєю, за посередництва якої суспільний рух прокладає собі дорогу і ламає закам’янілі, омертвілі політичні форми, — про все це ні слова у пана Дюринга” [15, 185]. У

М. Бахтіна зустрічаємо подібний образ: “*старість вагітна*, смерть із животою, все обмежено-характерне, застигле, готове скидається у тілесний низ для переплавки і нового народження” [1, 61] або теж (стосовно одного із фрагментів роману Рабле): “Протагоніст — представник *старого, але вагітного і народжуючого світу*. Його б’ють та осміюють, але удари творчі, бо вони *допомагають народитись новому*” [1, 225]. Як бачимо, обидві концепції полягають у прагненні оновлення, яке, в свою чергу, досягається профанацією дотеперішніх ідеологій.

Із встановленням радянської влади на території України у 20-х роках, відбувається руйнування цілої системи символів і сакралізація іншої, однак та інша цілком використала можливості попередньої. Змінювалося наповнення поняття *sacrum*, однак структура залишилась тією ж. З’явився новий “карнавальний король” — Ілліч, і все, що пов’язувалося із його “священним” ім’ям одразу ж набувало карнавальної містерійності. Як зауважує О. Клековкін, “найпрагматичніший жест перетворювався на містерійний жест. Взяти хоча б містерійне дійство з прибиранням сміття і носінням перед кінокамерами дров, яке 12-13 квітня 1919 року у Москві здійснили на чолі з вождем світового пролетаріату робітники-комуністи депо Москва-Сортировочна Московсько-Рязанської залізниці (ця містерія дістала назву першого комуністичного суботника...)” [9, 174]. Цитований дослідник у іншій праці проводить цікаву аналогію: “Нарешті на початку 1930 років було обгрунтовано метод “соціалістичного реалізму”, який був не чим іншим, як *переодрягненим біблійним мистецтвом*, в якому були свої старозавітні пророки (К. Маркс, Ф. Енгельс), новозавітний месія (В. Ленін), перелицьована мрія про “Град Небесний” (комунізм), “Святе Письмо” (праці Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна, матеріали з’їздів), катехізис (“моральний кодекс будівника комунізму”) тощо” [8, 257].

Карнавально-масового характеру набували і численні мітинги, демонстрації та паради. Карнавалізація заторкнула й соціальні структури. Люди, які були внизу суспільної ієрархії — пролетаріат — могли обіймати високі державні пости, що часто не відповідало рівневі їхньої компетенції. Знищення ієрархічного поділу пореволюційного соціуму призвело до уніфікації, що виявилось, між іншим, у прагненні затерти різниці, які створювались походженням та освітою: “Інтелігентові тоді належало, якщо він хотів вважатися радянським, бити себе в груди, каятися за свою інтелігенцію й навіть зовнішньо намагатися бути схожим на робітника. Ознакою “хорошого тону” вважалося підроблятися під робітничу некультурність, поведінку, мову, побут, уникати пристойного одягу, “опрощатися” в інтелектуальній культурі, шукати в пролетаріаті зразків для свого власного життя й думок і вважати себе перед ним за ніщо, за неоплатного боржника” [14, 89].

Зрештою, недавні події Помаранчевої революції якнайяскравіше засвідчили *карнавальний характер революції* як явища. Варто згадати хоча б інтернет-серіал “Веселі яйця”, де цілком по-карнавальному профанувалися та осміювалися герої виборчої кампанії 2004 року за допомогою травестації, перевдягання та пародійної зміни іпостасі. Карнавально-профануючий характер мала і поширена в Інтернеті гра, персонажами якої були політичні “королі”. Сам Майдан носив печать карнавалу за всіма ознаками: карнавальна *площа* як обмежене у часі і просторі специфічне буття, перевдягання та маскування (роль масок та костюмів відігравали тут стрічки, колір яких визначав роль їх носія і характеризувався досить відчутним аксіологічним наповненням для учасників дійства (помаранчевий — позитивна

оцінка, блакитний, білий — негативна), а також і самі маски, скелети та опудала), виступи “Веселих Яець” — “осучаснені” міми, зрештою — “революційні” шлюби молодих людей, що якнайкраще ілюстрували відміну всіх ієрархій і карнавальні мезальянси. А ще — музика, співи, танці, інтермедії, колективна їжа та пиття (“пир на весь мир”) тощо.

Такий же карнавальний характер мали і політичні події початку ХХ століття. Цікавим свідченням цього є, наприклад, спогади М. Неврлого про те, як він бачив “колись у Полтаві ... загін голих хлопців та дівчат, які, несучи прапор із написом “Геть сором!”[□], марширували вулицями і співали модну тоді пісню:

Долой, долой монахов,
раввинов и попов.
Взберемся мы на небо,
разгоним всех богов.
Иисус напился, пьяный,
Марию обругал.
Да здравствует комуна
и юный комсомол!” [13, 243]

Тут у душі карнавальної *parodia sacra* та ритуальних святотатств профануються основні цінності християнської релігії — постаті Ісуса Христа та Марії. Відкидаються будь-які релігійні культу (“разгоним всех богов”) та їх служителі. Відбувається карнавальне переміщення неба і землі. Ті, хто був зверху, опускаються додолу (“долой”), ті ж, хто був унизу, піднімаються догори (“взберемся мы на небо”).

Цей механізм характерний не тільки для революцій, але і для будь-яких радикальних соціально-політичних змін, якою, у нашому випадку, було й оголошення у 1918 році незалежності Речі Посполитої після багатьох років перебування у складі інших держав. Після тривалого стану поневолення Польща проголошує себе вільною державою, тобто переходить у новий статус, відроджується у новій якості. Карнавалізації сприяла й несталість внутрішньо та зовнішньополітичної ситуації міжвоєнної Польщі, а ще одним виразником соціальної кризи став збройний переворот 1926 року. Такі обставини провокували постійний перегляд вартостей, неможливість усталення якоїсь однієї ієрархії цінностей, їх плинність та змінність (цікаво, що навіть культова фігура того часу – Юзеф Пілсудський двічі змінював віросповідання).

Те ж саме можна сказати і щодо співвіднесення карнавалу та тоталітарних режимів. Революція і тоталітаризм охоче використовують сюжетні ходи карнавалу, способи та прийоми організації глядачів та їхньої участі у святкуваннях.

Однак той карнавал, апологетом якого є М. Бахтін, не знав протиставлення у межах однієї ієрархії. Його всеохоплююча амбівалентність передбачала взаємопроникнення, *одночасну маніфестацію обидвох полюсів* обіграного явища. У межах цієї різниці підходів вкладається і пояснення протиріччя між карнавальним характером тоталітарних режимів та свободою карнавального майдану у бахтінському розумінні. Ця ж різниця лежить і у згадуваному поділі Бахтіним свят на “офіційні” та “неофіційні”. Саме момент ієрархічності визначав різниці між “офіційним” та “неофіційним” святом: “На офіційних святах ієрархічні різниці підкреслено демонструвались: на них треба було з’являтися у всіх регаліях свого

звання, чину, заслуг і займати місце, яке відповідає своєму рангу. Свято освячувало нерівність” [1, 13]. Попри використання карнавальних прийомів і мотивів, тоталітарні маніфестації освячують новостворений культ зі всіма властивими йому ієрархічними побудовами. Як це не парадоксально звучить, можна твердити, що тоталітаризм використовує карнавал для сакралізації власних вартостей. Йдеться навіть не про чіткий розподіл ролей, характерний для карнавальних видовищ. Проголошувалася нова ієрархія цінностей, яка за своєю структурою не різнилася від дотеперішньої, тієї, що опротестовувалася. Змінюється полярність оцінювання явищ, тоді як саме розуміння наявності двох опозиційних полюсів не зникає.

Незважаючи на це, є підстави говорити про карнавальність загальної атмосфери як на теренах Української Радянської Республіки, так і у новопроголошеній незалежній Польщі, що, у свою чергу, не могло не відбитися у літературі того періоду. Як підмітив Вітольд Гомбрович в одній із міжвоєнних рецензій, “дещо важче організуватися людині сьогодні, у *добі змішання сфер, рівнів та середовищ*, ніж давніше бувало, коли кожен від народження сидів у своєму усталеному півсвіті, як гіацинт у горщику” [18, 210]. Подібна неусталеність призводила подекуди до хаосу, але також до послаблення канонів та норм, а тенденція до профанації, у свою чергу, повертала до карнавалу як у літературі, так в музиці і малярстві. Найбільш показовим прикладом цього є творчість авангардистів, а зокрема, футуристів — як поетів, так і прозаїків. Саме у їх доробку найбільш яскраво використані основні схеми карнавальної площі.

Аналізуючи авангардні тенденції у польській літературі, Ігнацій Фік зазначив, що “вони проявляються в епохах загальної суспільно-політичної кризи. Це вираз надломлення обов’язкових цінностей, їх цілковитої недостатності чи непридатності” [17, 285]. Доповнюючи, наведемо спостереження Г.Заполяньського, що “за кожним разом ми виявимо певні подібні історичні обставини: час карнавальної свободи або давався як вихід суспільному обуренню або наступав після жорсткого регламенту соціального та політичного життя, засилля станових ієрархічних інститутів. Авангардні течії ХХ століття у своїх незліченних формах і відгалуженнях були реакцією на війни та соціальні катаклізми” [3].

Отож, закінчення першої світової війни, а також ті політичні зміни, що відбулися у той час, створили ситуацію цілком карнавального характеру, що відчувалося і самими її учасниками. Атмосферу всезагальної святковості та замішання висловив, зокрема, Конрад Вінклер: “Були це перші місяці після світової війни. Світ шаленів. Ми вітали мир та незалежність жестами одержимої радості: в кав’ярнях, на дансингах, балах, а навіть в обскурних кнайпах. В Росії шаленіла революція, а у краківському карнавалі пікассівський арлекін танцював на історичному ринку з коломбіною з Кроводжи чи з Дембнік” [цит. за 24, 136]. Такі обставини та, значною мірою, психологічна схильність окремих митців створили благодатний ґрунт для вкорінення проголошених у 1909 році постулатів італійця Марінетті.

Основою програм українських та польських футуристів, їх “стратегії надзвичайно агресивної, що послуговувалася зброєю моральної та естетичної провокації, тотальної насмішки, скандалу” [20, 19], стала відмова від попередніх канонів та традицій, їх профанація та осміяння. “Продаються за півціни старі традиції, категорії, звички, мальованки та фетиші” [19, 186]. — писав Бруно Ясенський у “Маніфесті у справі негайної футуризації життя”. З точки зору теорії карнавалу подібні явища можна трактувати як традиційну карнавальну

смерть старого. О. Ільницький так прокоментував діяльність українських аспанфутів: “Про Асоціацію панфутуристів (Аспанфут) у суспільстві склалася думка як про групу бунтарів, що твердо вирішила довести мистецтво до загину” [5, 81]. Однак, ця смерть цілком покарнавальному передбачає народження нового мистецтва (“метамистецтва”). З цього приводу Майк Йогансен іронізував: “...аргументація ідентична з такою: капіталістична продукція гине, в майбутньому не буде продукції, а буде метапродукція: а замість продукту буде метапродукт, а замість Семенка в кафе — Метасеменко в метакафе” [6, 55]. Цікаво, що й у самого Михайля Семенка карнавальна амбівалентність проявляється у вигляді проповідування несталості, відмови від обов’язковості будь-яких канонів: “Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва” [цит. за 5, 28]. Жертвою профанації стають культові до того часу постаті, зокрема, Тарас Шевченко (хоча не як поет, а як ідол “щирого” українського мистецтва”): “Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств” [там само]. Аналогічні гасла знаходимо і у польських маніфестах: “міцкевич обмежений. словацький є незрозумілим белькотом” [22, 183]

Не менш яскраво виявляються й інші категорії карнавалу — фамільярного контакту, мезальянсів та ексцентричності. Так, яскравим виявленням карнавального “фамільярного контакту” є гасло польських футуристів — “sztuka na ulicę!” (мистецтво на вулицю). Тут мистецтво декларується не як щось, що існує тільки для обраних, а як дійство для всіх. Скасовується ієрархія, у котрій митець піднімався над своїм реципієнтом. Тепер “кожен може бути митцем. Театри, цирки, вистави на вулицях, в яких грає сама публіка” [19, 188]. Цікаво, що й, згідно зі Семенковою концепцією театру, у “мистецтві ігрищ” “стиратиметься узвичаєна межа між акторами й глядачами, всі перетворюватимуться на учасників” [5, 87]. Польські футуристи карнавальну відсутність ієрархій довели аж до прокламування повної децентралізації. Проголошується не тільки відміна самототожності, а й будь-якої тотожності: “Кожен може бути вождем і ніхто не може бути вождем. Децентралізація якнайширша. Не знаємо лідерів, ані рядових, кожен є рівним працівником воюючого життя <...> (*прізвищ не потребуємо*) <...>” [19, 190]. Подібним принципом керувалася харківська письменницька організація “Плуг” з її установкою на масовізм.

Для діяльності футуристів як на території УРСР, так і на території незалежної Польщі властива домінанта сміхового, при чому — “низького”, карнавального сміху, що неодноразово підкреслювалось і у працях пізніших дослідників. У маніфесті “Примітивісти до народів світу і до Польщі” наголошувалось: “ми вибираємо простоту ординарність, веселість здоров’я, тривіальність сміх”, оскільки “від сміху душа повніє і отримує сильні грубі литки” [22, 182] (сміх як отілеснення: *душа — литки*). У такій же атмосфері веселого, оновлюючого реготу відбувається розмова Семенка з уявним репрезентантом ретроградського, несучасного суспільства: “Я беруся руками за боки й регочусь. Я весь тремчу від сміху” [цит. за 5, 28]. Як зазначає О. Ільницький, “іронія, сатира і пародія стали основними ознаками їхньої естетики, так ніби футуристи відчували виняткову потребу фривольності. Їхні полеміки, їхні псевдоніми <...> і, природно, їхні поезії та проза насичені насмішками, сарказмом, несерйозністю, гумором і пародіюванням. Вони навмисно сприяли поширенню жанрів анекдоту й фарсу” [5, 255].

Карнавалізованість футуристичного руху немало підсилювалася атмосферою

скандалу, яка супроводжувала їх публічні виступи та програмові заяви, практично реалізуючи карнавальну категорію ексцентричності. Ексцентричність футуристів виявлялася на усіх рівнях їхнього дискурсу: від скандальних перформенсів та рецитацій до відкидання правописних норм (відомий “Nuż w bżuhu”) та “заумної мови”. Прагнення епатувати публіку було одним із принципів стратегії, що протиставлялася нудьзі тогочасного життя: “Нудьга та відраза були також акушерками польської футуристичної поезії. Нудьга та відраза передусім у стосунку до застаної літератури та її сентиментальної концепції людини” [23, 313]. А. Ват згадує: “... діяльність наша <...> посувалася колією скандалу” [23, 316]; “інший вечір, в сіоністичному академічному Союзі, де ми відчитали хуліганські антисемітські реферати, щедро здобрені слівцями, віднедавна тільки офіційними, закінчився *бійкою кулаками, тростинами та кріслами*” [23, 317].

З карнавалом футуристів пов’язував й елемент соціальної утопії, присутній у їхніх програмах. Майбутнє назвав С. Бараньчак “найбільш очевидним фетишем” футуристів [16, 354]. Як карнавал уводив його учасників “тимчасово в утопічне царство всезагальності, свободи, рівності та достатку” [1, 12], так і футуристи спрямовували свої зусилля на наближення “золотого” машинізованого віку.

Хоча часто поміж гаслами та маніфестами футуристів і їх практичним, творчим доробком існували розбіжності, все ж карнавалізація вповні проявилася і тут. Так, аналізуючи українську футуристичну прозу, О. Ільницький зазначає, що “теоретична й практична перевага все ж була на боці творів, що порушували усталені мистецькі конвенції чи жанри та вели до нового синтезу. Так виявлявся принцип крайнього релятивізму, позаяк синтез відкидав як дотримання жанрових формальних вимог, так і виокремленість різних видів мистецтва. Він зумовлює злиття різнорідних літературних форм (як-от оповідання чи оповідний вірш), змішування “художніх” та “нехудожніх” жанрів (наприклад, роману і репортажу) чи “літературних” мистецтв і “візуальних” [5, 259]. Означені властивості перегукуються із тими рисами, якими окреслив Бахтін меніпею. Сюди ж належить віднести і збільшення сміхового елемента, яскрава пародійність, злободенна публіцистичність тощо. Таким чином, у міжвоєнні роки найповнішого свого вираження меніпейна традиція досягла саме у новаторській, експериментальній прозі, яка включає у себе й футуристичні експерименти, ними, однак, не обмежуючись. Власне, її експериментальний характер і виявився “зеленим світлом” для актуалізації цієї жанрової традиції. Адже “класичний” роман чи повість не дозволяє такого поєднання різностилевих та різнофункціональних елементів. Тоді як саме різностилевість, або ж, висловлюючись поняттями теорії карнавалізації, “поєднання непоєднуваного” становить одну із стилевих домінант меніпеї.

На теренах СРСР поступово спостерігалася тенденція до поляризації: “хто не з нами — той проти нас”. Попутників не жаліли. Тому і міжвоєнна карнавальність як реакція на тоталітаризм було двоякою: один її бік становив офіційний сміх (варто, однак, зауважити, що і він невдовзі став непотрібним системі), інший бік слугував за карнавального пародійного двійника, що викриває все те неприглядне та низьке, що його обминає пропаганда. “І карнавально-блазенське начало — це свого роду маска, причому саме грайлива” [4, 66]. Про влучність такого розуміння свідчать й оцінки карнавалізованих явищ міжвоєнтя іншими дослідниками. Зокрема, має рацію В. Кисіль, коли розглядаючи феномен Едварда Стріхи,

підкреслює “здатність митця чинити опір тискові, шляхом *переведення політичного та естетичного змісту в комічний підтекст пародії*” [7, 2].

Карнавалізацію часто можна розуміти, як своєрідну реакцію на зовнішній тиск (чи то політичного, чи іншого характеру). Ця реакція знайшла своє вираження на різних рівнях літературного процесу — від організованих одиниць, таких, як український “Літературний Ярмарок” чи, приміром, польські кабаре на кшталт “Зеленої Кульки”, до текстів окремих письменників. Як зазначає Ю. Крістева, “карнавальний дискурс ламає закони мови, що оберігаються граматиною і семантикою, стаючи тим самим втіленням соціально-політичним протестом, при чому мова йде зовсім не про подібність, а саме про тотожність протесту проти офіційного лінгвістичного коду, з одного боку, і протесту проти офіційного закону — з іншого” [10, 428]. Карнавальна постава, з одного боку, робила можливим висловлювання табуйованих офіційним *sacrum* смислів, з іншого, служила ніби охороною, прикриттям перед закидами у свідомій контрпозиції. Письменники викривали “принцип блазня”: сказати можна все, усвідомлюючи при тому, що це — гра із полум’ям. Кожен із них робив вибір, у свій спосіб, але подібними засобами відмовившись від конформізму, що і спричинило їхню подальшу долю.

Література

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Изд-во “Худ.лит”, 1965. — 524 с.
2. Гринштейн А. Карнавал и маскарад в художественной литературе: учеб. пособие. — Самара: Изд-во СГАКИ, 1998. — 120 с.
3. Заполянский Г. Тоталитаризм и карнавальная свобода. Заметки об “актуальном искусстве”. — http://exlibris.ng.ru/kafedra/2003-08-07/5_totalitarism.html
4. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель П.С. Рыженко. — Харьков: Фолио; М.: ООО “Издательство АСТ”, 2000. — 256 с.
5. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / Пер. з англ. Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
6. Йогансен М. Теоретичне обґрунтування панфутуризму // Шляхи мистецтва. — 1922. — Ч. 2 (4). — С. 55.
7. Кисіль В. Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. — Х., 2003. — 16 с.
8. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис з історії біблійного театру. — К.: АртЕк, 2006. — 352 с.
9. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження): Монографія. — К.: Київський державний інститут театального мистецтва ім. І.К.Карпена-Карого, 2002. — 272 с.
10. Крістева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постмодернизму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. — М.: Изд. группа “Прогресс”, 2000. — С. 427-457.

11. Кропотов С., Черняева Н. Карнавальность и социально-политическое бессознательное (методологический аспект) // М.М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. Тезисы докладов участников Вторых саранских Бахтинских чтений 28-30 января 1991 года. — Саранск: Издательство Мордовского университета, 1991. — С. 28-30.
12. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. — К.: Вид. дім “Кієво-Могилянська академія”, 2006. — 347 с.
13. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. — К.: Вища школа, 1991. — 271 с.
14. Самброс Ю. Зацькований // Сучасність. — 1986. — №9. — С. 86-97.
15. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Переворот в науке, произведенный господином Евгением Дюрингом. — М.: Политиздат, 1977. — С.483 с.
16. Barańczak S. Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 349-361.
17. Fik I. Awangarda i awangardyści // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 282-287.
18. Gombrowicz W. Wchłaniamy życie tylko przez nieliczne dni // Gombrowicz W. Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy. Varia 1 / Wstęp Włodzimierz Bolecki. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004. — S. 208-211.
19. Jasiński B. Do Narodu Polskiego. Mańifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 185-191.
20. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003. — 596 s.
21. Legierski M. Modernizm Witolda Gombrowicza. — Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1999. — 280 s.
22. Stern A., Wat A. Prymitywiści do narodów świata i do Polski // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 182-184.
23. Wat A. Wspomnienia o futuryzmie // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 313-327.
24. Zaworska H. O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922.— Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. — 282 s.