

Центральноукраїнський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка
Міністерство освіти і науки України

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ФОКА МАРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 81'42:82–1.091(1–11+1–15)

ДИСЕРТАЦІЯ
ПОЕТИКА ПІДТЕКСТУ В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ СИСТЕМАХ
СХОДУ І ЗАХОДУ

10.01.05 – порівняльне літературознавство

10.01.06 – теорія літератури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ М. В. Фока

Науковий консультант: *Клочек Григорій Дмитрович, доктор філологічних наук, професор*

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Фока М. В. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.05 – порівняльне літературознавство, 10.01.06 – теорія літератури. – Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка Міністерства освіти і науки України, Кропивницький, 2018; Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України, Київ, 2018.

У дисертації системно, із застосуванням компаративних принципів досліджено особливості поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу, шляхом зіставлення вивчено функціонування підтексту в літературі та інших видах мистецтва (ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі й музиці).

Уперше в українському літературознавстві створена теорія підтексту як джерела художньої енергії. Проаналізовано та систематизовано наявні дефініції підтексту з метою поглибити уявлення про його природу. Визначено, що підтекст – це прихований смисл художнього твору, який свідомо чи підсвідомо вибудовується автором і відтворюється читачем у процесі сприймання художнього тексту.

Розроблено методологічні принципи аналізу підтексту в літературно-художньому творі. Оскільки підтекстові смислові плани автор зазвичай будує з використанням системи різноманітних прийомів, то визначення функцій цих прийомів, моделювання їхнього впливу на реципієнта дає змогу розкрити приховану художню інформацію. З огляду на це ефективною методологією аналізу поетики підтексту є системний підхід, завдяки якому стає можливим визначити прийоми, покликані створювати приховані художні смисли. Методологія рецептивної поетики, основним принципом якої є моделювання

процесу сприймання твору читачем, тобто моделювання функційного навантаження прийомів створення підтексту, є органічним породженням системного підходу.

Застосування принципів рецептивної поетики потребує повільного прочитання художнього тексту, що дає змогу інтерпретаторові моделювати функції прийомів, які генерують підтекстові художні смисли.

Розкрито підтекст як загальномистецьке явище і його функціонування в різних видах мистецтва, а саме: ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі й музиці. Так поглиблено уявлення про феномен підтексту як джерела естетичної енергії. На значення сугестивного впливу слова майстри ораторського мистецтва звернули увагу ще в античні часи, зокрема в «Риториці» Аристотеля наголошувалося на ролі підтекстів у навіюванні певної думки в процесі словесного впливу на слухачів. Вивчення специфіки функціонування підтексту й дослідження інструментарію творення імпліцитних планів у кожному із зазначених видів мистецтва, зокрема на матеріалі постановок «нової драми» А. Чехова К. Станіславським і В. Немировичем-Данченком, кіноповісті «Земля» О. Довженка, картини «Катерина» Т. Шевченка, циклу творів «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, наштовхує на висновок, що в кожному високохудожньому творі мистецтва існує підтекстова глибина, а сам феномен підтексту є універсальним явищем, яке має загальномистецьке підґрунтя.

Визначено, що в східній поетиці підтекст з давніх часів є основним художнім прийомом, а підтекстова вираження виступає головним художнім принципом. Досліджено специфіку поетики підтексту в літературно-художній системі Сходу шляхом аналізу літературних явищ (творів), у яких функціональність підтексту має особливий прояв. Так, проаналізовано функціонування підтексту в перській літературі на прикладі рубаї Омара Хайяма, що мають приховані смисли, декодування яких відзначається різноманіттям інтерпретацій. Наприклад, образ вина у творчості поета можна

тлумачити з гедоністичних позицій, де вино стає засобом насолоди й утіхи, або містичних, де воно символізує духовні переживання суфіїв.

Розглянуто ключові категорії санскритської поетики *раса* (естетична емоція) на матеріалі трактату Бгарати «Натьяшастра», *дгвані* (імпліцитний смисл) на матеріалі трактату Анандавардгани «Дгван'ялока», а також *раса-дгвані* (навіювання естетичної емоції прихованим смислом) на матеріалі трактату Абгінавагупти «Дгван'ялокалочана», що засвідчують виключну важливість підтекстових смислів у словесному мистецтві.

Надзвичайною підтекстовістю характеризується китайська література, особливо класична китайська поезія. Один зі способів творення другого змістового плану – використання символів і знаків, які є носіями певних смислів. Так, змальований у «Ши цзіні» світ флори й фауни слугує не лише для називання та опису квітів і тварин, але й посилює інформативність та настроєвість творів шляхом використання відомих архетипних значень того чи того образу. Окрім того, за поетичними образами часто проступають релігійні мотиви: у пейзажній ліриці Ван Вей за живописними й мальовничими словесними картинами криються чань-буддійські теми, а в поезії вина Лі Бо – даоські.

Винятковою імпліцитністю відзначається японська література, зокрема хайку, у кількох поетичних рядках якого закодовано цілісну картину, глибокий зміст або філософську думку, що домислюються читачем. Наприклад, глибокими підтекстами насичені твори Мацуо Басьо, де влучно дібраний образ породжує низку асоціацій, наповнених різноманітними настроями й відчуттями, дзен-буддійськими мотивами, що навіюються реципієнтам.

У контексті західного розуміння підтексту знаковим є принцип айсберга Е. Гемінгвея, особливість якого полягає в тому, що головна ідея чи думка приховується в імпліцитній частині. В оповіданні «Гори як білі слони» кожне вжите слово та кожна змальована деталь моделюють складну психологічну ситуацію в стосунках чоловіка з жінкою, яка стоїть перед вибором перервати вагітність або зберегти дитину. Перед читачем постають загальнолюдські

проблеми щастя, сімейного затишку й дітей, крізь призму яких поступово проступають специфічні проблеми «втраченого покоління» — непристосованості до реального життя, страждання від болю, завданого минулим, і страху перед невизначеним майбутнім.

Західні митці не лише створювали власні поетикальні підтекстові прийоми, як-от Е.Гемінгвей, але й зверталися до східних джерел, як-от Дж. Д. Селінджер, чиї твори написані за законами санскритської поетики, за теорією раса-дгвані. Наприклад, кожен твір збірки «Дев'ять оповідань» містить одне головне почуття, точніше, расу, що поступово навіюється читачеві, зокрема в оповіданні «Вуста чарівні та зелені очі» постає раса огида, яка розпалюється на тлі теми подружньої зради.

Звернення до індійських і китайських учень та філософських і релігійних концепцій Заходу дає змогу декодувати символічний план «індійської» повісті Г.Гессе «Сіддгартга», крізь призму якого бачимо становлення цілісної особистості та формування справжніх життєвих цінностей, що зводяться до любові.

Загальнолюдськими цінностями сповнена повість-казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц». На імпліцитному рівні у творі розкривається життєва філософія письменника, що допомагає читачам зрозуміти основні моральні принципи автора, серед яких: уміння виокремлювати важливе й слідувати йому, цінувати дружбу та любов, нести відповідальність за себе й за іншу людину, бути добрим і небайдужим тощо. На цьому тлі особливе місце посідає здатність зберегти дитинну чистоту душі, яка відкрита світу та сповнена істинним.

Уповні осягнути підтексти у творах західних митців можна лише з урахуванням особливостей західного світобачення й світовідчуття. Так, магічну реальність письменників Латинської Америки, де реальне й ірреальне, правдиве та уявне, дійсне й фантастичне тісно переплетені, а межі між ними практично стерті, осмислюємо через глибоке усвідомлення специфіки вірування, мислення, світобачення та культури відповідних народів. Наприклад, магія

(диво) стає необхідною складовою латинської культури, у неї щиро вірять письменники, а згодом починають вірити й читачі. Феномен дива, точніше, віра в магічне в житті виступає головним підтекстовим смислом творів Г. Гарсія Маркеса, зокрема оповідань «Стариган із крилами» і «Я наймаюся бачити сни».

«Другого прочитання» потребують також українські химерні твори, де аналогічно до творів магічного реалізму за фантастичним проступають глибокі філософські смисли. В. Шевчук є одним з найяскравіших представників химерного напрямку у вітчизняному мистецтві. Письменник майстерно вибудовує підтекстові плани, декодування яких дає змогу набагато глибше осмислити його твори. Зокрема, в оповіданні «Жінка-змія» жінка виступає демонічною й деструктивною істотою для чоловіків, що на рівні підтексту передається образом змії, яка для українського реципієнта пов'язана з негативною конотацією. Згодом це уявлення увиразнюється алюзією, пов'язаною з легендою про змієногоу діву, яка хитрістю підкорює Геракла. Тож прообразна паралель акцентує на темі жіночої демонічності, що набуває особливої масштабності у творчості В. Шевчука.

Вивчення поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу на матеріалі найбільш показових і знакових творів, які відзначаються імпліцитними смислами, дає змогу дійти висновку, що засоби й способи творення підтекстового плану є, по суті, тотожними. Проте значення й наповнення феномену підтексту різняться в східній і західній літературах. З давніх часів підтекст для східних митців є основним виражальним засобом, він ретельно продумується, його смислове наповнення часто не можна описати словами, бо, відповідно до основних світоглядних позицій Сходу, істина не може бути висловленою, читач спроможний її лише відчувати; тож шлях до пізнання істини інтуїтивний, вимагає сконцентованого, навіть медитативного стану. Своєю чергою, для західної літератури підтекстове вираження зазвичай має епізодичний характер; підтекст здебільшого добре продумується письменниками, тож і пізнання імпліцитного смислу відзначається більшою

логічністю та раціональністю, а істина може бути висловленою, не тільки відчutoю.

Згадані вище нюанси зіставної характеристики не стільки протиставляють Схід Заходу, скільки утворюють загальну картину літератури, де розгляд східної допомагає зрозуміти західну, а вивчення західної – досягнути східну. До того ж так пізнається неповторність кожної з літератур. У дихотомічному зіставленні Схід – Захід виявляється найважливіше: універсальність літератури, бо насправді загальнолюдські цінності, які часто закладають письменники в підтекстовий план, є суголосними для різних народів і епох.

Ключові слова: підтекст, поетика, художня енергія, рецептивна поетика, системний підхід, повільне читання, художнє мислення, Схід, Захід.

ABSTRACT

Foka M. V. Subtext Poetics in the Literary and Artistic Systems of the West and the East. – Manuscript.

The dissertation for Doctor Degree in Philology: specialties 10.01.05 – Comparative Literary Studies, 10.01.06 – Theory of Literature. – Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University of Ministry of Education and Science of Ukraine, Kropyvnytskyi, 2018; Taras Shevchenko Kyiv National University of Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2018.

The thesis presents a systemic study of subtext poetics revealing features in the literary and artistic systems of the West and the East from the comparative analysis perspective; the functioning of subtext in literature and other art forms (oratory, theatre, cinema, painting, and music) has been explored by way of contrastive approach.

For the first time in the Ukrainian literary studies, the subtext theory as a source of the artistic energy has been created. Available definitions of subtext have been analyzed and systematized in order to enrich the conception of its nature. Subtext has been defined as an implicit meaning of a work of fiction, consciously or subconsciously created by an author and (re)created by a reader in the process of a literary text reception.

The methodological principles of the subtext analysis in fiction have been worked out. Due to the author's creation of the subtext meanings with a system of various techniques, the definition of these techniques functions, and the reconstruction of their influence on a recipient enable to find out the hidden artistic information. Following from this, the effective methodology for the subtext poetics analysis is the systemic approach that makes it possible to define the techniques for the hidden artistic meanings creation. The methodology of receptive poetics, the main principle of which is the modeling of the reception process of a fiction work by a

reader, that is the functional load modelling of the subtext techniques creation, is resultant from the systemic approach.

The application of the receptive poetics principles requires the slow reading of the artistic text that allows the interpreter to model the functions of the techniques that generate subtext artistic meanings.

The subtext as a general art thing and the subtext functioning in different kinds of art, namely, oratory, theatre, cinema, painting, and music, have been described. Thus the understanding of the subtext phenomenon as the aesthetic energy source has been deepened. The masters of oratory attached significance to the suggestive influence of a word in ancient time, namely, the values of the subtext in the suggestion of a certain thought in the process of verbal influence on listeners were emphasized in Aristotle's «Rhetoric». The study of the specificity of the subtext functioning and the exploration of the tools for implied plans creation in every above-said kinds of art, namely, on the materials of A. Chekhov's «new drama» production by K. Stanislavskiy and V. Nemyrovych-Danchenko, the film-essay «The Earth» by O. Dovzhenko, the picture «Kateryna» by T. Shevchenko, the cycles of works «The Well-Tempered Clavier» by J. S. Bach, suggest that there is a subtext depth in every genuinely artistic work and the subtext phenomenon itself is a unique thing that has a general artistic basis.

It has been discovered that in the eastern poetics the subtext has been the main artistic method since ancient time, and the subtext expression has been the main artistic principle. The peculiarities of subtext poetics in the literary and artistic system of the East have been examined by analyzing literary phenomena (works), in which the functionality of subtext has a specific manifestation. Among other things, the functioning of subtext in the Persian literature has been analyzed, and exemplified by Omar Khayyam's rubais that have implied meanings, the decoding of which displays a variety of interpretations. For example, in the poet's works the wine image can be explained from the hedonistic point of view, where wine means delight and enjoyment, or from the mystical perspective, where it symbolizes Sufis' spiritual emotions.

The key categories of the Sanskrit poetics have been examined, such as *rasa* (aesthetic emotion) on the material of the tractate «Nāṭyaśāstra» by Bharata, *dhvani* (implied meaning) on the material of the tractate «Dhvanyāloka» by Ānandavardhana, and *dhvani-rasa* (suggestion of aesthetic emotion with implied meaning) on the material of the tractate «Dhvanyālokalocana» by Abhinavagupta, confirming the extraordinary significance of subtext meanings in the oral culture.

The Chinese literature, including the classical Chinese poetry, is characterized with an exceptional subtext nature. One of the methods for creating the second semantic plan is the use of symbols and signs which carry particular meanings. For instance, the depicted world of flora and fauna in «The Shi Jing» is used not only for naming and describing flowers and animals, but for intensifying the informational loading and mood of works by using certain archetype meanings of one image or another. Besides that, religious motives often come through the poetic images: Chan Buddhism set of ideas are hidden in the scenic and picturesque verbal pieces in Wang Wei's landscape lyrics, and Taoism set of ideas – in Li Bai's wine poetry.

The Japanese literature, including the haiku genre, several poetic lines of which encode a complete picture, a deep sense or philosophical thought over-interpreted by a reader, is celebrated for its notable implicitness. For example, Matsuo Bashō's works have an intensive subtext, where accurately selected image generates a number of associations, charged with variable moods and feelings, Zen Buddhism motives, suggestive to recipients.

In the context of western understanding of subtext, E. Hemingway's iceberg theory is significant that highlights the idea that the main message or thought is hidden in the implicit part of the text. In his short story «Hills like White Elephants», each used word and depicted detail model a difficult psychological situation in the relationship between the man and the woman who is caught between the termination of pregnancy or keeping a child. Common human problems of happiness, fireside comfort and children are exposed to the reader, in the context of which the specific problems of the «lost generation» appear in a gradual mode – maladjustment to real life, suffering from the pain, brought by the past, and fear for doubtful future.

Western artists, such as E. Hemingway, did not only create their own poetic subtext techniques, but also turned to the eastern sources, such as J. D. Salinger, whose works of fiction were written according to the principles of the Sanskrit poetics, the *rasa-dhvani* theory. For instance, each work of the collection «Nine Stories» has one main feeling, rather, *rasa*, which generates to the reader little by little, particularly in the short story «Pretty Mouth and Green My Eyes», the *rasa* disgust arises, flashing against the background of the problem of marital infidelity.

The resort to Indian and Chinese theories and philosophical and religious conceptions of the West allows us to decode the symbolic plan of the «Indian» novel «Siddhartha» by H. Hesse, in which the formation of a whole person and the emergence of values of life, reduced to love, arise.

A. de Saint-Exupéry's tale «The Little Prince» has been imbued with universal human values. In the work the writer's complete life philosophy comes into focus at the implicit level that helps readers understand the author's basic moral stances, among them: knowing how to distinguish the significant things and to follow them, to value friendship and love, to be responsible for themselves and for another person, to be kind and concerned, etc. Against this backdrop, the art of keeping childish purity of heart, opened to the world and full of truth, has an important meaning.

Subtext in the western artists' works of fiction can be fully understood only when the specific character of the western worldview and view of life are taken into account. That way the magic reality of Latin American writers, where real and unreal, true-to-life and illusory, true and fantastic motives are closely interlaced, and the borders between them are blurred, can only be comprehended through the deep insights of the peculiarities of faith, mentality, world outlook, and culture of the nations. For example, magic (miracle) is the essential component of the Latin American culture, in which writers genuinely believe, and then readers begin to believe too. The phenomenon of miracle, more precisely, the belief in magic in life is the main subtext meaning of G. García Márquez' works, especially his short stories «A Very Old Man with Enormous Wings», and «I Sell My Dreams».

The Ukrainian fantasy fiction works also require the «second» reading, where by analogy with works of magic realism the deep philosophical essence bleeds through the fantasy. V. Shevchuk is one of the most prominent representatives of the fantasy stream in the domestic literary art. The writer masterfully builds the subtext planes, the decoding of which enables a deeper understanding of his works. Specifically, in his short story «The Woman-Snake», a woman is a demonic and deconstructive creature for men that on the subtext level is described with the snake image, which is associated with the negative connotation in the Ukrainian recipients' minds. Furthermore, this conception is reinforced with the allusion of the legend about a snakefeet woman who wins Heracles' heart by stratagem. Due to this, the prototype parallel highlights the problem of the demonic nature of women that gets special emphasis in V. Shevchuk's works.

The study of the subtext poetics in the literary and artistic systems of the East and the West on the material of the most prominent and significant literary works, notable for implied meanings, gives grounds to claim that tools and methods for creating the subtext are, in fact, identical. However, the meaning and the charge of the subtext phenomenon are different in the eastern and western literatures. The subtext has been the key means of expression for the eastern artists since ancient times, it is thoroughly thought over, its meaningfulness is often impossible to describe with words, because, according to the main worldview precept of the East, the truth cannot be told, a reader is able just to feel it; so the way to know the truth is intuitive, requires a concentrated and even meditative condition. In its turn, for the western literature, subtext expression usually has an episodic character; subtext generally is well elaborated by writers, for that reason the understanding of the implicit meaning appears to be more logic and rational, and the truth is possible to describe with words, not just to feel.

The above-mentioned nuances of the comparative characteristics do not so much contrast the East and the West, but create a general picture of literature, where the consideration of the eastern helps understand the western, and the study of the western – comprehend the eastern. As well as the uniqueness of every literature is

revealed. In the East vs. West dichotomy, the universalism of literature becomes obvious, because deep down, human values found in the subtext, are deeply inherent for different nations and epochs.

Key words: *subtext, poetics, artistic energy, receptive poetics, system approach, slow reading, artistic thinking, the East, the West.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія:

1. Фока М. В. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу: монографія. Кропивницький: Антураж А, 2018. 544 с.

Розділ у колективній монографії:

2. Фока М. В. Підтекст літературно-художнього твору та методи його аналізу // Development and modernization of philological sciences: experience of Poland and prospects of Ukraine: collective monograph / Maria Curie-Sklodowska University. Lublin: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2017. Р. 396–414.

Статті в наукових фахових виданнях України:

3. Фока М. В. Система К. Станіславського та «підводна течія»: до проблеми вивчення художньої функціональності підтекстових смислів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, О. Ю. Костюк, С. В. Новоселецька. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. Вип. 52. С. 261–263.

4. Фока М. В. Підтекстові смисли в музиці (на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха) // Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр. Вип. 32. К.: КНУКіМ, 2015. Сер. «Мистецтвознавство». С. 107–113.

5. Фока М. В. Підтекстові смисли в живописі // Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. зап. Вип. 16. К.: КНУКіМ, 2015. С. 198–205.

6. Foka M. Subtext from a Screenwriting Perspective // Наукові записки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 142. Сер.: Філологічні науки (літературознавство). С. 112–115.

7. Фока М. В. «Вишневий сад» А. Чехова як «нова драма»: поетика підтексту // Наукові записки Бердянського державного педагогічного

університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / Гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: ФО–П Ткачук О. В., 2016. Вип. IX. С. 265–275.

8. Фока М. В. «Катерина» Т. Шевченка: закодований смисл картини // Вісник КНУКіМ. Сер. «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. Вип. 34. К.: КНУКіМ, 2016. С. 159–164.

9. Foka M. Subtext in the Rhetoric Discourse: Aristotle's Model // Наукові записки. Вип. 148. Сер.: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 214–219.

10. Фока М. Підтекстовий план «Катерини» Тараса Шевченка // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: зб. наук. пр. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. А., 2016. Вип. 23–25. С. 331–342.

11. Фока М. В. Символічність і знаковість флористичних поетичних образів «Ши цзіну» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, О. Ю. Костюк. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2017. Вип. 64, Ч. 2. С. 165–168.

12. Фока М. Чань-буддійські мотиви в живописній пейзажній ліриці Ван Вея // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): зб. наук. пр. / За ред. О. Філатової. № 1 (19), квітень 2017. Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2017. С. 223–226.

13. Фока М. В. Символічність і знаковість фауністичних поетичних образів «Ши цзіну» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки: зб. наук. ст. / Гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XII. С. 105–112.

14. Foka M. Receptive Poetics as an Effective Methodology for Implicit Meanings Research in a Work of Fiction // Наукові записки. Вип. 158. Сер.: Філологічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 215–222.

15. Фока М. В. Дзен-буддійські мотиви в хайку Мацуо Басьо // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр. / Гол. ред. С. І. Ковпик. Вип. 9. Кривий Ріг: НВП Інтерсервіс, 2017. С. 167–177.

16. Фока М. В. Раса як джерело художньої енергії твору // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, О. Ю. Костюк. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2017. Вип. 66. С. 87–90.

17. Фока М. В. Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту // Держава та регіони: наук.-вироб. журнал. Сер.: Гуманітарні науки. 2017. № 2 (49). С. 10–13.

*Статті в наукових фахових виданнях України,
які входять до міжнародних наукометричних баз даних:*

18. Фока М. Підтекст у кіно: парадигма вивчення // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Л.: ЛНАМ, 2015. Вип. 27. С. 271–283.

19. Foka M. V. Film Subtext as the Subject Matter of Media Education // Наукові записки. / Редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Вип. 149. Сер.: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 116–119.

20. Фока М. Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 29. Л.: ЛНАМ, 2016. С. 98–108.

21. Фока М. В. Інтерпретаційні варіанти імпліцитних смислів рубайят Омара Хайяма // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 25, Т. 1. О.: Гельветика, 2016. С. 105–109.

22. Фока М. Культ вина та його підтекстові смисли в поезії Лі Бо // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXVII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 79–82.

23. Foka M. V. Subtext as a Method of Suggestive Influence (on the Basis of Aristotle's «Rhetoric») // Наукові записки / Редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул,

Н. С. Савченко та ін. Вип. 150. Сер.: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 177–180.

24. Фока М. В. Йодзьо в хайку (на основі аналізу поетичних творів Мацуо Басьо) // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. № 1 (13). Дніпро: Вид-во Дніпр. ун-ту ім. А. Нобеля, 2017. С. 110–117.

25. Фока М. В. Природа магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 26, Т. 1. О.: Гельветика, 2017. С. 116–119.

26. Фока М. Дхвані як джерело художньої енергії твору // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXVIII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 142–148.

27. Фока М. В. Перегуки санскритської категорії *дхвані* із сучасною поетикою підтексту // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 27, Т. 1. О.: Гельветика, 2017. С. 108–110.

28. Фока М. «Тонка мережа другого читання» як творчий принцип Валерія Шевчука // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXIX. Херсон: ХДУ, 2017. С. 39–42.

29. Фока М. В. Підтексти в химерному оповіданні В. Шевчука «Жінка-змія» // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. № 2 (14). Дніпро: Вид-во Дніпр. ун-ту ім. А. Нобеля, 2017. С. 174–180.

Стаття в науковому виданні України,

що входить до міжнародної наукометричної бази даних Web of Science:

30. Foka M. Training of an Implied Reader as a Goal for Literary Education at Tertiary Level // Advanced Education. 2017. Issue 8. P. 21–27.

Статті в іноземних наукових виданнях:

31. Фока М. Театральна парадигма осмислення підтексту (на матеріалі п'єс А. Чехова в постановках К. Станіславського та В. Немировича-Данченка) //

Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Lublin, 2013. Vol. VI. P. 352–359.

32. Фока М. Підтекст у театрі та в кіно: спільна парадигма // Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University. Lublin: Ingvarr, 2015. Vol. X. P. 129–136.

*Статті в іноземних наукових виданнях,
які входять до міжнародних наукометричних баз даних:*

33. Фока М. В. До проблеми виявлення імпліцитних смислів хайку Мацуо Басьо // European Journal of Humanities and Social Sciences, «East West». Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. № 1. P. 50–52.

34. Foka M. The Peculiarities of E. Hemingway's Subtext Poetics (on the Basis of the Analysis of the Short Story «Hills like White Elephants») // Modern Science – Moderní věda: journal / vědecký časopis. Praha. Česká republika, Nemoros. 2017. № 2. P. 156–167.

35. Foka M. Sanskrit «Rasa-Dhvani» in J.D. Salinger's Fiction (Based on the Analysis of the Short Story «Pretty Mouth and Green My Eyes») // Modern Science – Moderní věda: scientific journal / vědecký časopis. Praha. Česká republika, Nemoros. 2017. № 3. P. 148–159.

36. Фока М. В. Феномен підтексту: спроба дефініції // Science and Education a New Dimension. Philology. 2017. V (36), Issue: 136. P. 25–28.

Додаткові публікації:

Статті в інших наукових виданнях:

37. Фока М. В. Підтекстовий план у музиці // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: Матеріали V Всеукраїнської з міжнародною участю науково-практичної заочної конференції (м. Київ, 27–28 березня 2015 р.) / ГО «Інститут освітньої та молодіжної політики»; Науково-навчальний центр прикладної інформатики НАН України. К.: ІОМП, 2015. С. 45–49.

38. Фока М. Підтекст у кіно: голлівудська призма // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (м. Київ, 28–29 серпня 2015 р.) / ГО «Інститут освітньої та молодіжної політики»; Науково-навчальний центр прикладної інформатики НАН України. К.: ІОМП, 2015. С. 44–48.

39. Фока М. В. Поетика підтексту в п'єсі А. Чехова «Вишневий сад» // Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку: матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (19–20 травня 2016 р.): зб. тез / Упоряд.: І. Я. Глазкова, В. В. Богдан. Бердянськ: ДДПУ, 2016. С. 284–288.

40. Фока М. «Земля» Олександра Довженка: підтекстова сфера в кіноповісті та у фільмі // VIII Довженківські читання: зб. наук. пр. Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / За ред. проф. А. О. Новикова. Х.: ХІФТ, 2016. С. 105–111.

41. Фока М. В. Визначення імпліцитних смислів рубайят Омара Хайяма як наукова проблема // Філологічні семінари: Театр літературного процесу: теорія і дійові особи. Вип. 20. К.: ЛОГОС, 2017. С. 89–99.

42. Фока М. В. Імпліцитні смисли у творах магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса (на основі аналізу оповідання-казки «Стариган із крилами») // The First International Congress on Social Sciences and Humanities «Ukraine – Europe». Proceedings of the Congress (March 15, 2017). «East West». Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. № 1. P. 44–48.

43. Фока М. В. Чудо як підтекстовий смисл у творах Г. Гарсія Маркеса (на матеріалі оповідання «Я наймаюся бачити сни») // III Таврійські філологічні читання: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Херсон, 19–20 травня 2017 р. Херсон: Гельветика, 2017. С. 28–32.

44. Фока М. В. Феномен підтексту: спроба дефініції [Електронний ресурс] // Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe [сайт]: Матеріали міжнародної конференції «Science without boundaries –

development in 21st century – 2017» (Held in Budapest on 27th of August). URL: <http://scaspee.com/all-materials/subtext-phenomenon-an-attempt-at-the-definition-m-v-foka>.

Тези:

45. Фока М. В. «Четвертий вимір» картини: до проблеми підтексту в живописі // Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (6 травня). Черкаси: Видавець Вовчок О. Ю., 2015. С. 161–163.

46. Фока М. В. Поетика «принципу айсберга» Е. Гемінґвея // Інноваційні наукові дослідження: теорія, методологія, практика: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 24–25 лютого 2017 р.) / ГО «Інститут інноваційної освіти»; Науково-учбовий центр прикладної інформатики НАН України. К.: Інститут інноваційної освіти, 2017. С. 71–73.

47. Фока М. В. Особливості магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса // Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 24–25 березня 2017 року. О.: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С. 42–46.

48. Фока М. В. Виховання імпліцитного читача як основне завдання вузівської літературної освіти // Scientific and pedagogical internship: Philological education in modern university – project-based approach to the work organization according to the guidelines of the European qualifications framework (experience of Danubius university). April 26–28, 2017. Slovak Republic, Sladkovicovo: Danubius University, 2017. P. 107–110.

49. Фока М. В. Методологічні та методичні підходи до вивчення підтекстів художнього твору // International research and practice conference «Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine»: Conference Proceedings, April 28–29, 2017. Lublin: Lublin Sciences and Technology Park S.A., 2017. P. 167–169.

50. Фока М. В. Дхвані-раса як джерело художньої енергії // Нове у філології сучасного світу: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 9–10 червня 2017 р. Л.: ЛОГОС, 2017. С. 16–18.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	25
Список використаних джерел до вступу	36
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПІДТЕКСТУ	45
1.1. Підтекст: спроба дефініції.....	46
1.2. Прийоми творення підтексту в літературно-художньому творі	55
1.3. Жанри-індикатори підтексту в літературі	65
1.4. Підтекст як загальномистецьке явище.....	69
1.4.1. <i>Сугестія прихованих смислів в ораторському мистецтві: модель</i> <i>Аристотеля</i>	70
1.4.2. <i>«Підводна течія» в театральному мистецтві</i>	77
1.4.3. <i>Другий план у кіно</i>	105
1.4.4. <i>Специфіка підтексту в живописі</i>	127
1.4.5. <i>Своєрідність імпліцитного в музичному творі</i>	146
1.5. Методологічні та методичні проблеми вивчення підтекстових смислів у літературно-художньому творі.....	162
1.6. Підтекст у східній і західній літературах: парадигма вивчення	166
Висновки до розділу 1.....	173
Список використаних джерел до розділу 1	177
РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ПІДТЕКСТУ В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ СХОДУ.....	201
2.1. Інтерпретаційні варіанти прихованих смислів рубаї Омара Хайяма	203
2.2. Концепції класичної індійської поетики раса, дгвані й раса-дгвані крізь призму підтексту	225
2.2.1. <i>Концепція раса (на матеріалі трактату Бгарати</i> <i>«Натьяшастра»)</i>	227
2.2.2. <i>Концепція дгвані (на матеріалі трактату Анандавардгани</i> <i>«Дгван'ялока»)</i>	237

2.2.3. Концепція раса-дгвані (на матеріалі трактату Абгінавагупти «Дгван'ялокалочана»)	253
2.3. Підтекст як домінантна ознака китайської літератури	256
2.3.1. Символічність і знаковість поетичних образів флори й фауни «Ши цзіну»	257
2.3.2. Живописна пейзажна лірика Ван Вей: чань-буддійські мотиви.....	273
2.3.3. Поетія вина Лі Бо: даоські вияви	280
2.4. Йодзю в хайку (на основі аналізу поетичних творів Мацуо Басьо).....	288
Висновки до розділу 2	311
Список використаних джерел до розділу 2	313
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ПІДТЕКСТУ В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ ЗАХОДУ	327
3.1. Поетика принципу айсберга Е. Гемінгвея	332
3.1.1. Інтерпретація специфіки гемінгвеївської теорії айсберга	332
3.1.2. Підтексти в оповіданні Е. Гемінгвея «Гори як білі слони»: спроба повільного прочитання	345
3.2. Індійська естетика у творчості Дж. Д. Селінджера як джерело підтексту (на основі аналізу оповідання «Вуста чарівні та зелені очі»)	364
3.3. Між Сходом і Заходом: до проблеми імпліцитних смислів в «індійській поемі»-повісті Г. Гессе «Сіддгартга».....	384
3.3.1. Духовно-естетичні пошуки Г. Гессе крізь призму східних і західних учень	384
3.3.2. Східне й західне трактування символічного плану повісті Г. Гессе «Сіддгартга»	391
3.4. Філософський підтекст повісті-казки А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц»	401
3.5. Диво як підтекстовий сенс у творах Г. Гарсія Маркеса	417
3.5.1. Природа магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса	417

3.5.2. Концепт дива у творах Г. Гарсія Маркеса в контексті підтексту (на матеріалі оповідань «Стариган із крилами» і «Я наймаюся бачити сни»)	425
3.6. Підтексти в одивненому художньому світі «неохимерних» творів	
В. Шевчука	435
3.6.1. «Тонка мережа другого читання» як творчий принцип	
В. Шевчука	436
3.6.2. «Друге читання» оповідання В. Шевчука «Жінка-змія»	443
Висновки до розділу 3	454
Список використаних джерел до розділу 3	457
ВИСНОВКИ	473
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	485
ДОДАТКИ	535

ВСТУП

Актуальність дослідження. Останнім часом у філології підтекст здебільшого розглядають як феномен [див.: 36, с. 3; 47, с. 55; 65, с. 25; 86, с. 3; 91, с. 8]. Увиразнення набуває думка, що наявні у творі підтекстові смисли є важливим чинником його художності.

Дійсно, порівняно з іншими фундаментальними теоретико-літературними категоріями поняття підтексту чи не найбільше заслуговує на статус феноменального, тобто «рідкісного, незвичайного, виняткового; визначного за своїми якостями, властивостями, за силою вияву тощо» [88, с. 576]. Проте підтекстова сфера не є чимось ілюзорним і метафоричним: вона цілком реальне явище, яке піддається виявленню, поясненню та аналізу, хоча й потребує особливих методологічних підходів.

Підтекст є одним з важливих системотвірних чинників, що генерує поетику авторського тексту. Уводячи в імпліцитний рівень додатковий сенс, який часто є визначальним (особливо якщо йдеться про високохудожні твори), письменник удається до спеціальних прийомів (засобів, способів), що формують смислову багатоплановість тексту. Зрозуміти функцію цих прийомів – значить виявити приховану суть, осягнення якої вивільняє художню енергію та заряджає нею читача. Вивчення механізмів творення автором і відтворення читачем підтекстів поглибить знання про теорію літературного твору, що, своєю чергою, дасть змогу детально проаналізувати не лише *сказане*, але й заглибитися в *несказане*, де часто криється головна інтенція твору.

Явище підтексту тривалий час залишалося поза увагою мистецтвознавства та науки про художню літературу. Про це свідчить той факт, що в численних підручниках з естетики й теорії літератури відсутні окремі розділи, присвячені підтексту, зокрема особливостям його художнього (естетичного) впливу. У зв'язку з цим підтекст досі залишається одним з нечітко окреслених і неоднозначно витлумачених термінів, а теорія підтексту в

сучасному літературознавстві перебуває на етапі становлення. Слід наголосити, що термін «теорія підтексту» вжито не випадково, адже посилення інтересу до цього явища, ознаменоване появою низки наукових робіт, об'єктом яких є функціонування підтексту як джерела художньої енергії, створюють підвалини для системи узагальненого знання та формування окремого теоретичного концепту «підтекст».

У різному обсязі підтекст ставав предметом розгляду багатьох дослідників (В. Адмоні [1], І. Арнольд [4], І. Баженова [5], Н. Болотнова [10], М. Борисова [12], А. Брудний [14], А. Вейзе [17], Г. Векшин [18], О. Вєтошкін [20], І. Гальперін [23], Л. Голякова [27], А. Гризун [28], К. Долинін [32], Є. Єрмакова [36], Л. Ісаєва [44], Л. Кайда [48], А. Камчатнов [49], Б. Кандинський [50], Є. Квятковський [53], В. Кикоть [54], М. Кожина [56], М. Козьма [57], Г. Колшанський [58], Н. Копистянська [60], Л. Кравець [61], З. Кулікова [62], Н. Купіна [63], В. Кухаренко [64], Є. Леліс [65], Е. Магазанік [67], А. Матчук [69], В. Миркін [73], І. Мостовська [70], Н. Муравйова [71], В. Муренко [72], М. Нагорна [74], В. Назарець [75], В. Одинцов [78], І. Рикун [85], П. Рікер [84], Т. Сільман [87], І. Солоділова [90], Н. Тимків [93], Р. Унайбаєва [94], Д. Урнов [95], В. Халізов [98], Ф. Хоанг [99], Ю. Цеков [100], І. Чеплигіна [102], Л. Чуньова [104], Ch. Baxter [108], K. Rayan [111], V. Skalicka [113] та ін.). Попри численну кількість робіт, чимало пов'язаних з підтекстом питань потребують узагальнення та уточнення.

Основний задум нашого дослідження полягає в тому, щоб увиразнити теоретичний концепт підтексту шляхом зіставлення літературно-художніх систем Сходу і Заходу.

Підтекст як виражальний засіб і генератор художньої енергії був інтенсивно культивований митцями Сходу: як Близького (наприклад, Персія (Іран), так і Далекого (Індія, Китай, Японія). Це можна пояснити насамперед специфікою східного художнього мислення, що формувалося під впливом своєрідної культури, естетики, релігії і т. д., ознаками яких є ірраціональне пізнання світу, споглядальність, медитативність і т. п. Для представника Сходу

важливою є можливість «мовчки спілкуватися з Небом» [68, с. 381], тому головний (істинний) смисл залишається прихованим, щоб кожен сам міг пізнати його шляхом інтуїтивного сприйняття та медитації.

Недомовленість, або підтекстовий спосіб вираження, є головним принципом східного мистецтва, особливості якого полягають у надзвичайній виваженості кожного експліцитного компонента, що породжує імпліцитний план. Варто зауважити, що мислителі Сходу зробили важливі кроки на шляху до теоретичного пізнання феномену підтексту. Про це свідчить санскритський трактат Анандавардгани «Дгван'ялока» (IX ст.), де ґрунтовно описано і значення явища дгвані (прихованого смислу), і способи його творення.

На Заході тенденція до підтекстовості не мала сталого характеру. Наявність підтексту у творі західної літератури часто залежить від художніх принципів, що є домінантними для того чи того літературного напрямку. У тому разі, коли письменник змальовує художній світ чітко, зрозуміло й просто, як це бачимо у творах античної доби (окрім відомих байок Езопа), літературі Відродження, класицизмі, натуралізмі або навіть у сучасній масовій літературі, потреба побудови прихованих смислів не є значною. Коли ж метою є аналіз, оцінка чи висновок щодо відображеного, як-от змалювання внутрішнього світу героя, складного переплетіння його думок, почуттів і переживань, глибоких конфліктів та серйозних колізій, митець удається до імпліцитного плану (маємо на увазі, наприклад, «інтелектуальний» підтекст бароко або емоційно-чуттєвий характер творів сентименталізму й романтизму).

Митці, шукаючи нових засобів вираження, почасти запозичували досвід творення імпліцитного плану зі східної літератури, але разом з тим виробляли свої прийоми вираження прихованих смислів. Візьмімо хоча б «нову драму», гемінґвеївський принцип айсберга, магічний реалізм чи химерну прозу.

В епоху глобалізації, яка визначає тенденції й головні завдання сьогодення, виняткового значення набуває дихотомія Схід – Захід. У цьому контексті актуальними є як проблема універсальності підтексту в літературі загалом, так і специфіка вибудовування підтекстів у літературно-художніх

системах Сходу і Заходу зокрема. Відповідь на ці питання могла б увиразнити як неповторність, так і всеосяжність літератури.

Хоча аналіз східної і західної літератур у порівняльному аспекті здійснено в працях В. Жирмунського [37], М. Конрада [59], Д. Наливайка [77], О. Пилип'юка [81] та ін., проте особливості формування підтекстового плану в мистецтві Сходу і Заходу ще не були предметом спеціального вивчення.

Для теоретичного осмислення феномену прихованих смислів художньо-літературного твору необхідно розглянути загальномистецьке підґрунтя підтексту. Зокрема, на виключному значенні підтексту постійно наголошують кіносценаристи й автори теоретичних розробок з мистецтва написання кіносценаріїв. «Коли письменник творить підтекст, – зазначає Л. Сегер, – сценарій справляє надзвичайне враження та фільм стає глибоким» [112, с. 33]. Розкриття таїни творення підтексту як виражального засобу в ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі й музиці дасть змогу краще усвідомити універсальність цього джерела естетичної енергії, поглибить розуміння його природи, увиразнить функції, сформує основні засади розвитку цілісної літературної концепції підтексту.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі української та зарубіжної літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, а також у межах держбюджетної теми «Системологічна теорія літературного твору та методологія його аналізу з рецептивних позицій» (державний реєстраційний номер – № 0113U001736, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Д. Ключек). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (протокол № 8 від 29.02.2016 р.).

Мета дослідження – системно, із застосуванням компаративних принципів дослідити особливості поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу; шляхом зіставлення вивчити функціонування

підтексту в літературі та інших видах мистецтва (ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі й музиці).

Реалізація мети передбачає розв'язання низки **завдань**, зокрема:

1. Систематизувати наявні дефініції підтексту з метою конкретизувати уявлення та поглибити знання про його природу.

2. Розглянути прийоми творення імпліцитних смислів у художньому творі й визначити літературні жанри-індикатори підтексту.

3. Обґрунтувавши функціональний потенціал підтексту в різних видах мистецтвах (ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі, музиці), виявити загальномистецьке підґрунтя явища та завдяки цьому наблизитися до розкриття змісту поняття «підтекст».

4. Розробити методологічні принципи аналізу підтексту в літературно-художньому творі.

5. Простежити парадигму вивчення підтексту в східній і західній літературах.

6. Пояснити специфіку поетики підтексту в літературно-художній системі Сходу шляхом аналізу літературних явищ (творів), у яких імпліцитність є особливо проявленою:

6.1. Представити інтерпретаційні варіанти прихованих смислів рубаї Омара Хайяма.

6.2. Розглянути концепції класичної індійської поетики раса (на матеріалі трактату Бгарати «Натьяшастра»), дгвані (на основі трактату Анандавардгани «Дгван'ялока»), а також раса-дгвані (на прикладі трактату Абгінавагупти «Дгван'ялокалочана»).

6.3. Розкрити підтекст як домінантну ознаку китайської літератури, проаналізувавши символіку поетичних образів флори й фауни в антології «Ши цзін», роль чань-буддійських мотивів у живописній пейзажній ліриці Ван Вея та даоських виявів у поезії вина Лі Бо.

6.4. Висвітлити значення йодзьо в японському хайку на основі розгляду поетичних творів Мацуо Басьо.

7. Дослідити особливості поетики підтексту в літературно-художній системі Заходу шляхом аналізу літературних явищ (творів), у яких приховані смисли яскраво виражені:

7.1. Розширити уявлення про поетику принципу айсберга Е. Гемінгвея, проаналізувавши підтексти його оповідання «Гори як білі слони» методом повільного читання.

7.2. Схарактеризувати головні принципи індійської естетики як джерела підтексту на матеріалі оповідання Дж. Д. Селінджера «Вуста чарівні та зелені очі».

7.3. З'ясувати особливості символічного плану повісті Г. Гессе «Сіддхартга».

7.4. Виявити філософський підтекст у повісті-казці А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц».

7.5. Окреслити особливу природу магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса та осмислити підтекстовий концепт «диво» оповідань «Стариган із крилами» і «Я наймаюся бачити сни».

7.6. Означити підтекст як один з основних творчих принципів В. Шевчука та описати значення імпліцитності в одивненому художньому світі «неохимерних» творів письменника на основі оповідання «Жінка-змія».

Об'єктом дослідження стали такі роботи:

1) матеріали, що розкривають сутність й особливості функціонування підтексту в мистецьких творах: трактати Аристотеля «Риторика», Бгарати «Натьяшастра», Анандвардгани «Дгван'ялока» і Абгінавагупти «Дгван'ялокалочана», книги, статті, доповіді, записи, листи, спогади тощо театральних режисерів К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, кінорежисерів С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, М. Ромма, кіносценаристів і авторів теоретичних розробок з мистецтва написання кіносценаріїв Дж. Вестон, Д. Говарда, К. Іглесіаса, Р. Маккі та Л. Сегер;

2) літературно-художні твори з потужно проявленим підтекстовим способом вираження, що репрезентують кращі зразки східної літератури (пісні

з антології «Ши цзін», рубаї Омара Хайяма, поезії Ван Вея та Лі Бо, хайку Мацуо Басьо), так і західної (п'єса А. Чехова «Вишневий сад», оповідання Е. Гемінгвея «Гори як білі слони», Дж. Д. Селінджера «Вуста чарівні та зелені очі», Г. Гарсія Маркеса «Стариган із крилами», «Я наймаюся бачити сни» та В. Шевчука «Жінка-змія», повість Г. Гессе «Сіддхартга», повість-казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц»). Для того щоб результати дослідження були більш об'єктивними та мали узагальнювальний характер, джерелом аналізу обрано творчість письменників різних епох, національних літератур, художніх систем тощо;

3) твори видів мистецтва, з якими література перебуває в суміжних або тісних інтертекстуальних зв'язках, що дають змогу дослідити загальномистецьке підґрунтя феномену підтексту: кіномистецтва – кіноповість О. Довженка «Земля», живопису – картина Т. Шевченка «Катерина», музики – цикл творів Й. С. Баха «Добре темперований клавір».

Предметом дослідження є поетика підтексту, особливості функціонування підтексту у творах художньої літератури та інших видів мистецтва (ораторське мистецтво, театр, кіно, живопис і музика), залучених з метою компаративного аналізу.

Теоретико-методологічну базу дисертації складають праці вітчизняних і зарубіжних учених, присвячені проблемам підтексту літературно-художнього твору (І. Арнольд [4], І. Гальперін [23], Л. Голякова [27], К. Долинін [32], Л. Ісаєва [44], Л. Кайда [47], В. Кухаренко [64], Є. Леліс [65], А. Матчук [69], В. Миркін [73], В. Одинцов [78], Т. Сільман [87], І. Солоділова [90] та ін.); рецепції літературно-художнього тексту (В. Ізер [45], Р. Інгарден [43], Г. Ключек [55], Г. Р. Яусс [107] та ін.); семіотики (Р. Барт [7], У. Еко [34], Ю. Лотман [66] та ін.); інтертекстуальності (І. Ільїн [42], Н. П'єге-Гро [82], Н. Фатєєва [96] та ін.); теоретичним питанням музики (В. Ванслов [17], М. Каган [46], Є. Назайкінський [75] та ін.), живопису (М. Волков [21], Ю. Герчук [24], Б. Раушенбах [83] та ін.), театру (Ю. Барбой [6], Е. Бентлі [8], І. Чистюхін [103] та ін.) і кіно (К. Іглесіас [109], Р. Маккі [110], Л. Сегер [112]

та ін.); питанням компаративістики загалом (О. Веселовський [19], Л. Грицик [30], Д. Дюришин [33], Ф. Жост [38], Е. Касперський [51] та ін.), а також питанням зіставлення літератур Сходу і Заходу (В. Жирмунський [37], М. Конрад [59], Д. Наливайко [77], О. Пилип'юк [81] та ін.); вивченню східної та/або західної літератури та/або окремих письменників (В. Алексєєв [2], Ю. Аліханова [3], Г. Бердніков [9], І. Бондаренко [11], Т. Бреславець [13], Г. Бялий [15], І. Галинська [22], Ю. Гирін [25], А. Глускіна [26], П. Гринцер [29], Т. Денисова [31], Л. Ейдлін [106], Є. Єрмакова [35], Я. Засурський [39], Д. Затонський [40], В. Земсков [41], І. Кашкін [51], М.-Н. Османов [79], Л. Осповат [80], Т. Соколова-Делюсіна [89], Л. Тарнашинська [92], М. Федоренко [97], Є. Челишев [101], Н. Шумило [105] та ін.).

Методи дослідження. З огляду на те, що поетика підтексту – це *система* прийомів (творчих принципів), завдяки яким утворюється другий смисловий план, вивчення підтекстового плану твору потребує *системного підходу*, методологія якого полягає у визначенні художніх прийомів, за допомоги яких автор створює багатоплановий художній зміст.

Своєю чергою, функціональний потенціал прийомів творення підтексту цілковито розкривається з позицій *рецептивної поетики*, що полягає в моделюванні впливу підтексту на свідомість реципієнта та в проектуванні процесу породження головних художніх смислів. Рецептивна поетика потребує методу *повільного читання творів*, що дає змогу ретельно дослідити прийоми, які породжують приховані смисли.

Органічно доповнює інструментарій рецептивної поетики *структурно-семіотичний підхід*, який використовують для розкодування знаків / символів, що є носіями додаткової інформації, а також *інтертекстуальний метод*, який робить можливим визначити роль «чужого слова» у творенні імпліцитного плану.

Порівняльно-типологічний метод відіграє важливу роль у виявленні спільних та відмінних рис поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу, що сприяє реалізації мети дисертації.

У дослідженні знайшли застосування окремі елементи *психоаналітичного, інтермедіального, інтердисциплінарного, кросдисциплінарного, культурно-історичного, культурологічного* та *контекстуального* методів.

Наукова новизна дисертації. Уперше в українському літературознавстві досліджено особливості поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу, побудовано теорію підтексту як генератора художньої енергії, зокрема детально схарактеризовано його природу (подано дефініцію терміна й відокремлено підтекст від суміжних явищ), визначено прийоми формування підтексту, вироблено методологічні та методичні принципи виявлення й аналізу підтексту, розкрито його функціонування в різних видах мистецтва, зокрема ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі та музиці, зроблено зіставлення функціонального навантаження підтексту в літературі й зазначених видах мистецтва.

Теоретична цінність дослідження полягає у створенні цілісної, побудованої на системному підході концепції підтексту як джерела художньої енергії, яка є важливим чинником системологічної теорії літературного твору. Вивчення феномену підтексту шляхом порівняння східної і західної виражальних систем дає змогу глибше пізнати й розкрити його природу, визначивши як загальні риси, так і самотність творення прихованих смислів у кожній окремій національній літературі (українській, японській, американській тощо). Усе це в теоретичному плані увиразнює літературознавче поняття підтексту.

Практичне значення дисертаційної роботи зумовлене можливістю використати її результати у викладанні різноманітних філологічних дисциплін: порівняльного літературознавства, теорії літератури, історії української та зарубіжної літератури тощо. Узагальнений матеріал, а також аналіз окремих текстів стануть у пригоді під час написання монографій, підручників та посібників для вищих і середніх навчальних закладів, наукових робіт, кваліфікаційних робіт різних освітніх рівнів; розробки загальних і спеціальних

курсів та навчальних програм вищої школи, проведенні фахових і міжфахових (мультидисциплінарних) семінарів, круглих столів, форумів тощо.

Особистий внесок здобувача. Робота є самостійним дослідженням, що репрезентує основні положення та узагальнення автора. Усі друковані праці виконані одноосібно.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено й схвалено на розширеному засіданні кафедри української та зарубіжної літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (протокол № 11 від 29 березня 2018 р.). Основні положення й результати дослідження були оприлюднені на засіданнях і методологічних семінарах кафедри української та зарубіжної літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, на щорічних звітних наукових конференціях Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (2015–2018 рр.), а також на наукових, науково-теоретичних і науково-практичних конференціях, конгресах та семінарах: V Всеукраїнська з міжнародною участю науково-практична заочна конференція «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (Київ, 27–28 березня 2015 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція «Традиції та новітні технології в розвитку сучасного мистецтва» (Черкаси, 6 травня 2015 р.), VI Міжнародна науково-практична конференція «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (Київ, 28–29 серпня 2015 р.), Міжнародна (39-а) наукова шевченківська конференція «Творчість Тараса Шевченка: компаративний та інтертекстуальний простір» (Черкаси, 26–27 квітня 2016 р.), I Міжнародна науково-практична конференція «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (Бердянськ, 19–20 травня 2016 р.), Всеукраїнська науково-теоретична конференція «VIII Довженківські читання» «Олександр Довженко і українська культура: історія, традиції, сучасність» (Глухів, 27–28 жовтня 2016 р.), філологічний семінар «Театр літературного процесу: теорія і дійові особи» (Київ, 20 грудня 2016 р.), Міжнародна науково-

практична конференція «Інноваційні наукові дослідження: теорія, методологія, практика» (Київ, 24–25 лютого 2017 р.), I Міжнародний науковий конгрес із загальних і гуманітарних наук «Україна – Європа» (Відень, Австрія, 15 березня 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» (Одеса, 24–25 березня 2017 р.), I Міжнародна науково-практична конференція «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах міжкультурної комунікації» (м. Острог, 6–7 квітня 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічних наук: досвід науковців та освітян Польщі і України» (Люблін, Польща, 28–29 квітня 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «III Таврійські філологічні читання» (Херсон, 19–20 травня 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Нове у філології сучасного світу» (Львів, 9–10 червня 2017 р.), Міжнародна конференція «Science without boundaries – development in 21st century – 2017» (Будапешт, Угорщина, 27 серпня 2017 р.).

Публікації. На тему дисертації опубліковано 50 наукових праць: 1 одноосібну монографію; розділ у колективній монографії; 42 наукові статті, з яких 28 – у фахових виданнях України (зокрема 13 статей у виданнях, які також входять до наукометричних баз даних), і 6 – в іноземних наукових періодичних виданнях (4 з яких у виданнях, що також входять до наукометричних баз даних); 14 додаткових публікацій: 8 – в інших наукових виданнях, 6 – тези доповідей на наукових конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу й загальних висновків, списку використаних джерел до вступу, кожного розділу та до всієї дисертації (656 позицій), додатку. Загальний обсяг роботи становить 544 сторінки, з них 400 – основного тексту.

Список використаних джерел до вступу

1. Адмони В. Г. Поэтика и действительность. Л.: Сов. писатель, 1975. 310 с.
2. Алексеев В. М. Китайская литература: избр. тр. М.: Наука, 1978. 595 с.
3. Алиханова Ю. М. Литература и театр древней Индии: исслед. и пер. М.: Вост. лит., 2008. 287 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика декодирования: курс лекций. Л.: ЛГУ, 1974. 76 с.
5. Баженова И. С. Коннотация и создание эмоционального подтекста // Коннотативные аспекты семантики в немецкой лексике и фразеологии: межвуз. сб. науч. тр. Калинин, 1987. С. 12–18.
6. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 240 с.
7. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.
8. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-Пресс, 2004. 416 с.
9. Бердников Г. П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Искусство, 1981. 356 с.
10. Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. 309 с.
11. Бондаренко І. П. Розкоші і злидні японської поезії: японська класична поезія в контексті світової та української літератури. К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. 568 с.
12. Борисова М. Б. Типы подтекста в жанре драмы // Вестник Литературного института имени А. М. Горького. 2008. № 2. С. 8–17.
13. Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё. М.: Наука, 1981. 152 с.
14. Брудный А. А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). М.: Наука, 1976. С. 152–158.

15. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм: очерки. Л.: Сов. писатель, 1981. 398 с.
16. Ванслов В. В. Об отражении действительности в музыке: очерки. М.: Музиздат, 1953. 236 с.
17. Вейзе А. А. Подтекст в художественном произведении // Методика преподавания иностранных языков в школе и вузе (теория и практика). Ульяновск, 1976. № 1. С. 45–53.
18. Векшин Г. В. Очерк фоностилистики текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М.: МГУП, 2006. 461 с.
19. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. 648 с.
20. Ветошкин А. А. Подтекст как выразительное средство языка (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Саранск, 1999. 145 с.
21. Волков Н. Н. Восприятие картины: пособ. для учителя. 2-е изд., доп. М.: Просвещение, 1976. 32 с.; 11 л. ил.
22. Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. М.: Наука, 1975. 112 с.
23. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стер. М.: КомКнига, 2007. 144 с.
24. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства: учеб. пособ. М.: Учеб. лит., 1998. 205 с.
25. Гирин Ю. Н. Поэтика сверхпредельности: К интерпретации художественных процессов Латиноамериканской культуры. СПб.: Алетейя, 2008. 216 с.
26. Глушкина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: древность и средневековье: сб. М.: Наука, 1979. 296 с.
27. Голякова Л. А. Онтология подтекста и его объективация в художественном произведении: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Пермь, 2006. 364 с.

28. Гризун А. Поезія багатозначних підтекстів (українська сугестивна лірика ХХ ст.). Суми: Університетська книга, 2011. 358 с.
29. Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, 1987. 312 с.
30. Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. Донецьк: Юго-Восток, 2010. 299 с.
31. Денисова Т. Н. Ернест Хемінгуей: Життя і творчість. К.: Дніпро, 1972. 164 с.
32. Долинин К. А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 37–47.
33. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 318 с.
34. Еко У. Роль читача: Дослідження з семіотики текстів. Л.: Літопис, 2004. 384 с.
35. Ермакова Е. В. Имплицитность в художественном тексте (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма). Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. 199 с.
36. Ермакова Е. В. Подтекст и языковые средства его формирования: на материале современной английской драмы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Саратов, 1996. 18 с.
37. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: избр. тр. Л.: Наука, 1979. 493 с.
38. Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Києво-Могилянська академія, 2009. С. 59–86.
39. Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 504 с.
40. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. М.: Сов. писатель, 1988. 415 с.

41. Земсков В. Б. Габриэль Гарсиа Маркес: очерк творчества. М.: Худож. лит., 1986. 224 с.
42. Ильин И. П. Интертекстуальность // Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 224–226.
43. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.
44. Исаева Л. А. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01; 01.02.19. Краснодар, 1996. 38 с.
45. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературної критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Л.: Літопис, 2002. С. 349–366.
46. Каган М. Музыка в мире искусств. Спб.: Ut, 1996. 232 с.
47. Кайда Л. Г. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. М.: Флинта, 2000. 152 с.
48. Кайда Л. Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию: учеб. пособ. 2-е изд. М.: Флинта, 2005. 207 с.
49. Камчатнов А. М. Подтекст: термин и понятие // Филологические науки. 1988. № 3. С. 40–45.
50. Кандинский Б. С. Об одной концепции подтекста // Общение: структура и процесс. М., 1982. С. 11–27.
51. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Києво-Могилянська академія, 2009. С. 125–146.
52. Кашкин И. А. Эрнест Хемингуэй: крит.-биограф. очерк. М.: Худож. лит., 1966. 296 с.
53. Квятковский Е. В. Преподавание литературы: текст и подтекст художественного произведения // Педагогика. 1996. № 1. С. 24–30.
54. Кикоть В. Суть підтексту і суміжних понять, релевантних для перекладу // Вісник Черкаського університету. 2013. № 5 (258). С. 12–35.

55. Ключек Г. У світлі вічних критеріїв: Про систему критеріїв оцінки літературного твору. К.: Дніпро, 1989. 221 с.

56. Кожина М. Н. Стилистика русского языка: учеб. пособ. М.: Международные отношения, 1979. 160 с.

57. Козьма М. П. Подтекст как вторичная моделирующая система: на материале художественных произведений английских и американских писателей: автореф. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Оренбург, 2008. 19 с.

58. Колшанский Г. В. Контекстная семантика. Изд. 4-е. М.: URSS: Либроком, 2009. 147 с.

59. Конрад Н. И. Запад и Восток: ст. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1972. 496 с.

60. Копистянська Н. Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства // Біблія і культура: Зб. наук. ст. Вип. 3 / За ред. А. Є. Нямцу. Чернівці: Рута, 2001. С. 48–54.

61. Кравець Л. Явище підтексту та засоби його вираження в художньому творі // Українська мова і література в школі. 2004. № 1. С. 58–61.

62. Куликова З. П. Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р. М. Рильке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19; 10.02.02. Ростов на/Д., 2007. 24 с.

63. Купина Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингвистического анализа. Красноярск: Краснояр. ун-т, 1983. 160 с.

64. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: навч. посіб. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 272 с.

65. Лелис Е. И. Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А. П. Чехова. Ижевск: Удмурт. ун-т, 2013. 424 с.

66. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Яз. рус. культ., 1996. 464 с.

67. Магазаник Э. Б. К вопросу о подтексте (Фрагменты и полемические заметки) // Проблемы поэтики: сб. науч. тр. Самарканд. гос. ун-та им. А. Навои. Самарканд, 1973. Т. 2, Вып. 238. С. 331–348.

68. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М.: Астрель: АСТ, 2001. 631 с.
69. Матчук А. Л. Підтекст літературного твору: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. К., 1992. 19 с.
70. Мостовская И. Ю. Существует ли подтекст в лирическом стихотворении? // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцева, 1981. С. 48–56.
71. Муравьева Н. В. Подводное течение подтекста // Русская речь. 2005. № 5. С. 57–60.
72. Муренко В. И. Интерпретация подтекста рассказа по квантам и заглавию // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцева, 1981. С. 56–64.
73. Мыркин В. Я. Текст, подтекст и контекст // Вопросы языкознания. 1976. № 2. С. 86–93.
74. Нагорна М. М. Поетика імпліцитних смислів художнього твору: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Кіровоград, 2004. 19 с.
75. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 256 с.
76. Назарець В. М. Підтекст як смисловий феномен та художнє явище: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Рівне, 1994. 153 с.
77. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістики. К.: Києво-Могилянська академія, 2006. 348 с.
78. Одинцов В. В. Стилистика текста. Изд. 5-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2001. 261 с.
79. Османов М.-Н. Омар Хайям: проблемы и поиски // Хайам Омар. Рубайат / Пер. Г. Плисецкого; Подстрочный пер., сост. и послесл. М.-Н. Османова. М.: Наука, 1972. С. 156–185.
80. Осповат Л. С. Говорит Латинская Америка (О современном латиноамериканском романе). М.: Знание, 1961. 48 с.
81. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід. К.: Академія, 2012. 336 с.

82. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
83. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2002. 316 с.
84. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М.: Academia-центр, Медиум, 1995. 415 с.
85. Рикун І. П. Підтекст як форма вираження «чужого слова» // Питання літературознавства. 2002. Вип. 9. С. 47–52.
86. Семочкина Ю. В. Подтекст как системный элемент семиотической структуры англоязычного художественного текста (на материале произведений У. Фолкнера: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Самара, 2013. 23 с.
87. Сильман Т. «Подтекст – это глубина текста» // Вопросы языкознания. 1969. № 1. С. 89–102.
88. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства; Редкол.: І. К. Білодід та ін. К.: Наук. думка, 1979. Т. 10. 658 с.
89. Соколова-Делюсина Т. От сердца к сердцу сквозь столетия // Японская поэзия / Гл. ред. сер. Г. Чхартишвили. СПб.: СЕВЕРО–ЗАПАД, 2000. С. 5–42.
90. Солодилова И. А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла. Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. 153 с.
91. Степаненко А. А. Подтекст в прозе А. П. Чехова 1890-х–1900-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Сургут, 2007. 133 с.
92. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. 223 с.
93. Тимків Н. Ефект айсберга: Підтекст як особлива форма авторської позиції // Українська мова та література. 2008. Чис. 43–44 (587–588). С. 7–11.
94. Унайбаева Р. А. Категория подтекста и способы его выявления (на материале англо-американской художественной прозы XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 1980. 22 с.

95. Урнов Д. Мысль изреченная и скрытая (о подтексте в современной прозе) // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 52–72.
96. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. 4-е изд. М.: Либроком, 2012. 284 с.
97. Федоренко Н. Т. Древние памятники китайской литературы. М.: Наука, 1978. 320 с.
98. Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
99. Хоанг Ф. Семантика высказывания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI: Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985. С. 399–405.
100. Цеков Ю. Підтекст художнього твору і світовідчуження письменника (Микола Хвильовий) // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. К., 1999. С. 55–80.
101. Чельшев Е. Индийская литература вчера и сегодня. М.: Худож. лит., 1989. 382 с.
102. Чеплыгина И. Н. Повтор как структурное средство актуализации в языковой картине мира В. Набокова. Ростов на/Д.: ИУБиП: Синтез технологий, 2002. 131 с.
103. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии: учеб. М.: Высш. шк., 2002. 293 с.
104. Чунева Л. Ю. Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 2006. 180 с.
105. Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст.). К.: Задруга, 2003. 354 с.
106. Эйшлин Л. З. Китайская классическая поэзия // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии: пер. / Авт. предисл., авт. примеч. С. Серебряного [и др.]. М.: Худож. лит., 1972. С. 193–203.

107. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика і літературна комунікація // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Києво-Могилянська академія, 2009. С. 178–193.

108. Baxter Ch. The Art of Subtext: Beyond Plot. Minnesota, Minneapolis: Graywolf Press, 2007. 182 p.

109. Iglesias K. Writing for Emotional Impact: Advanced Dramatic Techniques to Attract, Engage, and Fascinate the Reader from Beginning to End. Livermore, CA: WingSpan Press, 2005. 240 p.

110. McKee R. Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. USA: ReganBooks, HarperCollins Publishers, 1997. 466 p.

111. Rayan K. Text and sub-text: Suggestion in Literature. L.: Arnold, 1987. XI, 236 p.

112. Seger L. Writing Subtext: What Lies Beneath. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2011. 166 p.

113. Skalicka V. Text, Context, Subtext // Philologica 3. Praha: Slavia Pragensia, 1961. P. 215–217.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПІДТЕКСТУ

Термін «підтекст» є часто вживаним у мовознавстві [43], перекладознавстві [91], психології [71], мистецтвознавстві [78], філософії [143], політології [120] тощо. Останнім часом ним активно оперують також у сфері літературознавства, а про його надзвичайну функціональність свідчать іномовні аналоги: англійський – *implied meaning*, німецький – *subtext*, французький – *non-dit*, італійський – *senso nascosto*, польський – *podtekst* [167, с. 330].

Постійне звернення до підтексту та його активне вивчення (І. Арнольд [6], І. Баженова [8], О. Брудний [22], О. Вейзе [25], І. Гальперін [36], Л. Голякова [43], К. Долинін [62], Є. Єрмакова [66], Л. Ісаєва [82], Л. Кайда [84], О. Камчатнов [85], Є. Квятковський [90], В. Кикоть [91], Г. Колшанський [102], Н. Копистянська [105], З. Кулікова [116], В. Кухаренко [118], Є. Леліс [123], Е. Магазанік [133], А. Матчук [137], В. Миркін [148], Н. Муравйова [145], Т. Сільман [189], І. Солоділова [193], Н. Тимків [209], Д. Урнов [215], К. Rayan [285] та ін.) актуалізують потребу уточнити зміст цього терміна, його дефініцію, установити співвідношення підтексту та суміжних з ним явищ, зокрема імпліцитного смислу, імплікації тощо.

Розгляд підтексту як загальномистецького явища та його функціонування в різних видах мистецтва (ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі й музиці) розкриває особливості природи підтексту як джерела художності. Так уточнюються специфічні особливості творення імпліцитних смислів у кожному з видів мистецтва, а також розкривається універсальний характер явища. Цей підхід дає можливість глибше зрозуміти феномен підтексту й сформулювати основні засади розвитку цілісної літературної концепції підтексту.

Окремої уваги потребує вироблення найбільш ефективної методології та методів виявлення й аналізу підтекстової сфери літературного твору, способів її формування.

Огляд парадигми вивчення підтексту в східній і західній літературах дасть змогу конкретизувати попередні напрацювання, а також виявити аспекти, що потребують більш детального вивчення.

Усі вищезазначені питання стануть предметом аналізу в цьому розділі.

1.1. Підтекст: спроба дефініції

Розгляньмо найуживаніші визначення терміна «підтекст», водночас акцентуючи увагу на розумінні сутності цього поняття.

Насамперед підтекст осмислюють як *прихований смисл (внутрішній зміст)*:

– «прихований смисл висловлення, що впливає зі співвідношення словесного значення з контекстом та особливо – мовною ситуацією» [126, с. 755];

– «прихований, неявний смисл висловлювання або тексту» [157, с. 277];

– «...прихований, неявний смисл, що не збігається з прямим смислом тексту» [128, с. 284];

– «прихований внутрішній зміст висловлювання, пов'язаний зі словесним формулюванням, наявність якого підтверджують жести, міміка, паузи» [99, с. 216].

При цьому підтекст ототожнюють з *прихованим змістом*:

– «внутрішній, прихований зміст якого-небудь тексту, висловлення...» [125, с. 315];

– «...прихований, внутрішній зміст висловлювання» [130, с. 548];

– «...додатковий смисловий або емоційний зміст, що реалізується за рахунок нелінійних зв'язків між одиницями тексту» [119, с. 72].

Існує інший підхід, згідно з яким підтекст осмислюють в якості *інформації*:

– «...імпліцитна інформація, яка існує на рівні глибинної структури тексту, що експлікується у вигляді прирощення смислу окремих одиниць тексту на рівні поверхневої структури» [249, с. 49];

– «...естетична інформація, що не виражена сукупністю значень мовних одиниць, тобто безпосереднім змістом художнього тексту» [167, с. 173].

Натрапляємо на випадки осмислення підтексту як прямо не виражені *думки чи почуття автора*:

– «думка, яку автор прямо не висловив, але ми про неї здогадуємося, відчуючи її ніби «між рядками»; це внутрішній, прихований зміст тексту, він доповнює, уточнює текст» [54, с. 160];

– «...думки та почуття, які висловлені в тексті твору не прямо, а немовби самі по собі впливають із сюжетних ситуацій, взаємостосунків і зіткнень персонажів, ставлення до них автора, окремих реплік у діалогах тощо» [124, с. 157–158].

Такий багатоаспектний підхід до тлумачення підтексту можна пояснити неоднаковим розумінням його сутності, яке залежить від сприйняття природи тексту. Один з поширених підходів до підтексту базується на думці, що художній текст є естетичним цілим, у якому підтекст декодується читачем у процесі його сприйняття. Таке розуміння художнього тексту прив'язане до герменевтики, а саме до герменевтичного кола (Ф. Шляєрмахер), де ціле трактують через частини, а частини інтерпретують крізь призму цілого [258, с. 292–293]. Своєю чергою, аналіз твору з герменевтичних позицій, де важливу роль відіграє сам текст, спрямовано на розкриття авторської ідеї. Тож у плані підтексту ідеться про відновлення авторського смислу. Так підтекст трактують як закладену інформацію, внутрішній зміст або думки й почуття автора.

Не менш поширеною є думка, що перевагу в тлумаченні підтексту надає читачеві. Ідеться про теорію феноменолога Р. Інгардена, відповідно до якої читач відіграє визначальну роль у процесі інтерпретації тексту. «Твір художньої літератури не є, власне кажучи, конкретним об'єктом естетичного сприйняття, – переконаний Р. Інгарден. – Сам по собі він репрезентує лише

каркас, що в низці відношень доповнюється чи заповнюється читачем, а подекуди набуває також змін або викривлень» [81, с. 12]. Згідно з цим підходом підтекст творить читач, а отже, підтекст інтерпретують насамперед як прихований смисл (внутрішній зміст).

Збалансованим поглядом на підтекст можна вважати онтологічне розуміння смислу, що базується на філософському вченні М. Гайдеггера [241] та на герменевтичних працях Г.-Г. Гадамера [33]. Зокрема, Г.-Г. Гадамер зазначає, що «діапазон осмислення не може обмежуватися ні тим, що автор насамперед мав на увазі, ні кругозором людини, якій від самого початку був адресований» [33, с. 85]. Так читач не лише відтворює авторську інтенцію, а й формує смисл заново. Відповідно до цього погляду підтекст становить і закладену автором приховану інформацію, і сформований читачем смисл.

Тож можемо розрізняти авторський і читацький підтексти. Як зауважує Є. Леліс, ці два види підтексту «можуть відрізнитися, оскільки вбирають у себе суб'єктивний особистісний потенціал кожного з учасників художньої комунікації. При цьому ні авторський, ні читацький підтекст не варто вважати вичерпним, оскільки свідомість окремої людини не здатна охопити все безкінечне розмаїття смислів» [123, с. 34].

Разом з тим важливо наголосити, що думка про можливість творення підтексту читачем є досить поширеною в літературознавстві. К. Долінін констатує: «Ми самі приписуємо висловлюванню підтекст, видобуваючи елементи його з нашого тезаурусу» [63, с. 38]. Дослідники дедалі частіше приходять до думки, що саме читач є творцем підтексту. Так, Л. Кайда відзначає: «читач здатен прочитати текст глибше, ніж його задумав автор» [84, с. 4].

Як видно, визначення підтексту як *неявного / прихованого / імпліцитного смислу* є більш точним, адже водночас уміщує авторську інтенцію та сприймання читача, що становлять тріаду системи *автор – твір – читач*. Розуміння ж підтексту як *інформації* (до речі, як і думки чи почуття автора),

як влучно зауважує Є. Леліс, «знерухомлює» його, «цементує», перетворює в даність» [123, с. 31], залишаючи лише дві складові системи *автор – текст*.

Варто відзначити, що часто підтекст вважають не лише *прихованим смислом*, але й *емоцією*. Це вповні відображено ще в санскритській теорії расадгвані, суть якої полягає в навіюванні емоції (поетичного настрою) імпліцитним смислом. Ця думка набула розвитку в сучасному літературознавстві. Зокрема, Д. Затонський зауважує: настрій «не стільки виражається словами, скільки стоїть за ними, що незмірно поглиблює картину відтворюваної дійсності» [76, с. 120].

Поняття «смысл» та «емоція» тісно пов'язані між собою. Справа в тому, що художній смысл високохудожнього твору завжди породжує емоцію. Про це дуже точно сказав теоретик мистецтва з написання кіносценаріїв Р. Маккі таке: «Якби я міг надіслати телеграму творцям фільмів з усього світу, у ній були б ці три слова: «Смысл породжує емоцію» [279, с. 309].

Увагу привертає ще один важливий аспект вивчення підтексту як явища: на якому рівні – свідомому чи підсвідомому – автор закладає підтекст у свій твір? Літературознавчій науці відомі абсолютно протилежні погляди на проблему: одні дослідники вважають, що підтекст автор вибудовує свідомо, інші схильні думати, що приховані смисли можуть виникати інтуїтивно, тобто підсвідомо. Варто зіставити такі визначення підтексту:

– «...це тип художнього образу, у якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, крім власного, має значення зумисне прихованого натяку (*виділення наше. – М.Ф.*) на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називається, але мається на увазі й суттєво переоцінює зміст того, про що йдеться відкрито, у прямій формі» [35, с. 112];

– другий рівень дії або змісту сцени, не вказаний відкрито, тобто не усвідомлений персонажами, а іноді навіть не усвідомлений автором [287].

Очевидно, що підтекст автор може створювати свідомо (зумисне, спеціально) або підсвідомо (незумисне, неспеціально). У разі свідомого створення підтексту автор залишає читачеві певні, за визначенням

В. Кухаренко, «віхи» [118, с. 192] чи, за формулюванням Л. Безуглої, «індикатори» [16, с. 120] для декодування прихованого смислу. Наприклад, так писали А. Чехов («нова драма») чи Е. Гемінгвей (принцип айсберга). Ось як пояснював Е. Гемінгвей свій метод: «...можу сказати, що я завжди намагаюся писати за принципом айсберга. Сім восьмих його перебуває під водою, і лише одна восьма на поверхні. Ви можете пропустити що завгодно з того, що знаєте, і від цього ваш айсберг стане лише міцнішим. Ваші знання залишаються в підводній його частині» [243, с. 689–690].

Разом з тим натрапляємо на випадки, коли письменники вдаються до підтексту тоді, коли не знають, як висловити думку. У такому разі маємо справу з псевдопідтекстом, або, за словами Е. Гемінгвея, з «дірками» («...якщо письменник обминає те, чого він не знає, але повинен знати, у його творах з'являються дірки» [243, с. 690]). Про це свого часу Д. Урнов писав так: «...у підтекст ховаються від власних проблем. Домислювати простіше, ніж писати. [...] Достатньо зробити незначне зусилля й поєднати начебто «прихованим смислом» декілька реплік, як на сторінці з'явиться гримаса глибокої думки, що за бажанням чи наївністю можна сприйняти за саму думку» [215, с. 68].

Іноді читач прочитує підтекст, хоча автор зумисне не вкладав його у твір, тоді маємо несвідоме творення підтексту. Яскравою ілюстрацією такого підходу слугує влучне зауваження відомого американського сценариста Е. Сарджента: «Підтекст: я не писав його, але там він є. Підтекст у нашому власному житті» [286, с. 149].

Розмірковуючи про творення підтексту загалом, маємо звертатися до таких понять, як *талант* чи *творча інтуїція*, що корелюють з несвідомим (підсвідомим) і навіть надсвідомим. «У талановитих творах виявляється безліч «нерукотворних», «нетиражованих» прийомів, більшість з яких просто не зафіксовані в реєстрах «шкільної» поетики, – зазначає Г. Клочек. – Це авторські прийоми. Думається, що багато з них створені несвідомо» [96, с. 31–32]. Відповідно, такі неусвідомлені авторські прийоми можуть вибудовувати прихований план твору.

До того ж у літературознавстві є визначення підтексту, які концентрують у собі суто літературознавчі підходи, що водночас спрощує розуміння цього явища в літературній сфері та значно ускладнює його функціонування в інших царинах (музиці, живописі тощо). Наприклад:

– «...прихована сюжетна лінія, що нагадує про себе лише непрямим чином, причому найчастіше в найбільш відповідальні, психологічно важливі й поворотні, «ударні» моменти сюжетного розвитку» [190, с. 89–90];

– «...не що інше, як розосереджений, дистанційний повтор, усі ланки якого вступають одна з одною в складні взаємовідношення, звідки й народжується їх новий, більш глибокий смисл» [190, с. 94];

– «...це тип художнього образу, у якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, окрім власного, має значення зумисне прихованого натяку на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називається, але мається на увазі й суттєво переоцінює зміст того, про що йдеться відкрито, у прямій формі» [35, с. 112];

– «...це особливий різновид інакомовності, художнього натяку» [127, с. 162].

У літературознавчій сфері визначення підтексту як типу художнього образу репрезентує широкий погляд на проблему, а розгляд підтексту як прихованої сюжетної лінії, дистанційного повтору чи художнього натяку – вузький. Зокрема, підтекст може виникати внаслідок використання багатозначних слів, тропів (алітераційні епітети, метафори, метонімії, порівняння, іронії, алегорії, перифрази тощо), стилістичних фігур (анафора, епіфора, паралелізм, замовчування тощо), виводиться зі структурних особливостей речень, своєрідності їхнього зв'язку, символіки мовних фактів, графічних засобів, інтонації, з усієї текстової організації, з її композиційно-стилістичної фактури [див.: 2; 29; 101; 109; 114; 146; 257], з контрастів чи асоціацій [див.: 65; 66], із символіки, алюзії, інтертекстуальних зв'язків [див.: 70; 73; 199; 204], із сатири, пародії та гротеску [див.: 26; 70; 86; 122]. Тож

підтекст формується шляхом використання прийомів, що створюють смислову дво- чи багатоплановість.

Часто підтекст ототожнюють з поняттям *глибина твору*:

– «...глибинна частина твору, яка схована від очей читача та яку він має побачити скрізь товщу тексту, щоб повніше й глибше зрозуміти закладену в ньому думку» [112, с. 85];

– «імпліцитна інформація, яка існує на рівні глибинної структури тексту, що експлікується у вигляді прирощеного смислу окремих одиниць тексту на рівні поверхневої структури» [190, с. 49];

– «глибина тексту» [156, с. 81].

Точними й вичерпними є визначення підтексту, пов'язані з глибиною, бо словом «глибина» увиразнюється як інформативне й багатопланове багатство тексту (його об'єм, насиченість), так і його загадковість і таємничість, що створюють враження «безодні смислу» (Г. Ключек) [97, с. 170].

Подібний ефект загадковості й таємничості мають і такі метафоричні визначення підтексту, як «вищий зміст» (Леся Українка), «задня» / «закутана» думка (В. Белінський), «розмитий текст» (Ф. Гарсія Лорка), «підводна течія» (В. Немирович-Данченко), «підводна частина айсберга» (Е. Гемінгвей) тощо. І хоч ці визначення не конкретизують природу підтексту, вони, безумовно, акцентують на таких його домінантних рисах, як смисл і прихованість.

Важливою ознакою підтексту є також здатність наділяти твір художньою енергією. Пояснюючи феномен енергії художнього слова, Г. Ключек зазначає: «Те, що слово художнє наділене енергією, не викликає сумніву. У цьому легко переконаєшся, якщо подумаєш про здатність «вічних» творів, тобто творів, які пройшли випробування часом і набули статусу класичних, вступати в іскристий контакт із читачем, заряджаючи його своєю енергією» [94, с. 5]. У створенні такої енергії підтекст відіграє важливу, а може, навіть визначальну роль. У процесі декодування й відтворення реципієнтом прихованих смислів виникає емоційна реакція, що досягає свого найвищого ступеня в момент їх

розпізнавання. Саме тоді відбувається зарядження реципієнта смислами, що, як відомо, є кінцевою метою будь-якого мистецтва.

Розглянувши важливі аспекти природи підтексту можемо дійти висновку, що підтекст – це прихований смисл художнього твору, що свідомо чи підсвідомо вибудовується автором і відтворюється читачем та наділяє художній текст особливою естетичною енергією. При цьому часом підтекст може створюватися читачем незалежно від авторської ідеї, і це пов'язується зі здатністю слова активізувати свої різноманітні значення, що, своєю чергою, забезпечує нескінченність тлумачень як тексту, так і підтексту. О. Потебня, наприклад, пояснює цей процес так: «...Читач може краще самого поета досягнути ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автором, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті. Цей зміст, який проектується нами, тобто вкладається в самий твір, дійсно зумовлений його внутрішньою формою, але міг зовсім не входити в наміри митця, який творить, задовольняючи тимчасові, нерідко вузькі потреби свого особистого життя. Заслуга митця не в тому мінімумі змісту, який думався йому при створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст» [165, с. 49].

У вітчизняній філологічній літературі поруч з терміном «підтекст» активно функціонує термін «імплікація», перший з яких (підтекст), за зауваженням В. Кухаренко, є питомим і традиційним, а другий (імплікація) – запозиченим [118, с. 189]. Спостерігається тенденція до розмежування цих понять. Так, І. Арнольд зазначає: «Як імплікація, так і підтекст створюють додаткову глибину змісту, але в різних масштабах. [...] Підтекст та імплікацію часто важко розмежовувати, оскільки вони представляють собою варіанти додумування й часто зустрічаються разом, будучи присутніми в тексті одночасно, вони взаємодіють один з одним» [5, с. 85]. Відповідно, підтекст співвідноситься з художнім текстом у цілому, а імплікація – з окремим епізодом. Проте термін «імплікація» в значенні «прихований смисл окремого

епізоду» не знайшов широкої підтримки в науці, бо фактично дублює термін «підтекст» і вживається як його синонім.

Варто зауважити, що досить широке синонімічне поле терміна «підтекст», як і спроби відокремити його від суміжних понять, значно ускладнюють діалог між різними видами мистецтва та науки. Розгляд функціонування імпліцитних смислів у літературі, театрі, кіно, живописі й музиці відкриває нові горизонти компаративного аналізу. Наприклад, у наш час феномен підтексту детально вивчається спеціалістами з написання кіносценаріїв [див.: 286], і ці оригінальні здобутки стануть у пригоді для становлення теорії підтексту, яка формується на стику двох наук – літературознавства й мистецтвознавства.

Учення про підтекст не є цілісним без поняття *пресупозиція*, під якою розуміємо «частину «уведених в обіг» неусвідомлених знань, необхідних для розуміння смислу висловлення, а також для породження висловлень» [65, с. 18]. Є. Леліс до поняття пресупозиція уводить фонові знання та мовну компетенцію [123, с. 16], без яких не можливе повне декодування підтексту. «Головна цінність проблеми пресупозиції полягає якраз у тому, що вона робить можливою експлікацію [...] підтексту» [77, с. 221]. Саме це надає твору життєздатності, що пов'язана зі спроможністю художнього тексту бути по-новому прочитаним, адже будь-який твір, за влучним зауваженням Л. Новикова, має тенденцію «до трансформації в сприйнятті читачів і дослідників у залежності від епохи, різних соціальних і культурних умов, особистості читача та дослідника, цільової настанови тощо» [152, с. 20]. Відповідно, змінюються й підтексти, набуваючи ефекту актуальності, багатоплановості, навіть невловимості.

Отже, огляд різноманітних підходів до феномену підтексту, узагальнення та осмислення їх дали змогу встановити особливості й специфіку природи цього явища та визначити підтекст як прихований смисл художнього твору, що свідомо чи підсвідомо вибудовується автором і відтворюється читачем та наділяє художній текст особливою естетичною енергією [223; 229; 230].

1.2. Прийоми творення підтексту в літературно-художньому творі

«Будь-яке мистецтво користується певним матеріалом, що виявляє приналежність до світу природи, – зазначає В. Жирмунський. – Такий матеріал воно обробляє за допомогою прийомів, характерних для цього мистецтва; унаслідок опрацювання природний факт (матеріал) набуває високих властивостей естетичного факту, стає художнім твором. Порівнюючи необроблений матеріал природи та оброблений матеріал мистецтва, ми встановлюємо прийоми його художнього оброблення» [69, с. 18]. Доволі точним видається термін «прийом», уведений представниками російського формалізму, що розглядали мистецтво як сукупність прийомів (Б. Шкловський, Ю. Тинянов). Цей підхід дає змогу побачити твір як систему, а отже, зрозуміти його складники (чинники), що взаємодіють між собою, узгоджуються та утворюють цілісність. Власне, без усвідомлення значення прийому неможливо розкрити системологічну теорію літературного твору [див.: 94, с. 19–33]. Своєю чергою, Г. Ключек зазначає, що прийом є елементом художньої системи твору, який треба вважати «далі неподільним», «елементарним носієм», а точніше, творцем художньої якості [94, с. 30].

Поетика підтексту – це система прийомів, завдяки яким створюється другий (підтекстовий, імпліцитний) смисловий план. Вибір таких прийомів письменником може відбуватися на свідомому (результат мисленнєвої діяльності) або на підсвідомому (насамперед вияв таланту) рівнях; але читач, що заглиблюється в імпліцитний план твору, виявляє підтекст саме через авторські прийоми (засоби, способи).

Огляд літературознавчої літератури [див.: 2; 26; 29; 65; 66; 70; 73; 86; 101; 109; 114; 122; 146; 199; 204; 257] дозволяє виділити основні прийоми, серед яких: багатозначні слова, окремі тропи (алітераційний епітет, метафора, метонімія, порівняння, іронія, алегорія, перифрази тощо), стилістичні фігури (анафора, епіфора, паралелізм, замовчування тощо), структурні особливості

речень, специфіка їхнього зв'язку, символіка мовних фактів, графічні засоби, інтонація, особливості текстової організації, композиційно-стилістична фактура, контрасти чи асоціації, символіка, алюзії, інтертекстуальні зв'язки, сатира, пародія та гротеск.

Зупинімося детальніше на прийомах, пов'язаних з проблемами підтексту літературно-художнього твору, що є дискусійними та найменш вивченими.

Серед згаданих прийомів інтертекстуальність як спосіб створення підтексту є чи не найбільш суперечливою й неоднозначно трактованою в науці. Одні дослідники пов'язують чи подекуди навіть ототожнюють інтертекст з підтекстом, інші ж учені схильні розрізняти ці поняття. Наприклад, К. Тарановський тлумачить підтекст як «уже існуючий текст, відображений у наступному, новому тексті» [204, с. 31], а це зближує поняття «підтекст» та «інтертекст». Своєю чергою, Є. Муратова вважає, що на сучасному етапі розвитку теорії інтертекстуальності терміни «підтекст» та «інтертекст» не можуть бути тотожними через неоднозначність терміна підтексту й традиційно широке коло його семантичних відтінків, якими оперує літературознавство [147, с. 67].

У рамках питань про інтертекстуальність у літературі та підтекст у художньому творі співвідношення понять «інтертекст» і «підтекст» більшою чи меншою мірою піддавалося розгляду (Є. Леліс [123], Є. Муратова [147], І. Рикун [171], П. Таммі [203] та ін.), проте питання інтертекстуальності як одного зі способів формування підтексту досі залишається актуальним, тож потребує наукового уточнення й узагальнення.

Основною ідейною базою, на якій формувалася сучасна теорія інтертекстуальності, є теорія анаграм Ф. де Сосюра; концепції М. Бахтіна про жанрову пам'ять, діалогічний характер художніх творів і «чуже слово»; уявлення Ю. Тинянова про конструктивну функцію мови та природну двоплановість пародії; міркування Ю. Лотмана про полілогічний характер поетичного тексту тощо.

Явище інтертекстуальності насамперед пов'язується з поняттям «чужого слова» М. Бахтіна. «Під чужим словом (висловленням, мовленнєвим твором) я розумію будь-яке слово будь-якої іншої людини, сказане чи написане своєю (тобто моєю рідною) чи будь-якою іншою мовою, тобто будь-яке *не моє* слово, – пояснює літературознавець і додає: – У цьому сенсі всі слова (висловлення, мовленнєві чи літературні твори), окрім власних слів, є чужим словом. Я живу у світі чужих слів. І все моє життя є орієнтацією в цьому світі, реакцією на чужі слова (безкінечно різноманітною реакцією), починаючи від засвоєння їх (у процесі початкового оволодіння мовленням) і закінчуючи засвоєнням багатств людської культури (виражених у слові або в інших знакових матеріалах)» [15, с. 347–348].

Слово вплітається в діалогічне середовище «чужих слів», вступаючи з ними в складні взаємозв'язки, асимілюючись або дисонуючи з ними: «...будь-яке конкретне слово (висловлення) знаходить той предмет, на який воно направлене, завжди є, так би мовити, уже оговореним, оскарженим, оціненим, окутаним серпанком, що затемняє його, чи, навпаки, світлом уже сказаних чужих слів про нього. Воно обплетене й пронизане загальними думками, поглядами, чужими оцінками, акцентами. Направлене на свій предмет слово входить у це діалогічне схвильоване й напружене середовище чужих слів, оцінок та акцентів, уплітається в їх складні взаємовідношення, зливається з одними, відштовхується від інших, перетинається з третіми; і все це може істотно впливати на формування слова, відкладатись у всіх його смислових пластах, ускладнювати його експресію, впливати на весь стилістичний вигляд» [14, с. 89–90].

На думку М. Бахтіна, будь-який текст є діалогічним, містить у собі багато інших текстів, «чужих слів», які співвідносяться та взаємодіють у певному контексті, утворюючи імпліцитні смислові плани.

Опираючись на концептуальні положення М. Бахтіна, у кінці 60-х років XX століття Ю. Крістева формулює власну теорію, уводить у літературознавчий тезаурус терміни «інтертекст» та «інтертекстуальність»

(уперше під час своєї доповіді про творчість російського літературознавця на семінарі Р. Барта (1966), а згодом у статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967).

Осмислюючи теоретичні концепти М. Бахтіна, дослідниця акцентувала на тому, що російський мислитель «одним з перших замість статичного членування текстів запропонував таку модель, у якій літературна структура не *присутня*, але *виробляється* стосовно *іншої* структури» [111, с. 428]. При цьому, як зауважує Ю. Крістева, це можливо лише тоді, коли літературне слово розглядати «не як певну точку (стійкий смисл), але як місце *перетину текстових площин*, як діалог різного виду письма – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім контекстом» [111, с. 428].

Беручи за основу бахтінську ідею діалогічної моделі мови, Ю. Крістева розмірковує над діалогами між художніми текстами: «Ми назвемо інтертекстуальністю ту текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту, – пояснює дослідниця. – Для суб'єкта пізнання інтертекстуальність – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію та вписується в неї» [276, с. 443]. Тож, на думку Ю. Крістєвої, художній текст є відображенням іншого тексту, адже «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – це вбирання й трансформації якогось іншого тексту» [111, с. 429].

Концепція Ю. Крістєвої отримала широке визнання й продовження в роботах таких літературознавців, як Р. Барт [13], М. Грессе [47], У. Еко [64], М. Ріффатер [174], Ф. Соллерс [288] та ін.

Зокрема, Р. Барт подає своє визначення інтертекстуальності, яке стало класичним і хрестоматійним у сучасному літературознавстві: «...він [Текст. – М.Ф.] може бути собою тільки у своїх неподібностях (що, зрештою, не говорить про якусь його індивідуальність); прочитання Тексту – акт одноразовий (отже, ілюзорна будь-яка індуктивно-дедуктивна наука про тексти – у текстах немає «граматики»), і разом з тим текст суцільно зітканий із

цитат, посилань, відгомонів; усе це мови культури (а яка мова не є такою?), старі й нові, що проходять крізь текст і створюють потужну стереофонію. Будь-який текст є між-текстом стосовно якогось іншого тексту, але цю інтретекстуальність не варто розуміти так, що текст має якесь походження; будь-які пошуки «джерел» і «впливів» відповідають міфу про філіацію творів, текст же утворюється з анонімних, невловимих та разом з тим *уже прочитаних* цитат – із цитат без лапок» [13, с. 418]. За таким розумінням дослідника, інтертекстуальність – явище, характерне для будь-якого тексту.

Своєю чергою, Ж. Женетт тлумачить інтертекстуальність як «не першоеlement літератури, а лише один з типів взаємозв'язків, що існують у ній» [168, с. 54].

Поступово в літературознавстві виокремилися два основні підходи до інтертексту та інтертекстуальності, де в широкому сенсі інтертекстуальність постає як теорія безмежного тексту, де будь-який текст є інтертекстом, а у вужчому розумінні інтертекстуальністю наділені тільки ті тексти, що мають конкретні відсилання до попередніх текстів, тобто автор цілком свідомо уводить у свій текст фрагменти інших текстів, розраховуючи на те, що читач зрозуміє його.

Очевидно, розгляд інтертекстуальності як способу, до якого свідомо вдається автор з метою розширення й збагачення змісту твору шляхом міжтекстової взаємодії, є більш точним у плані досягнення справжнього авторського задуму та більш продуктивним з наукового погляду. «Говорити про функціонування інтертекстуальності у творах художньої літератури слід, насамперед, відмежувавшись від бартівського широкого трактування цього явища, від його концепції «інтертекстуальності без берегів», оскільки за такого підходу передбачається вільна гра текстів та ігнорується авторська інтенція, тобто в постструктуралістських теоріях інтертекст «не функціонує», а розчиняється в нескінченності текстового простору, – зазначає М. Шаповал. – Якщо ж розглядати це явище і з боку автора, і з боку читача, у його креативних та рецептивних компетенціях, то відкриваються ширші можливості для цікавих

спостережень над міжтекстовими взаємодіями, які збагачують твір новими смислами й сприяють глибокому розкриттю творчого задуму, що, на нашу думку, є вагомою підставою для використання інтертекстуального підходу в літературознавстві» [250, с. 13].

Відсилання автора до попереднього тексту може відбуватися трьома основними способами: 1) цитати, де автор прямо наводить чужі (і навіть свої) слова або цілі речення, які здебільшого зберігають своє вихідне значення; 2) алюзії, де автор свідомо натякає на сюжет, образ або історичну подію, часто не завжди дослівно передаючи попереднє літературне джерело; 3) ремінісценції, де автор неусвідомлено та цілковито непередбачувано нагадує читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти (це, наприклад, відбувається внаслідок впливу інших письменників).

У такому разі авторські відсилання (цитати, алюзії й ремінісценції) утворюють додатковий змістовий пласт, декодування якого дасть змогу глибше зрозуміти твір. Своєю чергою, підтекст є прихованим смислом художнього твору, що свідомо чи підсвідомо вибудовується автором і відтворюється читачем та наділяє художній текст особливою естетичною енергією. Подібно до цитат, алюзії та ремінісценції є носіями додаткового, імпліцитного смислу, тому вони стають засобами створення підтексту.

Наприклад, цитування хоралів Й. С. Бахом у «Добре темперованому клавірі» дозволяє композитору увести в музичний твір образи й сюжети Святого писма [див.: підрозділ 1.4.5.], а звернення В. Шевчука у формі алюзії до причорноморської легенди про Геракла та змієногоу діву в оповіданні «Жінка-змія» поглиблює ідею про демонічність жінки [див.: підрозділ 3.6.2.].

Уводячи цитати, алюзії або ремінісценції у твір, письменник так чи так розраховує на те, що вони будуть декодовані читачем і справжній смисл буде досягнений. Дуже влучно про це говорить У. Еко: «Щоб організувати текст, його автор повинен покладатися на низку кодів, що надають певного змісту висловлюванням, які він використовує. Щоб зробити свій текст комунікативним, автор повинен вважати, що ансамбль кодів, на які він

покладається, є такий самий, як ансамбль кодів, що їх поділяє його можливий читач. Отже, автор мусить передбачати зразок можливого читача (надалі Зразковий Читач), здатного інтерпретаційно трактувати висловлення так само, як генеративно трактує їх автор» [64, с. 28].

За такого підходу, коли автор робить покликання на інше джерело, поняття підтексту тісно взаємодіє з інтертекстуальністю, фактично ототожнюючись із ним. Як було зазначено, К. Тарановський розуміє підтекст як «текст, що підтримує або розкриває поетичне покликання на наступний текст» [204, с. 32]. Таке покликання може посилюватись або повтором будь-якої ритмічної фігури й деяких звуків, що містяться в ній, або текстом, що стає поштовхом до поетичної полеміки [див.: 204, с. 32]. На думку дослідника, осягнення підтексту (насамперед ремінісценції) спричиняє до глибокого аналізу тексту, переконатися в цьому дає змогу ґрунтовний аналіз поезії О. Мандельштама [див.: 204, с. 13–208].

Отже, інтертекстуальність, що відсилає читача до попереднього тексту, несучи в собі додатковий смисл і становлячи прихований смисл, є одним із засобів формування підтексту. Декодування інтертекстуальних зв'язків дає змогу глибше прочитати той чи той художній твір [220].

Деякі дослідники намагаються відмежувати підтекст від інших способів творення додаткової змістової щільності й глибини художнього тексту, передусім від символу або алегорії. Наприклад, О. Галич уточнює, що підтекстовий образ має глибші ознаки конкретизованості, «сталості»; на відміну від символу чи алегорії, він конкретно й навіть персонально адресований, містить у собі натяк на цілком конкретні історичні події або реальних (чи умовно-реальних, якщо йдеться про літературний образ) людей [35, с. 112–113]. Проте такий підхід є дещо хитким, адже, як наголошує В. Кухаренко, визначальною характеристикою підтексту є наявність двох смислових потоків у художньому творі [118, с. 190], і саме ці потоки можуть утворюватись як символом, так і алегорією.

У літературознавстві під символом (з грец. – умовний знак) розуміють предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища. Структурно він складається з двох частин, перша з яких – фізична основа, тобто, безпосередньо сам конкретно-чуттєвий образ, що є носієм певного значення; друга – метафізичний смисл, зокрема приховане значення, яке хоч безпосередньо в зображуване не входить, проте є головним. Наприклад, чуттєвий образ собору в однойменному романі О. Гончара, з одного боку, має конкретне значення: архітектурна пам'ятка козацьких часів, християнський храм, збудований козаками після розгрому Січі; з другого боку, має імпліцитний смисл: стає символом народної культури, духовного багатства людей, спадкоємності поколінь, гуманізму, людяності, чистоти, України загалом.

Цю двопланову природу символу С. Аверінцев пояснює так: «Будь-який символ є образом (і будь-який образ є, хоча б до певної міри, символом), але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутність певного смислу, тісно злитого з образом, але все ж йому не тотожного. Предметний образ і глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси, неможливі один без одного [...], однак розведені між собою; породжувана напруга й становить сутність символу. Переходячи в символ, образ стає «прозорим», ідея «просвічує» крізь нього, подана саме як змістова глибина, смислова перспектива, що потребує нелегкого входження» [128, с. 378].

Багатозначна природа символів може ускладнювати декодування метафізичного смислу там, де образ уже не такий «прозорий», а ідея, що «просвічує» крізь нього, може бути кардинально відмінною. Ідеться про неоднакове змістове наповнення образу-символу в різних культурах. Скажімо, у Китаї камелія – символ краси та здоров'я, а в Японії – асоціюється з раптовою смертю; на Заході кипарис є містичним символом смерті й трауру, а в Азії він позначає довголіття та безсмертя.

Художня деталь, під якою маємо на увазі промовисту подробицю в літературному творі, часто перетікає в символ, тому провести межу між ними досить важко. «Навряд чи і в *епосі* та *драмі* можна достеменно визначити, де закінчується, наприклад, індивідуально-авторський *образ-символ* і починається *художня деталь*, – зазначає А. Ткаченко. – Так, толстовський дуб, повз який проїздить Андрій Болконський і який став уже хрестоматійним прикладом *художньої деталі* (поряд із чеховською рушницею на стіні, чайкою чи скельцем від розбитої пляшки, у якому зблискує місячна ніч), можна розглядати і як оречевлену *метафору* чи *символ* психологічної депресії та наступного відродження зневіреної було людини завдяки закладеній у неї природою спразі життя, кохання» [212, с. 201].

Близьким (але не тотожним!) за значенням до символу є знак – об'єкт, що репрезентує в людській свідомості інший предмет чи явище, він є загальноприйнятим та однозначним, тому реципієнт легко його тлумачить. Головне, що відрізняє символ від знаку, – це однозначність знаку й, навпаки, багатозначність символу, який має філософську смислову наповненість або глибоку емоційну ідею. Насамперед ідеться про архетипні образи в літературі, що існують у підсвідомості кожної людини й передаються з покоління в покоління як особливі й визначальні. Такими для українського читача є образи рідної землі, батьківщини, матері, дитини, білої хати, соловейка тощо.

Чимало спільного з символом має алегорія – спосіб двопланового зображення, де конкретно-чуттєва даність образу стає знаком ідеї, що повністю абстрагується від його прямого значення. У художньому творі алегорія реалізується в такий спосіб: за певними тваринами, рослинами, природними явищами закріплено загальнозрозумілий переносний смисл. О. Лосєв пояснює: «...звірі в байці розмовляють як люди, проте байкар зовсім не має на меті переконати нас у тому, що звірі дійсно можуть говорити між собою. Уся ця картина звірів цікавить байкаря лише в якомусь певному розумінні, що він сам відразу й формулює» [131, с. 196]. Так, у байці образ лисиці є алегорією хитрощів, а образ вовка – хижацтва. При цьому другий план алегоричного

образу, той, що є неявним, прихованим, переважно втілює абстрактне поняття, яке читач завжди може розкрити аналітично, за допомоги логічних пояснень.

Чітку межу між алегорією й символом, як, власне, і між художньою деталлю та символом, часто важко провести. «Існують різні типи алегорій, у тому числі й такі, які важко з певністю відрізнити від символу чи автологічного образу, – зауважує О. Галич і пояснює: – наприклад у тих випадках, коли увесь твір або окремі його образи можуть тлумачитися і як самодостатні, і як алегоричні. Це, у свою чергу, призводить до того, що на практиці символ та алегорію часто плутають або й зовсім не розрізняють» [35, с. 112].

Підтекстового значення може набути й метафора. У метафорі, як відомо, певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ і предметів через інші за принципом уподібнення чи розподібнення. «Механізм» метафори будується на асоціативному мисленні, тут ідеться про особливе вміння автора зчепити кілька образних уявлень або понять, що у своїй неподільній єдності створюють певну ідею. І чим віддаленіші, одивненіші асоціації несе в собі метафора, тим складніший і, відповідно, цікавіший перехід інтуїтивного осягнення у сферу раціональних понять. Не менш разючою може бути проста метафора, яка несе в собі певні додаткові значення, створює ефект одивненості. Можливо, саме вона стає показником таланту письменника. Ці явища становлять підґрунтя імпліцитних смислів / емоцій. Наприклад, метафорична система феноменальної збірки П. Тичини «Сонячні кларнети» утворює складні та одивнені образні комплекси, де асоціативне зчеплення полягає в поєднанні музичних та / або живописних ефектів з іншими враженнями. Процитуймо першу строфу поезії «Гаї шумлять...»:

Гаї шумлять –

Я слухаю.

Хмарки біжать –

Милуюся.

Милуюся-дивуюся,

Чого душі моїй так весело [210, с. 39].

Метафоричні образи «гаї шумлять» і «хмарки біжать», які на перший погляд видаються простими, не лише передають музично-живописне сприймання ліричного героя, але й сугерують настроєвість поетичного твору. У такому разі метафорична система спрямована на передавання емоційних напівтонів, навіть ледь вловимих почуттєвих нюансів. Уже з перших рядків поет змушує читача прислухатися: «Гаї шумлять – / Я слухаю». Слово «шумлять» породжує в уяві «звучання» гаїв, яке набуває протяжності за рахунок обширу картини («гаї шумлять», а не один «гай»). Далі до аудіального ефекту органічно додається візуальний: «Хмарки біжать – / Милуюся». Живописна картина набуває естетичного тону через слово «милуюся», що на емоційному рівні «висвітлює» словесне полотно. І насамкінець розкривається внутрішній стан ліричного героя, який плавно вплітається в уже створену картину: «...Милуюся-дивуюся, / Чого душі моїй так весело».

Отже, для творення підтексту літературно-художнього твору письменник удається до використання цілої системи прийомів, завдяки яким продукується імпліцитний смисловий план тексту. До цих прийомів насамперед належать інтертекстуальність, символи, художні деталі, алегорії, знаки, метафори тощо.

1.3. Жанри-індикатори підтексту в літературі

Літературознавство обійшло належною увагою ту обставину, що жанр літературно-художнього твору може слугувати індикатором прихованих смислів: байка, притча (парабола), казка, мораліте, пародія, афоризми тощо.

Двоплановим змістом характеризується байка – невеликий, часто віршований, алегоричний твір, у якому закладено повчальний зміст. За описом життя тварин, рослин або речей приховується моралізаторство. Саме в байці, очевидно, відбулося зародження підтексту як літературного явища. Показово, що синонімом до терміна «підтекст» є «езопівська мова», бо Езопа (VI–

V ст. до н. е.) вважають засновником байки. У цьому жанрі писали Ж. Лафонтен, Г. Е. Лессінг, І. Крилов, Л. Глібов та ін.

Близькою до жанру байки є притча (повчальна алегорична оповідь), проте, на відміну від байки, яка може відзначатися багатозначністю тлумачень, притча містить певну дидактичну ідею, що повністю підпорядковує собі фабулу твору. Якщо байка має генетичний зв'язок із казками про тварин, то притча, своєю чергою, прив'язується до писемної релігійної традиції: її широко застосовують в Євангелії, де в алегоричній формі постають духовні настанови (згадаймо відомі «притчі Соломона»). До жанру притчі звертались І. Франко, Д. Павличко, Л. Костенко та ін.

Варто зауважити, що поруч із терміном «притча» функціонує термін «парабола», межу між якими фактично неможливо провести. У спробі встановити різницю між притчею та параболою А. Ткаченко звертається до аксіоматичних значень слів, що й утворили згадані терміни. *«Парабола [...] в літературознавстві означає коротку казку, анекдот, алегоричну розповідь повчально-моралізаторського змісту. Тобто... – притчу, – доходить висновку дослідник. – Парабола замкнулася в коло, що обертається докруг моралі, повчання (дидактики). Із суто мовного погляду притча є старослов'янським відповідником параболі, а ще глибше – її повчальної частини, моралі, приточеної до оповідної, розважальної (фабули)»* [212, с. 92].

Для більшої чіткості наголосімо на різниці між притчею (параболою) як жанром і притчевістю (параболізмом) як стилем. Якщо філософські роздуми письменника повчально-моралізаторського характеру виходять «за рамки» жанру притчі, але при цьому зберігають її дидактичність, то йдеться про притчевість. А. Ткаченко уточнює з цього приводу таке: *«...притчевість (параболізм) як манера письма – не жанровий, а стилістичний вимір художнього твору. Маємо ілюстрацію того, як певний змістовий чинник (наразі – інакомовність), переростаючи формальні (жанрові) межі (байку, притчу), на новому етапі естетичної еволюції перетікає в іншу змістову якість (параболізм як багатозначна алегоричність) і знаходить для свого втілення*

інші *форми (повість, роман)*» [212, с. 96]. У новій європейській літературі притчевість стала одним з основних «підтекстових» засобів вираження роздумів письменника: Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Б. Брехт, В. Фолкнер, В. Шевчук та ін.

Надзвичайно показовим щодо імпліцитного плану твору є жанр казки, бо з найдавніших часів відомо, що в образній формі передається досвід і мудрість народу (якщо ідеться про фольклорну творчість) або окремого письменника (коли говоримо про авторський літературний твір). В основу казки покладена цікава розповідь про вигадані, фантастичні або авантюрні події, що сприймаються читачем як реальні. Проте за розважальним сюжетом приховується дидактичний зміст, який потребує декодування. Рівень заглиблення в підтекст казки може бути різним і залежить від читача, точніше, від його віку. Попри поширену думку, що казка передумів орієнтована на дитячу аудиторію, вона часто адресована дорослим. Так, набагато більше імпліцитної інформації розшифрує саме дорослий, читаючи «Гобіта» Д. Р. Р. Толкіна чи «Пригоди Аліси в країні чудес» Л. Керолла.

Симбіоз цих жанрів може посилювати імпліцитну інформацію, указуючи на її природу й характер: байка-казка (П. Гулак-Артемівський, «Пан та собака») чи казка-притча (Е. Андіївська, «Казка про ян»). Окремо постають гібридні жанрові форми, відмітним складником яких є «підтекстова» форма: повість-притча (Е. Гемінгвей, «Старий і море»), роман-притча (А. Камю, «Чума»), драма-притча (Ф. Дюрренматт, «Гостина старої дами»), повість-казка (А. де Сент-Екзюпері, «Маленький принц») тощо.

Органічно доповнюють низку «підтекстових» жанрів літературні афоризми – короткі влучні оригінальні вислови письменників, що в лаконічній формі формулюють глибоку думку. Сміслові поле афоризму набагато ширше за сказане, воно потребує від читача інтелектуальної напруги: додумування, аналізу, переосмислення, а розкодування закладеної інформації породжує момент «радості відкриття», тобто, вивільнення естетичної енергії. Літературні афоризми як самостійний жанр виникли з народних прислів'їв і приказок,

першими їхніми зразками вважають «Афоризми» Гіппократа. Надзвичайного поширення афоризми набули в епоху Відродження, а їх інтенсивний розвиток припадає на добу класицизму (Б. Паскаль, М. Монтень, Ф. Ларошфуко та ін.).

Афористичні висловлювання також вкраплюються в тексти інших жанрів, значно поглиблюючи їх змістове наповнення. Згадаймо, наприклад, поетичні твори Л. Костенко, насичені «крилатими висловами», серед яких можна виокремити такі тематичні групи: філософія буття: «Усе іде, але не все минає над берегами вічної ріки» [108, с. 108], «Життя іде і все без коректур» [108, с. 33], «У майбутнього слух абсолютний» [108, с. 8] тощо; моральна позиція людини: «Шукайте цензора в собі» [108, с. 12], «Людині бійся душу ошукать, бо в цьому схибиш – то уже навіки» [108, с. 34], «Гуманність добігає свої кроси» [108, с. 267] тощо; сила слова: «Страшні слова, коли вони мовчать» [108, с. 138], «Душа тисячоліть шукає себе в слові» [108, с. 442], «Колись творилися слова, тепер – аббревіатури» [108, с. 549] тощо; творчість (поет і поезія): «Поет не може бути привселюдним» [108, с. 43], «Поезія потрібна дивакам. Поети не потрібні вже нікому» [108, с. 77], «Поезія – це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі» [108, с. 138] тощо.

Насиченість афористичними висловлюваннями вимагає від читача постійного осмислення змістової глибини літературно-художнього твору, що підтверджує істинність відомої сентенції: підтекст – це «глибина тексту» [156, с. 81].

Варто зауважити: жанр може слугувати індикатором підтексту літературно-художнього твору, але це не означає, що він наявний тільки в казці, байці чи притчі. Імпліцитністю може відзначатися будь-який високохудожній твір (вірш, новела, повість чи роман), який апріорі містить приховану смислову глибину. Згадаймо принагідно збірку поетичних творів Т. Шевченка «Кобзар», оповідання Е. Гемінгвея «Гори як білі слони», повість Г. Гессе «Сіддхартга» чи роман В. Голдінга «Володар мух».

Отже, індикатором підтексту може слугувати жанр твору, який за своєю природою потребує уведення прихованого смислу. До таких жанрів насамперед відноситься байка, притча (парабола), казка, афоризми тощо.

1.4. Підтекст як загальномистецьке явище

Феномен підтексту є важливою категорією не тільки в літературі, але й в інших видах мистецтва, зокрема ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі й музиці. Розгляд підтексту як загальномистецького явища та його функціонування в різних видах творчості висвітлює особливості природи підтексту як джерела художності.

Очевидно, що однією з важливих ознак художності мистецького твору є підтекст, до природи яких ми спробуємо наблизитися в цьому підрозділі. У роботі не ставимо за самоціль розглянути проблему підтексту в різних видах мистецтва в діячності, ми зосередимося на його функціональності. З цією метою розглянемо твори, де прихований смисл проявляється найбільш виразно, а саме: п'єсу «Вишневий сад» та принципи «нової драми» А. Чехова, кіноповість «Земля» О. Довженка, картину «Катерина» Т. Шевченка та цикл музичних творів «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. Проте розгляд варто почати з дослідження «Риторики» Аристотеля. Ці знання стануть в особливій пригоді для літератури, адже, як доречно зауважує В. Виноградов, «поняття риторики, як і основні категорії її використання – *красномовство* й *проза*, історично змінювалися (співвідносно з еволюцією понять *поетії* та *піїтики*), але попри всі ці зміни в літературі залишалася, як особливий тип структурних форм, низка прийомів побудови, розрахована на «переконання» читача, на експресивну його «обробку» [27, с. 115]. Так, в античному світі риторика набула надзвичайно високого розвитку. Сила слова полягала як в сказаному, так і в несказаному. Маючи на меті донести певну думку, оратори активно

вдавалися до сугестивних методів, зокрема, ця технологія навіювання детально описана в «Риторичі» Аристотеля. Вивчення античного досвіду відкриває поліфункціональність феномену підтексту та його важливість у мовленнєвій сфері.

1.4.1. Сугестія прихованих смислів в ораторському мистецтві: модель Аристотеля

Ораторське мистецтво завжди посідало особливе місце в суспільному житті. Ще з античних часів відомо, що досконале володіння словом є ефективним засобом впливу на слухачів, зокрема на їх емоційний стан, що дає змогу гарному оратору досягнути поставлених цілей. В античну епоху відбувався бурхливий процес осмислення таємниць впливу усного слова на слухача (риторика). Масштаб і глибина доробок античної риторики досі вражають (Сократ, Платон, Діонісій Галікарнаський, Деметрій, Цицерон, Квінтіліан та ін.).

Виникає питання: чи вдавались автори античних трактатів з ораторського мистецтва до розгляду прийомів сугестивного впливу? Шукаючи відповідь на це питання, варто звернутися до «Риторичі» («Про мистецтво риторики») Аристотеля, зокрема зосередимося на таких проблемах, як розгляд різноманітних способів аргументації, що дотичні до підтексту (ентимема, байка, притча), вивчення особливостей портрету аудиторії, емоцій і вдач людей, які допомагають вибудувати стратегію впливу на них, а також розкриття метафоричності та експресивності мовлення, правильне використання яких здатне емоційно впливати на слухачів, що, своєю чергою, є дієвим засобом навіювання.

Аристотель розглядав риторику «як здатність знаходити можливі способи переконання щодо кожного предмета розгляду» [4, с. 89], тому вивчення ораторського мистецтва було сконцентроване на розгляді способів впливу на

слухача, серед яких значну роль відіграють підтексти, навіювання. Передусім підтекст постає в таких основних способах аргументації, як приклад й ентимеми. «Усі оратори викладають свої докази або наводячи приклади, або будуючи ентимеми, і, окрім цього, не користуються ніякими іншими способами» [4, с. 92], – переконаний Аристотель. У тому разі, коли в якості доказу виступає приклад, застосовується метод індукції, тобто на основі багатьох подібних випадків робиться висновок щодо того або того факту (явища); тоді як ентимема пов'язана з методом дедукції, тобто через наявність якогось факту робиться висновок, що він є причиною іншого факту чи явища. Ось як це пояснює Аристотель: «...коли на підставі багатьох подібних випадків виводиться думка щодо наявності якогось факту, то такий висновок [...] називається [...] прикладом. Якщо ж з наявності якогось факту роблять висновок, що завжди або здебільшого наслідком наявності цього факту є існування іншого, відмінного від нього факту, то такий висновок називається [...] ентимемою» [4, с. 92].

Насамперед феномен підтексту безпосередньо постає крізь призму *ентимеми*. Її Аристотель називає силогізмом, у якому пропущена, але мається на увазі одна з частин (відомо: у логіці ентимемою називається скорочений силогізм). Відповідно, ця пропущена, явно не виражена частина постає у свідомості реципієнта. Наведемо таку ентимему: «...певна жінка народила, тому що в неї є молоко» [4, с. 96]. У цьому разі силогічним шляхом «добудовуємо» пропущене: будь-яка жінка, що має молоко, народила. Отже, ця жінка має молоко – ця жінка народила. Очевидно, інформація, яку несе в собі прихований посил, може бути замовчуваною, але обов'язково присутньою у свідомості реципієнта, тож з легкістю домислюється, моделюється ним. У такому виді ентимеми, де йдемо від конкретного до загального, отримуємо істинний висновок, якщо дотримуємося змісту частин.

Чітко визначившись, що ентимема – найважливіший і найвиразніший з-поміж способів переконання («Промови, наповнені прикладами, не менш переконливі, але більше враження справляють промови, багаті на ентимеми»

[4, с. 83–93]), Аристотель детально зупиняється на розкритті природи ентимем та особливостях їх створення.

Дотичність підтексту до ораторського мистецтва розкривається через інший спосіб доказу – приклади, які Аристотель поділяє на два основні різновиди: «один вид прикладу полягає в тому, що наводяться факти, які раніше сталися, інший у тому, що [оратор] сам вигадує такі; у якості другого виду можуть виступати, по-перше, притча, по-друге, байка, як, наприклад, байки Езопа та байки лівійські» [4, с. 230].

Зв'язок з підтекстом розкривається крізь призму *притч* і *байок*, де істина подається в символах, образах та алегоріях, тобто вона прихована, нав'язана слухачам. Тим часом застосування притч і байок як ілюстративного матеріалу для доказу певної думки або явища видається Аристотелю досить дієвим. Цей багатий матеріал дає гарні ресурси для оратора: «Байки вживаються в народних зібраннях; вони мають украй позитивний бік, адже підібрати в минулому факти, подібні [цьому випадку], важко, байки ж [підшукати] легше, їх слід вигадувати, як і притчі, якщо хтось може бачити схожі риси, а це легше робити за допомогою філософії. Легше підшукати [приклади] зі сфери вимислу, але корисніше порадити що-небудь, спираючись на факти, бо здебільшого майбутнє повторює минуле» [4, с. 231].

Учений наводить яскравий приклад застосування байки. Так, коли жителі Гимери обрали Фаларіда полководцем, вони наділили його необмеженою владою й мали намір призначити йому охоронців. Стесіхор, наводячи різні докази проти цього, розповів людям байку про те, як кінь одноосібно володів пасовищем. Коли ж прийшов олень і почав псувати пасовище, то кінь, бажаючи помститися оленю, попросив одного чоловіка про допомогу, той згодився за умови, якщо сам візьме вуздечку й сяде на коня зі списом у руках. Коли кінь погодився на це, чоловік сів на нього, але замість того, щоб помститися оленю, кінь сам потрапив у рабство. «Так і ви, – сказав Стесіхор, – стережіться, щоб, бажаючи помститися ворогам, не потрапили в таке ж положення, як кінь: на вас уже є вуздечка, оскільки ви обрали полководця з необмеженою владою, якщо

ви дасте ще йому охоронців і дозволите сісти на себе, то станете рабами Фаларіда» [див.: 4, с. 230–231].

Аби довести, що владу не слід призначати способом жеребкування, можна звернутися до притчі, в основу якої покладено порівняння. Доречним видається навести аналогічні ситуації, а саме: атлетами призначають тих, хто хоче змагатися, або корабельниками стають ті, кому потрібно кермувати кораблем. Відповідно, доходимо висновку, що владу треба обирати з огляду на фаховість людини, а не шляхом жеребкування [4, с. 230].

Посилання на байки та притчі в якості ілюстративного матеріалу засвідчує високу культуру як оратора, так і аудиторії, адже розуміння істинної суті підтекстових творів потребує правильного декодування.

Разом з тим приклад та ентимема більшою чи меншою мірою пов'язані з підтекстовим вираженням, особливо якщо йдеться про загальновідомий факт, який замовчується, але з легкістю домислюється слухачем. «І ентимема, і приклад виводяться з небагатьох положень; часто їх буває менше, ніж при виведенні першого силогізму, бо якщо одне з них загальновідомо, то його не потрібно наводити, оскільки його додає сам слухач. Наприклад, для того, аби висловити думку, що Доріей переміг у змаганні, нагородою за яке служить лавровий вінок, досить сказати, що він переміг на Олімпійських іграх, а про вінок згадувати не потрібно, бо це загальновідомо» [4, с. 94].

Чітко визначивши, що саме аудиторія є остаточною метою слухача («Промова складається з трьох елементів: із самого оратора, з предмету, про який він говорить, та з особи, до якої він звертається, вона і є кінцевою метою всього (я маю на увазі слухача)» [4, с. 99]), Аристотель зупиняється на вивченні *портрета аудиторії*. Відомо, що успіх криється в розумінні самої аудиторії, бо в будь-якому разі «справа є неоднаковою для того, хто знаходиться під впливом любові, і для того, ким керує ненависть; для того, хто сердиться, і для того, хто мирно налаштований [...]» [4, с. 176]. Насамперед тут ідеться про емоційні, тобто сугестивні впливи на аудиторію.

Філософ детально аналізує емоції («пристрасті»), тобто «все те, під впливом чого люди змінюють свої рішення» [4, с. 176–177], і різноманітні вдачі (риса характеру, соціальний статус і т. д.), знання яких допоможе побудувати промову в такий спосіб, щоб вплинути на аудиторію, її настрій, думки, рішення, судження. Візьмімо для прикладу благодіяння, що Аристотель називає вчинком, який дасть привід сказати, що людина, яка здійснює його, виявляє турботу про інших, надає послугу людині, котра того потребує, безкорисливо; не для того, щоб із цього вийшла якась користь для людини, яка робить послугу, але щоб вийшла користь для того, кому адресована послуга [4, с. 203]. Якщо чітко усвідомити цю особливість, то можна налаштувати аудиторію навіть проти людини, яка чинила благодіяння, знищивши при цьому значення послуги й позбавивши необхідності дякувати. Зокрема, ось як це уявляє собі вчений: «...[можна сказати], що люди роблять чи зробили послугу заради власної користі (а це, як ми сказали, не є послуга), або що вони зробили так під впливом збігу обставин, або були змушені так зробити, або що вони не просто дали, а віддали – з наміром чи без наміру; в обох випадках [послуга робиться] заради чогось іншого, так що й не може бути названа послугою» [4, с. 204].

Окрім власне доказів і знання аудиторії, великого значення набуває сама промова, яка повинна бути не стільки «доказовою й такою, що збуджує довіру» [4, с. 175], скільки впливовою й вражаючою. У цьому разі особливу роль відіграють *метафори*, які за своєю природою пов'язані з прихованим значенням, мають потужний сугестивний вплив і створюють певний настрій.

Аристотель пояснює шлях продукування метафори так: «Метафору слід завжди створювати на основі подібності та [прикладати] її до обох з двох предметів, що належать до одного й того ж роду, так, наприклад, якщо фіал є щитом Діоніса, то можна також назвати фіалом щит Ареса» [4, с. 278]. Водночас учений констатує, що потрібно якнайдалі один від одного розміщати протиставлювані ряди об'єктів, що, як відомо, створює яскраву метафору: «Метафори потрібно запозичати, як ми й говорили раніше, із царини предметів споріднених, але не явно подібних, аналогічно до того, як у філософії

вважається властивістю влучного [розуму] бачити подібність навіть у речах, суттєво віддалених, як, наприклад, Архїт говорив, що суддя й жертovníк – одне й те ж, тому що до обох удаються всі, хто терпить несправедливість» [4, с. 296].

За створення метафори значимості набуває емоційне наповнення образу, де головну роль відіграє асоціативний фон. Так, щоб сугерувати позитивне враження, оратору потрібно звернутися до прекрасного, негативне – до поганого: «якщо бажаєш показати що-небудь у прекрасному світлі, варто запозичити метафору з предмета, кращого серед речей цього роду; якщо ж [хочеш] виставити що-небудь у поганому світлі, то [слід запозичувати її] з гірших речей» [4, с. 271]. При цьому майже кожен образ можна обіграти у двох настроєвих тональностях: «...наприклад, оскільки [наведені поняття] є протилежностями в системі однорідних речей, про того, хто просить милостиню, можна сказати, що він просто звертається з проханням, а про того, хто звертається з проханням, можна сказати, що він просить милостиню на тій підставі, що обидва [вирази позначають] прохання, – пояснює Аристотель і додає: – Так, і Іфікрат називав Каллія злиденним жерцем Кібели, а не факелоносцем. На це Каллій говорив, що він [Іфікрат] – людина необізнана, бо в протилежному разі він називав би його не злиденним жерцем Кібели, а факелоносцем. І та, й інша посада має відношення до богині, але одна з них почесна, а інша ні» [4, с. 271].

Важливо усвідомити тісний зв'язок прихованого смислу з метафорою, зокрема саме загадки стають плідним джерелом для її створення (ідеться про метафори-загадки): «...з добре складених загадок можна запозичувати прекрасні метафори; метафори містять у собі загадку, зрозуміло в такий спосіб, що [загадки] – добре складені метафори» [4, с. 272]. До того ж гарні метафори вирізняються «ясністю, привабливістю та красою новизни» [4, с. 270]. Тож метафора має ефективно впливати на формування настрою, емоції й думки слухачів.

Розглядаючи стилістичні особливості риторики, особливо ті з них, які чинять ефективний вплив на слухачів, Аристотель торкається питання

експресивності, а вона, як відомо, часто пов'язується з емоційним підтекстом. «Стиль сповнений почуття, якщо він подається мовою людини, що гнівається, коли йдеться про образу, і мовою людини, яка обурена й стримана, коли справа стосується речей безбожних і ганебних. Коли справа стосується речей похвальних, про них слід говорити із захопленням, а коли речей, що викликають співчуття, то зі смиренням; подібно до цього й в інших випадках» [4, с. 282].

Відповідно, такий емоційний вплив на слухачів пробуджує довіру, незважаючи на те, що може притлумлювати змістову якість оповіді: «Стиль, що відповідає ситуації, надає справі ознак правдоподібності: тут людина помилково робить висновок, що оратор говорить щиро на тій підставі, що при подібних обставинах вона, людина, відчуває те саме, вона приймає стан справ таким, яким його показує оратор, навіть якщо це насправді й не так. Слухач завжди співчуває оратору, який промовляє з почуттям, якщо той навіть не говорить нічого ґрунтового; саме таким способом багато ораторів за допомогою тільки шуму справляють сильне враження на слухачів» [4, с. 282–283].

У «Риторичі» Аристотеля тісно переплітаються два шляхи досягнення мети: по-перше, через переконання, що спирається на раціональне та впливає на свідомість адресата; по-друге, способом сугестії (навіювання), за якого оратор впливає на підсвідоме, емоції й почуття людини. У кожному зі способів мовленнєвого впливу на аудиторію більшу чи меншу роль відіграють підтексти, їхні вияви.

Слід констатувати, що сучасна риторика надає підтексту особливого значення, зокрема навіювання вчені вважають чи не найдієвішим мовленнєвим впливом на адресата й ставлять його на один щабель з переконанням. Нині застосовуються різноманітні засоби впливу на підсвідомість, емоції та почуття людини з метою опосередковано вплинути на її розум, волю, поведінку, рішення тощо. Методи сугестування активно використовуються також в інших сферах, зокрема в паблік рілейшнз (public relations, PR) [див.: 19; 107; 144; 166;

263; 264]. Проте не слід забувати, що засади цього вчення закладено Аристотелем, який майже вичерпно (безпосередньо та опосередковано) описав феномен підтексту, включаючи сугестію як його вияв.

Отже, у «Риториці» Аристотеля приділено належну увагу ролі підтекстів у навіюванні певної думки, які є неявним посилом у процесі переконання аудиторії. Різноманітні способи аргументації, емоції та вдачі, метафоричність й експресивність, на яких була зосереджена наша увага, усебічно розкривають підтекст, дають змогу переконатися в його поліфункціональності та особливій значущості в мовленнєвій сфері [269; 272].

1.4.2. «Підводна течія» в театральному мистецтві

У театральній культурі проблема підтексту є наскрізною. Давно відомо, що кожна вдала постановка, як і кожне вдале акторське виконання, не може відбутися без наявності прихованих смислів, що декодуються глядачем.

Сконцентруймося на одному з ключових моментів творчості, коли підтекст набуває особливої значущості й починає вибудовуватися режисерами-постановниками цілком свідомо. Ця ознака є характерною рисою епохи модернізму. У цей період зародилася «нова драма», яку яскраво репрезентує драматургія А. Чехова. Режисери К. Станіславський і В. Немирович-Данченко, які успішно ставили п'єси А. Чехова, залишили цікаві свідчення про технології творення підтексту на театральній сцені.

«Вишневий сад» А. Чехова як «нова драма»: поетика підтексту

У контексті європейських новітніх драматургічних пошуків кінця XIX – початку XX ст. формувався власний індивідуальний стиль Чехова-драматурга, п'єси якого назвуть «новою драмою». Їх ставитимуть на один щабель з творами

Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Стріндберга, Г. Гауптмана та М. Метерлінка, а за потужним впливом і вагомим значенням для розвитку світового театрального мистецтва дорівнюють до драматичних творів античних митців і п'єс В. Шекспіра.

Огляд критичної літератури, де об'єктом виступає «нова драма» А. Чехова, дає змогу переконатися в ґрунтовному висвітленні теми. Зокрема, питаннями особливостей драматичної системи А. Чехова та основних принципів побудови п'єс письменника детально займалися С. Балухатий [10], Г. Бердников [17], Г. Бялий [24], В. Гофман [45], В. Єрмілов [67], Б. Зінгерман [79], В. Катаєв [88], З. Паперний [160], Є. Полоцька [164], М. Семанова [186], І. Сухих [201], А. Чудаков [248], Т. Шах-Азізова [251] та ін. Усе частіше дослідники звертаються до вивчення підтекстів у творчості письменника: І. Альохіна [2], О. Степаненко [199], І. Стрункіна [200] та ін.

Водночас значна кількість досліджень у сфері чехознавства потребує систематизації й узагальнення з метою визначити важливу рису драматичного світу письменника, яка зробила його творчість унікальною та визначила головну особливість «нової драми» – яскраво виражений психологізм. Саме психологізм зумовив появу імпліцитності, а отже, підтекстів, які не тільки створюють підґрунтя для породження множинних смислів і, відповідно, розмаїття інтерпретацій, але й роблять слово А. Чехова непідвладним часові.

Важливою особливістю новаторської лірико-психологічної драми А. Чехова є підтекст, створення якого призвело до вагомих змін у поетиці драми. Як точно зауважує Д. Затонський, «підтекст не просто у вигляді окремого прийому, а, якщо завгодно, як стиль увів у літературу Чехов» [76, с. 120]. Відійшовши від традиційного протиставлення й зіткнення персонажів у відкритому та чітко вираженому зовнішньому конфлікті, драматург створює внутрішній конфлікт, що постає на рівні підтексту на тлі буденного плину життя. «Нехай на сцені все буде так само складно й разом з тим просто, як у житті, – був переконаний драматург. – Люди обідають, тільки обідають, а в цей час складається їхнє щастя та розбиваються їхні життя...» [245, с. 301].

Спостерігаємо й інші трансформації у сфері поетики, запропоновані А. Чеховим, вони створюють підтекстові смисли: активну дію заступає внутрішня дія; ремарки, що пояснювали хід дії, спрямовані на створення настрою; деталі, звуки та паузи, які мали чітко виражений функційний характер, набувають особливого смислового навантаження; прості й зрозумілі діалоги та репліки стають на перший погляд незв'язними й нелогічними; символи, що фактично відсутні в реалістичних, так званих *добре зроблених п'єсах*, починають відігравати важливу роль у «новій драмі».

У сукупності ці підтекстові деталі створюють відчуття надзвичайної змістової глибини. Дуже влучно висловився С. Сендерович, відзначивши, що «чеховський смисл [...], подібно до пружини, закручений усередину, уходить углиб, вислизає з-під поверхневого погляду та видає себе через асоціації й натяки. Він ухильно маніфестується та сугестивно прихований. Чехов парадоксально поєднує мистецтво вираження й гру в піжмурки» [187, с. 309]. А «в піжмурки» необхідно *вміти* «грати» з автором: треба вчитися читати «між рядками» для декодування прихованого смислу, закладеного «найбільш незрозумілим з російських письменників» [187, с. 294]. Процес такого читання вимагає від читачів високої концентрації, обдумування та аналізу, інакше кажучи, уважного ставлення до тексту й відповідної підготовки.

Для того щоб глибше зрозуміти особливості поетики підтекстових смислів, варто звернутися до п'єси «Вишневий сад», останньої «нової драми» А. Чехова («Мені здається, що в моїй п'єсі, якою б вона не була нудною, є щось нове» [247, с. 256], – зазначав драматург).

Незважаючи на поширену в чеховознавстві думку, що в п'єсі драматург не проявив себе повною мірою (відомо: через погане самопочуття та складність самої п'єси писав її «виснажливо довго, з великими антрактами, з розладом шлунку, кашлем» [247, с. 276]), це одна з найскладніших для інтерпретації чеховських п'єс. Навіть побіжний огляд літературної критики й театральної практики вражає численністю тлумачень, багатством трактовок і

різноманітністю підходів до «Вишневого саду», що пояснюється наявністю підтекстів.

«Вишневий сад» продовжує цикл «цікавих п'єс з нецікавими фабулами» [135, с. 55], основна проблема драми, навколо якої розгортаються події, – це продаж вишневого саду за борги. Недбале ставлення власників садиби (поміщиці Раневської та її брата Гаєва) до майна й невміле господарювання призвело до того, що дім потрапив під заставу та в разі несплати боргу буде проданий разом з вишневим садом. Тим часом купець Лопахін, батько якого був кріпосним Раневських, пропонує розбити сад на дачні ділянки та здавати їх в оренду, від чого вони категорично відмовляються («Дачи и дачники – это так пошло, простите» [246, с. 459]). Тож садиба була продана з аукціону, а власником її став Лопахін, який без сумніву вирубує сад з метою отримання прибутку.

Вишневий сад стає центральним, навіть *символічним* образом, що створює підтекст: для дворянського прошарку сад означає їхнє минуле, культурну спадщину, а для класу буржуазії – спосіб отримати прибуток. Ось як це пояснює К. Станіславський: «Вишневий сад» – це діловий, комерційний сад, що приносить дохід. Такий сад потрібен і тепер. Але «Вишневий сад» (*рос.* – «*Вишнёвый сад*». – *М.Ф.*) прибутку не приносить, він зберігає в собі, у своїй квітучій білосніжності поезію панського життя. Такий сад росте й цвіте заради примхи, для очей розбещених естетів. Прикро знищити його, проте потрібно, оскільки процес економічного розвитку країни вимагає цього» [195, с. 269]. Такий підхід свідчить про відхід дворянства в минуле та зміцнення нового класу буржуазії. Зрозуміло, що сад, насамперед, стає символом долі Росії («Вся Россия наш сад» [246, с. 463]), а ось її майбутнє кожен читач / інтерпретатор трактує по-своєму: або вважає невизначеним [138, с. 59], або вірить у світле завтра [149, с. 37], або відчуває тривогу за прийдешню долю країни [113, с. 16]. Насправді кожна з цих версій має «право на існування», а варіант майбутнього залежатиме від емоції, яку відчує читач.

Емоційне наповнення ускладнює й символіка білого кольору, що закріплюється за образом квітучого саду (перша дія: травень місяць, сад «весь, весь белый» [246, с. 454], «белые массы цветов» [246, с. 454]). Його амбівалентність дуже тонко навіює суперечливі почуття: з одного боку, це символ світла, сонця, життя, вічності, а з другого – смерті [192, с. 14]. Відповідно, в одне ціле зливаються печаль і радість.

За соціологічним прочитанням твору (відхід дворянства) чітко прослідковується філософський підтекст: конфлікт людини з часом, що минає, та навколишнім світом; протиставлення початку і кінця, утрат і здобутків. Як і будь-який символ, вишневий сад уміщує в собі й інші смислові відтінки. Окрім того, що він пов'язаний з майбутнім, сад поєднує в собі минуле й теперішнє, стає знаком історичної та особистісної пам'яті, асоціюється з рідним домом, красою й вічним оновленням життя, а також має сакральний код, який виявляється через паралель «вишневий сад – рай», що означає втрачений людиною через земні гріхи рай.

Наскільки глибоким може бути підтекст розуміємо, звернувшись до наукової розвідки С. Сендеровича «Вишневий сад» – останній жарт Чехова» [187]. Літературознавець відкриває ще один імпліцитний пласт, який знаходиться безпосередньо за економічним питанням, – «літературний та інтимний смисловий план», що полягає в осмисленні А. Чеховим свого місця в літературі. «Перед нами своєрідна економічна травестія, – деталізує дослідник. – Вона пояснюється поглядом Чехова на самого себе. Те, що Чехов говорить про лопахінський план щодо перетворення вишневого саду, представляє собою в економічних термінах еквівалент того, що він сам – відповідно до його особистого розуміння – зробив у російській літературі. Чехов був у своїх власних очах репрезентативною фігурою стосовно нової стадії в розвитку російської літератури, яка почалась у 80-ті роки XIX століття. Ідеться про перехід [...] від класичного століття російського роману, просторого й затишного, як дворянське гніздо, до століття панування малої оповідної форми, оповідання» [187, с. 299–300]. Адже, на переконання

С. Сендеровича, «земля й література репрезентують у свідомості Чехова галузі людської культури, у яких творчість і культивування йдуть паралельними шляхами» [187, с. 303].

Не менш суперечливою є інтерпретація звуку обірваної струни («звук лопнувшей струны»), що, на нашу думку, є ключем до емоційної та смислової розв'язки твору. Зазвичай його трактують як символ відходу дворянства, прощання героїв з минулим, прийдешньої загибелі вишневого саду. За К. Рудницьким, це «ніяк не мотивований звук, що є багатозначним та інтригує. Він хвилює всіх персонажів, вони по-різному його коментують, але остаточного пояснення він не отримує. Що важливо, цей звук знову повторюється у фіналі, під завісу «Вишневого саду». Звук падає «якраз із неба», як певне знамення, і драма в цю мить раптом робить ледь відчутний порух назустріч чомусь, що знаходиться за межею свідомості, ледь не ірреальному. Але це – «сумний» звук» [183, с. 232].

Та набагато складніше, по-філософськи, цей образ відчуває В. Гульченко, приходячи через нього до розуміння смислу всієї п'єси: «У чеховській музиці «Вишневого саду», безумовно, найбільш сильне й пам'ятне місце – це «звук», що двічі повторюється. «Звук», який уже сам собою, – відлуння, відлуння «світової душі». Двічі повторений, він стає неначе відлунням луни. Багаторазово множитья. Трансформується. Реверберується. Паралелиться. Стає відносним.

Хвилі цього «звуку» – як хвилі самого часу в океані буття...

[...] Летячи з далеких космічних далечінь, «звук обірваної струни» досягне нарешті поверхні Землі та відгукнеться раптом стуком сокири в одній південноросійській садибі, де зрубаний сад, звісно ж, не помре, а нібито дематеріалізується, перетворившись в іншу субстанцію.

Був сад – став Сад: ось головна сюжетна подія останньої чеховської п'єси, що перекриває всі фабульні її перипетії» [51, с. 7–8].

На наш погляд, емоційне наповнення символу звуку обірваної струни очевидне, воно визначене автором як «завмерлий, печальний» [246, с. 462], тож

у звукові домінують сумні ноти. Але відкритий фінал п'єси дає підстави кожному читачеві «дописати» її, домислити, тому маємо неоднакове прочитання майбутнього (про це йшлося вище), як і п'єси в цілому.

Тим часом декодування прихованого смислу сугерує «підводна течія», що розкривається в підтекстових деталях. Звернімося безпосередньо до тексту з метою аналізу найбільш виразних моментів.

Уже з перших рядків п'єси помічаємо новаторський характер *ремарки*, що суттєво відрізняється від класичної: «Кімната, що до цього часу називається дитячою» («Комната, которая до сих пор называется детскою» [246, с. 446]). Вона не пояснює хід дії, не деталізована для відтворення декорацій, проте створює настрій, підказує емоційну тональність для читача / режисера / актора: навіює враження застиглого минулого, сугерує легку ностальгію за ним. «Це зобразити також надзвичайно важко, – розмірковує М. Теплінський про дитячу кімнату. – Поставити дитячі ліжечка? Розкидати іграшки? Але вони були б зовсім недоречними, тому що маленьких дітей у домі вже немає. Там колись давно жили діти: спочатку маленький Леонід Андрійович Гаєв, потім його сестра Любов Андріївна, потім, очевидно, її діти... Тому кімнату досі за звичкою й називають дитячою. Отже, ремарка має смисл не стільки предметний, скільки емоційний» [207, с. 142].

Проте емоція має стати вирішальною для художника у творенні предметного світу. Зокрема, за спостереженням В. Гульченко, успішно відтворити застиглий час удалося італійському режисеру Дж. Стрелеру через відтворення «дитячої» атмосфери: «Режисер не виносив і не показував на сцені кладовище людей навіть у натяках, а запрограмував появу у світі «кімнати, що до цього часу називається дитячою», відчуття *кладовища часу* (чистої води лірико-епічний образ). Величезна біла шафа з крихітним дитячим буфетиком і дитячим посудом, чорна дитяча коляска, дві маленькі парти, іграшковий паровозик з вагонами, що на мотузці тягає за собою Гаєв; і предмети, і люди – усе тут зростається в певний *згусток часу*...

Здається, час тут завмер, застряг, затримався, залежався й навіть, схоже, почав псуватися... Стулки шафи, що розчинилися від випадкового дотику до них Гаєва, стали наче воротами шлюзу, з якого минуле виривалось і буквально ринуло в теперішнє лавиною всіляких речей, що колись були у використанні. Минуле зробилося відчутним і зримим безпосередньо на наших очах. І це не місяці та дні, а роки й десятиліття – *ціле століття часу!*.. І вже не одна шафа – увесь сценічний простір зробився столітнім, «дорогим і вельмишановним»...» [48, с. 9].

Окрім дитячої кімнати, є багато інших ремарок, що створюють настрій. Наприклад, ремарка «Восходит луна» [246, с. 464], що навіває атмосферу романтизму. Своєю чергою, сцена набуває мінорних тонів, що сугеруються через музичний супровід (сумну пісню під гітару):

«**Аня** (задумчиво). Восходит луна.

Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. Восходит луна. Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовет: «Аня! Где ты?».

Трофимов. Да, восходит луна» [246, с. 464].

Окремо постають і ремарки, що передають настрій героїв: «радостно, сквозь слезы» [246, с. 447], «печально» [246, с. 448], «задумчиво» [246, с. 449], «смеется» [246, с. 449], «немного сконфуженный» [246, с. 451], «испуганно» [246, с. 451], «сердито» [246, с. 452], «смущенно» [246, с. 454], «тихо, в полусне» [246, с. 456], «в умилении» [246, с. 456], «умоляюще» [246, с. 462], «с усмешкой» [246, с. 469] тощо.

Ще одним засобом створення емоційної тональності є *паузи*. В А. Чехова вони часто (але далеко не завжди!) мають підтекстовий характер: не виступаючи носіями певного смислу або інформації, вони супроводжують «внутрішнє життя» героя, створюють особливий настрій і передають читачеві емоційну напругу.

Наприклад: перша дія, на сцені Лопакін:

«**Лопакін** (прислушивается). Нет... Багаж получит, то да се...

Пауза.

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской. «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...»

Пауза.

Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... (Перелистывает книгу.) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул.

Пауза» [246, с. 446].

Монолог Лопухіна переривається паузами, які супроводжують потік думок героя, змінюють теми й настрій. Часом пауза спрямована на концентрацію уваги реципієнта, точніше, повтор репліки переривається паузою, що творить її особливий психологізм, надає розвиткові дії особливого напруження. Згадаймо ще один епізод:

«Лопухин. Я купил.

Пауза.

Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола, Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди комнаты, и уходит.

Я купил! Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу...» [246, с. 471].

Від самого початку третьої дії читач перебуває в тривожному очікуванні щодо того, чи продана садиба. Ця бентежність контрастує з веселим і живим настроєм, який панує на сцені, адже влаштовано бал, грає оркестр, усі танцюють тощо. І ось розв'язка: Лопухін – новий власник. Повтор репліки «Я

купил», що проголошується спочатку розповідним тоном і потім набуває окличної інтонації, переривається паузою, даючи змогу дійовим особам і глядачам осмислити інформацію, надає їй психологізму.

Часто паузи акцентують увагу на певній емоції. Скажімо, у другій дії після звуку обірваної струни момент тиші неначе фіксує відчуття тривоги, біди й неспокою:

«Любовь Андреевна (вздрагивает). Неприятно почему-то.

Пауза.

Фирс. *Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь»* [246, с. 462].

Особливим підтекстовим смислом пройняті діалоги А. Чехова, побудова яких відзначається новаторським характером. Зокрема, мовлення персонажів не вирізняється логічністю, зв'язністю, проте в цьому криється прихований смисл, справжня істина. Ось один з таких прикладів: з метою врятувати садибу Лопахін пропонує Любов Андріївні віддати землю під дачні наділи:

«Лопахин. Надо окончательно решить, – время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары...
(*Садится.*)

Гаев. Вот железную дорогу построили, и стало удобно. (*Садится.*) Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...

Любовь Андреевна. Успеешь.

Лопахин. Только одно слово! (*Умоляюще.*) Дайте же мне ответ!

Гаев (зевая). Кого?

Любовь Андреевна (глядит в свое портмоне). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то

бессмысленно... (*Уронила портмоне, рассыпала золотые.*) Ну, посыпались... (*Ей досадно.*)» [246, с. 458].

Лопахін вимагає чіткої відповіді, одного слова, а Любов Андріївна та Гаєв, боячись цієї розмови, неначе уникають її, концентруються на власних думках і почуттях, вимовляючи невлучні репліки, іноді навіть висловлювання-монологи. Такий незв'язний діалог надає особливого психологізму й драматизму.

Іноді уважний читач за словами та діалогами вловлює «підводну течію», яка є носієм істинного смислу. Прокоментуймо, наприклад, останню зустріч Варі й Лопахіна, під час якої він мав запропонувати їй одружитися, принаймні хвилину тому збирався («...я хоть сейчас готов...» [246, с. 477]). До речі, майже від самого початку читач очікує відповідь на питання Ані: «Варя, он сделал предложение? Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете?» [246, с. 448]. Та й Варя чітко пояснила свою позицію мамі: «Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение. Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит, или шутит» [246, с. 466].

Зрештою, цей момент настав. Варя та Лопахін віч-на-віч, проте розмова починається зовсім з іншого, і тема – плани на майбутнє:

«Варя (долго осматривает вещи). Странно, никак не найду...

Лопахин. Что вы ищете?

Варя. Сама уложила и не помню.

Пауза.

Лопахин. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

Варя. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.

Лопахин. Это в Яшнево? Верст семьдесят будет.

Пауза.

Вот и кончилась жизнь в этом доме...

Варя (оглядывая вещи). Где же это... Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...

Лопухин. А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епиходова... Я его нанял.

Варя. Что ж!» [246, с. 477–478].

Далі, здається, виникає ще один влучний момент для розв'язки, проте темою розмови стає погода:

«**Лопухин.** В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза.

Варя. Я не поглядела.

Пауза.

Да и разбит у нас градусник...

Пауза» [246, с. 478].

Можливо, зараз Лопухін таки наважиться, але зрештою зникає за першої ж можливості.

«Голос в дверь со двора: «Ермолай Алексеич!...»

Лопухин (точно давно ждал этого зова). Сию минуту! (*Быстро уходит.*)» [246, с. 478].

У цю мить надії Варі руйнуються, адже Єрмолай Олексійович так і не зробив їй пропозицію руки та серця.

«Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает. Отворяется дверь, осторожно входит Любовь Андреевна.

Любовь Андреевна. Что?

Пауза.

Надо ехать» [246, с. 478].

Сцена надзвичайно емоційна й психологічна, читач перебуває в постійній напрузі. Розмова точиться навколо абстрактних тем, фрази містять у собі прихований смисл: усе зосереджено на очікуванні освідчення на тлі схвильованості Варі, яка не може в доленосну мить зосередитися. Водночас очевидним стає небажання Лопухіна зробити пропозицію, оскільки він уникає ключової теми та врешті-решт іде зі сцени. Тільки декодування імпліцитного

плану дає змогу зрозуміти сльози Варі після відходу Лопакіна й відчуті відповідь у мовчанні дівчини на питання Любові Андріївни «Что?».

Зважаючи на ці тонкі нюанси, нових смислових відтінків набуває сцена з парасолькою, де різкий жест яскраво передає внутрішні переживання Варі:

«Варя (выдергивает из узла зонтик, похоже, как бы она замахнулась; Лопакин делает вид, что испугался). Что вы, что вы... Я и не думала...» [246, с. 478].

Як видно, навіть жести можуть надавати сцені виразного психологічного характеру. Згадаймо ще один яскравий рух, коли Лопакін повідомляє, що він придбав садибу, а Варя демонстративно кидає ключі на підлогу і йде:

«Лопакин. Я купил.

Пауза.

[...] Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит» [246, с. 471].

Або коли Любов Андріївна, повернувшись із Парижа, цілує шафу, щоб виразити свої емоції та почуття:

«Любов Андреевна. Я не могу сидеть, не в состоянии... *(Вскакивает и ходит в сильном волнении.)* Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафчик мой родной... *(Целует шкаф.)* Столик мой» [246, с. 450].

На тлі деталей невлучними видаються репліки та висловлення, які згідно з первісним враженням не несуть важливого смислового навантаження, але разом з тим наділені потужним потенціалом емоційності й настроєвості та розкривають внутрішній світ героїв. Показовим у цьому плані є використання більярдної термінології Гаєвим, що передає різні стани героя, про які він не хоче і, власне, не може говорити. Наприклад, так передається легка зніяковілість і збентеження:

«Любовь Андреевна. Ты всё такой же, Леня.

Гаев (немного сконфуженный). От шара направо в угол! Режу в среднюю!» [246, 451].

І сильне хвилювання:

«**Трофимов** (надевая калоши). Идем, господа!..

Гаев (сильно смущен, боится заплакать). Поезд... станция... Круазе в середину, белого дуплетом в угол...

Любовь Андреевна. Идем!» [246, с. 479].

Або глибока задума:

«**Любовь Андреевна**. [...] Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом.

Гаев (в глубоком раздумье). Дуплет в угол... Круазе в середину...

Любовь Андреевна. Уж очень много мы грешили» [246, с. 459].

Уживання Гаєвим спеціальної термінології має високий ступінь «проявленості» для дійових осіб, вони самі іноді вдаються до більярдної лексики в спілкуванні з Леонідом Андрійовичем для вираження своїх почуттів:

«...Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на бильярде.

Любовь Андреевна. Как это? Дай-ка вспомнить... Желтого в угол! Дуплет в середину!

Гаев. Режу в угол» [246, с. 449].

Або:

«**Трофимов**. Вы лучше желтого в середину дуплетом.

Гаев. Я молчу, молчу» [246, с. 462].

«Слів мало, – зазначає В. Гульченко, – а смислу, який він кожен раз укладає в цю свою «тарарабумбію», – багато» [51, с. 9]. Особливо якщо звернути увагу на такі вирази, як «дуплет в угол» чи «от двух бортов в середину». На думку С. Сендеровича, вони «сигналізують про існування двох планів у мовленнєвій грі та в контексті п'єси, повідомляють про наявність того, що французи так вдало називають *double-entendre*, подвійне звучання» [187, с. 305].

Чимало підтекстових смислових «розв'язок» залежать від сприймання п'єси, що часто співвідноситься з визначенням жанру. «Вийшла в мене не

драма, а комедія, місцями навіть фарс...» [245, с. 262–263] – зазначав А. Чехов. Проте, як це не парадоксально, п'єсу сприймають як драму, драматичну поему, елегію, трагікомедію, а якщо й убачають комедійну природу, то тільки з ліричним відтінком.

Тож іноді інтерпретація твору залежить від обраного «фокусу» прочитання, крізь призму якого можна побачити один з двох характерів: драматичний або комедійний. У відкритому фіналі «Вишневого саду» А. Чехов навіює оптимістичне начало, інакше й бути не може, адже остання дія «весела, та й уся п'єса весела, легковажна» [245, с. 262–263].

Показовим прикладом щодо комедійно-драматичної трактовки є відомий монолог Гаєва до шафи: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течении ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания» [245, с. 451].

За комедійного підходу до промови ми відчуваємо в ній іронію, що викликає в читача усмішку, тоді як драматичне прочитання монологу – сльози та сентименти, адже шафа – свідок минулого всього роду.

У п'єсі є багато сцен, які можна інтерпретувати по-різному. Приміром, згадана вище сцена з парасолькою чи епізод із шафою. Можливо, саме тому сприйняття п'єси як трагікомедії, на що переважно натрапляємо в чеховознавстві, є «комфортнішим», більш прийнятним, адже виправдовує багатий спектр почуттів, подекуди навіть протилежних, які створюють ефект «сміху крізь сльози».

Разом з тим ця невизначеність справляє враження множинності смислів, породжує особливу смислову глибину, яка, своєю чергою, дає підстави по-різному, іноді навіть кардинально протилежно, коментувати ту чи ту сцену зокрема або сприймати п'єсу загалом. І в цьому криється чи не найголовніший «секрет вічності»: кожен читач, зокрема і постановник, відкриває для себе щось

нове, інтерпретує твір по-своєму, суб'єктивно підходить до розгадки прихованого. Відомо, що, на думку самого класика, навіть К. Станіславський, кращий інтерпретатор драматичних творів А. Чехова, не зміг точно відтворити «Вишневий сад», так і не наблизившись до прихованої істини. Можливо, як зауважує К. Рудницький, «текст говорив йому набагато більше, ніж інтенції автора. Причому багато що в тексті «Вишневого саду» не тільки збуджувало уяву, але й прямо провокувало ініціативу режисера» [184, с. 231]. П'єса досі підбурює до режисерських інтерпретацій, у результаті яких постановники, за спостереженням С. Сендеровича, «усе більше віддаляються від Чехова» [187, с. 290].

Отже, однією з причин актуальності п'єс А. Чехова, зокрема «Вишневого саду», є підтексти «нової драми», що змушують читача замислюватися над словами, обдумувати кожен жест, звук і паузу, шукати знаки та символи, декодування яких має наблизити до істини, майстерно прихованої, іноді ледь уловимої, але такої близької й *своєї* для кожного [219; 227].

П'єси А. Чехова в постановках К. Станіславського та В. Немировича-Данченка: відтворення прихованих смислів

Повсякчас не втрачаючи своєї актуальності, п'єси А. Чехова збагачують світовий театральний репертуар, користуються успіхом і популярністю. «Від Токіо, де вже який рік функціонує театр, спеціалізований виключно на чеховських спектаклях, — зауважує В. Скуратівський, — до театру англосаксонського, нині оригінально поділеного поміж Шекспіром і Чеховим (приміром, лондонська вулична «Театральна афіша» — це якесь ніби чергування тих двох імен, що рішуче потіснили всі інші)» [191, с. 16].

Проте ще 17 жовтня 1896 року нічого не пророкувало цього «чеховського фанатизму» (В. Скуратівський). Ідеться про першу постановку «Чайки» в Олександрінському театрі столичного Петербурга, що, за словами самого

А. Чехова, «гепнулася й провалилася з тріском» [151, с. 80]. Думаємо, однією з першопричин повного фіаско було те, що режисер (Є. Карпов) і кращі актори трупи (зокрема роль Ніни Заречної грала талановита актриса В. Комісаржевська) виявилися не готовими до «нової драми», яка була написана А. Чеховим «усупереч умовам сцени» [245, с. 185], тож глядацька аудиторія не змогла належно оцінити п'єсу.

Ось як цю ситуацію описував В. Немирович-Данченко: «Актори хвилювалися, довго не могли зрозуміти образи за задумом автора, не могли знайти відповідних інтонацій. Очевидно, важко перебирали свої заїжджені штампи й відчували, що жоден з них не пасує ні до цих слів, ні до цих сцен. А розігратися немає на чому, тобто немає таких позицій, у яких можна було б зіпертися на «темперамент», на прийоми, на індивідуальні «штучки», що завжди забезпечували успіх.

[...] Не було *віри*. Актори [...] не вірили в те, що робили на сцені. Та й режисер не вірив. І все-таки ніхто не крикнув: «Потрібно відкласти спектакль; потрібно шукати, репетирувати, досягати; не можна в такому вигляді випускати п'єсу на публіку; зрештою, не можна зі справжніми перлами поезії поводитися так само, як ми це робимо з авторами, імена яких забуваються біля вішалки коло виходу.

Казенне ставлення, казенна справа. І залишилася вона такою...» [151, с. 78–79].

Мабуть, актори насамперед зосередилися на сказаному в п'єсі та повністю оминули невисловлене драматургом, а отже, не розкрили й не відтворили імпліцитні смисли, у яких криється справжня істина.

У результаті поставлена п'єса зазнала грандіозного провалу, про який з боєм згадував А. Чехов в одному зі своїх листів до В. Немировича-Данченка: «Моя «Чайка» мала в Петербурзі в першій виставі величезний неуспіх. Театр дихав злобою, повітря стало важким від ненависті, і я, за законами фізики, вилетів з Петербурга, як бомба» [151, с. 81]. Чехов-драматург дійшов такого

висновку (добре, що не остаточного!): «Ніколи я не буду п'єс цих ні писати, ні ставити, якщо навіть проживу сімсот років» [151, с. 81].

Новаторські драматичні твори А. Чехова вимагали нових підходів від постановників, нової гри від акторів, нового інстинкту та досвіду від глядачів, насамкінець, нового театру.

Тим часом театральний діяч, актор і режисер К. Станіславський разом з педагогом-драматургом В. Немировичем-Данченком створювали літературний, художній театр. Засновники готові були до «реформи, реорганізації чи навіть повної революції» [151, с. 91] та мали бажання вступити «в боротьбу з рутиною, шаблоном, визнаними геніями тощо» [151, с. 131]. Відчувши «Чайку» як п'єсу, що цілком відповідала «духу» театру, В. Немирович-Данченко не полишав спроби вмовити А. Чехова на її постановку: «Але тебе російська театральна публіка ще не знає, – читаємо в одному з листів. – Тебе треба показати так, як може показати тільки літератор зі смаком, що вміє зрозуміти красу твоїх творів та одночасно сам є вправним режисером. Таким я вважаю себе. Я поставив за мету вказати на дивні зображення життя у творах *«Іванов»* і *«Чайка»*. Остання особливо захоплює мене, і я готовий відповісти чим завгодно, що ці приховані драми й трагедії в кожній фігурі п'єси за вправної, небанальної, добросовісної постановки захоплять і театральну залу, можливо, п'єса не буде викликати вибухів аплодисментів, але що справжня постановка її зі *свіжими* талантами, позбавленими рутини, буде торжеством мистецтва, – за це я відповідаю» [151, с. 130].

Після прем'єри «Чайки», що зазнала «блискучого, шумного, величезного» [151, с. 163], навіть «колосального» [151, с. 163] успіху на сцені МХТу, В. Немирович-Данченко зізнався драматургу: «Ми вклали в п'єсу всю душу та всі наші розрахунки поставили на карту. [...] Я чекав, у кращому разі, це буде успіх, вартий серйозної уваги. І раптом... Не можу тобі передати всієї суми вражень... Жодне слово, жоден звук не пропав. До публіки дійшов не тільки загальній настрій, не тільки фабула, яку в цій п'єсі так важко було відзначити червоною лінією, але кожна думка, усе те, що складає тебе і як художника, і як

мислителя, усе, усе, – словом, кожен психологічний рух, – усе доходило й захоплювало. І всі мої страхи стосовно того, що п'єсу зрозуміє небагато глядачів, зникли» [151, с. 164–165]. Так і «новий театр народився» [151, с. 162], «театр Чехова» [151, с. 111].

«Ти дав моїй «Чайці» життя. Спасибі!» [240, с. 20] – згадуються слова подяки А. Чехова В. Немировичу-Данченку. З певністю додамо: не лише «Чайці». Згодом МХТ ставив інші п'єси, як-от: «Дядя Ваня», «Три сестри», «Вишневий сад», відкриваючи *нового* Чехова – переважно блискуче, подекуди, щоправда, не зовсім – не тільки Росії, а й світові. Наприклад, перегляд п'єс А. Чехова в інтерпретації МХТу 1912 року надихнув молодого театрал, засновника Великого театру й Малого театру Цукідзі Осані Каору на постановки чеховських п'єс у Японії [див.: 202], а американські критики почали розглядати драматургічну творчість А. Чехова в шекспірівських масштабах після гастролей МХТу 1923 року [див.: 88].

Це повернення до «Чайки», що стало вже хрестоматійною історією, не є випадковим у нашому дослідженні. Воно спонукає до чіткого усвідомлення ідеологічного розриву між старим (у цьому разі Олександрінський театр) і новим театром (МХТ), до розуміння значення того, наскільки важливо знайти ефективні прийоми для сценічного втілення «нової драми» з метою збудити правильний глядацький інстинкт. Досвід К. Станіславського та В. Немировича-Данченка є чи не найбагатшим у цьому сенсі. Особливою ж складністю режисерсько-акторської роботи є підтексти. Тож зупинімося на докладному вивченні технологій режисерів щодо втілення імпліцитних смислів, опис яких відображений у їхніх спогадах, листах, нотатках, нарисах, теоретичних статтях тощо.

Підтекст, що став характерною особливістю індивідуального стилю Чехова-драматурга, водночас становив надзвичайну складність для режисерів і постановників, потребував від них нового сценічного підходу. «Щоб грати Чехова, – зробив висновок К. Станіславський після тривалої й неодноразової роботи з чеховськими п'єсами, – потрібно проинятися ароматом його чуттів і

передчуттів, потрібно вгадувати натяки його глибоких, проте не повністю висловлених думок» [198, с. 410]. І саме робота з цими «не повністю висловленими думками» потребувала передусім літературного аналізу, де «літературні вимоги до артиста досягають більших обсягів і значення» [198, с. 410]. Тож, прагнучи поставити «Чайку» А. Чехова на сцені Художнього театру, К. Станіславський та В. Немирович-Данченко неминуче зіткнулися з «підводною течією» п'єси й неодмінно мали попрацювати з прихованими смислами та їхнім утіленням на сцені.

Те, що п'єса для гарної постановки вимагала глибокого прочитання, а отже, і певних ключів для декодування імпліцитних смислів, К. Станіславський збагнув не одразу. «...Прочитавши «Чайку», – згадував В. Немирович-Данченко, – він зовсім не зрозумів, чим тут можна захопитися: люди йому здавались якимись половинчастими, пристрасті – неефектними, слова – можливо, занадто простими, образи – такими, що не дають акторам гарного матеріалу» [151, с. 136]. Сам же К. Станіславський визнав: «Це було складне завдання, оскільки, як не соромно це визнати, я не розумів п'єси» [198, с. 331]. Це дійсно так, адже справжній смисл полягав не в прямому висловленні, а в його імпліцитності, яку треба було вичитувати, проникаючи в «підводну частину айсберга», відкриваючи при цьому змістові сенси в «глибині тексту» [156, с. 81].

Ця особлива підтекстова риса і «Чайки», і низки інших п'єс А. Чехова, що незабаром з успіхом були поставлені на сцені МХТу, відкрилася відомим російським театральним режисерам, а через призму їхнього бачення – глядацькій аудиторії.

Вивчення праць К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, присвячених театральному мистецтву, дає змогу визначити кілька головних підходів, які розкривають секрети декодування імпліцитних смислів. Спробуймо їх виділити й осмислити.

Аналізуючи свої підходи до поставлених п'єс, К. Станіславський виокремив спектаклі, які ставилися за так званою *лінією інтуїції й чуття*. Суть

цього методу полягала в тому, що актори повинні були передавати інформацію, враження та почуття невербальними засобами. Ось як пояснював режисер цю особливість: «Я не берусь описувати спектаклі за чеховськими п'єсами, оскільки це не можливо. Їхня чарівність у тому, що не передається словами, а приховано за ними, чи в паузах, чи в поглядах акторів, чи у внутрішніх почуттях випромінюваних ними. При цьому оживають і мертві предмети на сцені, і звуки, і декорації, і образи, які створюються артистами, і сам настрій п'єси та всього спектаклю. Тут справа у творчій інтуїції та артистичному чутті» [195, с. 220]. Ідеться, по суті, про вияв і функціонування підтекстових смислів під час спектаклю. Саме творча інтуїція та артистичне чуття відіграють важливу роль, адже ці складові талановитого актора дадуть змогу віднайти точні прийоми, які створять у глядачів відчуття, що головне криється за словами, у неказаному й невисловленому.

Перша похибка в роботі з таким незвичайним матеріалом, яка може спіткати читача / режисера / глядача, – це сприйняття тексту на експліцитному рівні. Власне, це та неточність, якої припустився К. Станіславський за першого знайомства з текстом «Чайки». «П'єси Чехова не розкривають одразу свою поетичну значимість, – розмірковував режисер. – Прочитавши їх, говориш собі:

«Добре, проте... нічого особливого, нічого приголомшливого. Усе як зазвичай. Знайомо... правдиво... не ново»

Нерідко перше знайомство з його творами навіть розчаровує. Здається, що нічого розповідати про них після прочитання. Фабула, сюжет?.. Їх можна висловити двома словами. Ролі? Багато хороших, проте немає вирашних... Згадуються окремі слова п'єси, сцени...» [195, с. 220–221].

Для читача важливо відчутти й декодувати підтекст, і на цьому первинному етапі режисер постає тільки в ролі читача. Спочатку – звернемо на це особливу увагу – *відчутти*. К. Станіславський момент власного відкриття наявності прихованого смислу згадував так: «...дивно: чим більше даєш волю пам'яті, тим більше хочеться думати про п'єсу. Одні місця її змушують через внутрішній зв'язок згадати про інші, ще кращі місця та насамкінець – про весь

твір. Ще й ще перечитуєш його – і відчуваєш усередині глибокі поклади» [195, с. 221]. Ці слова засвідчують особливу роботу з виявлення підтекстових смислів, що виконує режисер як реципієнт тексту п'єси. Лише опісля можна говорити про втілення виявлених смислів на сцені.

У п'єсах А. Чехова за повсякденним приховується вічне, за експліцитним – імпліцитне. І це вповні відчув К. Станіславський, пояснивши названу особливість через взаємодію зовнішнього й внутрішнього чинників: «Його п'єси дуже дієві, але тільки не в зовнішньому, а у внутрішньому своєму розвитку. У самій бездіяльності створюваних ним людей приховується складна внутрішня дія. Чехов краще від усіх довів, що сценічну дію потрібно розуміти у внутрішньому сенсі та що на ній одній, очищеній від усього псевдо-сценічного, можна будувати й базувати драматичні твори в театрі» [195, с. 221]. Одразу ж зауважимо, що К. Станіславський не вдається до терміна «підтекст», а замінює його власним терміном «внутрішня дія». Очевидно, цим поняттям оперувати зручніше, коли йдеться про спектакль, гру актора, який має втілювати зовнішню дію й водночас виражати способом навіювання внутрішню.

Указуючи на взаємозв'язок і діалектичну єдність зовнішньої та внутрішньої дій, їхню роль і функції, К. Станіславський чітко розмежовує ці процеси: «Тоді як зовнішня дія на сцені забавляє, розважає чи збуджує нерви, внутрішня заряджає, полонить нашу душу та оволодіває нею. Звичайно, більш виграно, коли обидві, тобто і внутрішня, і зовнішня дії, що тісно поєднані між собою, співіснують. Від цього твір лише виграє в плані повноти й сценічності. Але все-таки – внутрішня дія має посідати перше місце» [195, с. 221].

Те, що літературознавці називають підтекстом, К. Станіславський іменує внутрішньою дією, В. Немирович-Данченко – другим планом: «Що птах уміє літати – це видно навіть тоді, коли він ходить. Людину часом можна бачити значно далі, глибше, прозоріше навіть тоді, коли вона себе не розкриває. У мистецтві це особливо важливо. Це знову – мій «другий план» [151, с. 429].

Існування «других планів» і їхню силу в чеховських творах В. Немирович-Данченко відчув одразу, зокрема в «Чайці», зацікавившись

спершу «прихованими драмами й трагедіями в кожній фігурі п'єси» [151, с. 130]. Якщо К. Станіславському довелося пройти певний шлях до осмислення підтекстового рівня п'єс А. Чехова, то В. Немирович-Данченко зрозумів їхню суть миттєво, можливо, тому, що сприймав тексти не тільки через призму режисерства, а передусім як читач літературного тексту. Згадаймо вже цитований фрагмент листа: «Тебе (*Чехова. – М.Ф.*) потрібно показати так, як може показати літератор зі смаком, що вміє зрозуміти красу твоїх творів та одночасно сам є вправним режисером. Таким я вважаю себе» [151, с. 130].

Тож «другий план», інакше кажучи, підтексти режисер відчував тонко й точно: «... у п'єсі Чехова неприпустимо, щоб актор жив тільки тими словами, які він зараз промовляє, і тим змістом, який на перший погляд у них закладений. Кожна фігура є носієм чогось невисловленого, якоїсь прихованої драми, прихованої мрії, прихованих переживань, цілого великого – не вираженого словом – життя. Десь воно раптом прорветься, – у якійсь фразі, у якійсь сцені. І тоді настане та високохудожня радість, яка становить смисл театру» [151, с. 429].

Пригляньмося, як утілювалася внутрішня дія на сцені МХТу, адже саме через призму цього постане осмислення підтексту.

Одним з прийомів, що створював ефект прихованого, були паузи, у яких виявлялася «стихійна близькість до Чехова, у котрого на кожній сторінці знайдеться дві-три паузи» [151, с. 146]. Пауза стала дієвою, це було новаторством у мистецтві художнього театру. Вона відігравала особливу роль і була носієм певного смислу (невисловленої інформації, настрою, враження, почуття тощо). Так, «у мізансцені для «Чайки» окреслювався шлях до найбільш глибоких життєвих пауз: у них або добігало кінця пережите раніше хвилювання, або йшла підготовка до вибуху майбутньої емоції, або містилося велике, сповнене настрою, мовчання» [151, с. 146]. Між тим, за висловом В. Немировича-Данченка, «пауза не мертва, вона дієва, бо поглиблює переживання або супроводжується звуками, що підкреслюють настрій:

фабричний чи паровозний гудок, спів птаха, тужливий крик сови, проїзд екіпажу, музика, яка доноситься здалеку, тощо» [151, с. 147].

Таке «промовисте мовчання» [197, с. 105] потребувало особливого підходу як від режисерів, так і від акторів, адже мало органічно увійти в сцену. «Досягалися паузи дуже нелегко, шляхом наполегливих і важких шукань, – згадував В. Немирович-Данченко, – не тільки зовнішніх, але й психологічних пошуків гармонії між дійовими особами та середовищем» [151, с. 147].

Важливу роль у передачі підтекстової інформації відіграють ремарки, значення яких у п'єсах А. Чехова кардинально переосмислене. Якщо драматурги традиційного театру використовували ремарки лише з функційно-допоміжною метою: вони супроводжували драматичну дію, ставали базою сценічної реалізації драми, то в А. Чехова як творця нового театру й нової драматичної форми вони виконували психологічну функцію, створюючи певні враження, настрої, відчуття тощо.

Зокрема, просторово-часові координати в п'єсі, інакше кажучи, навколишній світ впливає на читача / глядача, несучи в собі додаткову інформацію. Так, К. Станіславський зазначає: «Чехов однаково володіє на сцені і зовнішньою, і внутрішньою правдою. У зовнішньому житті своїх п'єс він, як ніхто, уміє користуватися мертвими картонними бутафорськими речами, декораціями, світловими ефектами та оживляти їх. Він уточнив і поглибив наші знання про життя речей, звуків, світла на сцені, що як у театрі, так і в житті, мають *величезний вплив на людську душу* (виділення наше. – М.Ф.). Сутінки, захід сонця, його схід, гроза, дощ, перші звуки ранкових птах, тупіт коней по мосту та стукіт екіпажу, який від'їжджає, бій годинника, крик цвіркуна, набат потрібні Чехову не для зовнішнього сценічного ефекту, а для того, щоб *розкрити* (виділення наше. – М.Ф.) нам життя людського духу» [195, с. 223].

Цікавим видається той факт, що А. Чехов надавав великого значення «правдивому звуку на сцені» [198, с. 350]. Очевидно, звукова тональність мала сугерувати певний настрій чи емоцію, і це звукове наповнення, тобто його відтворення на сцені, набувало особливого сенсу для драматурга. Наприклад,

ось як згадує К. Станіславський одну з репетицій п'єси «Три сестри» за участю А. Чехова: «Серед усіх його переживань про долю п'єси він (А. Чехов. – М.Ф.) чимало уваги приділяв тому, як буде переданий набат у третьому акті під час пожежі за сценою. Йому хотілось образно представити нам звук деренчливого провінційного дзвону. За кожної зручної нагоди він підходив до когось із нас і руками, ритмом, жестами намагався *навіяти настрій* (виділення наше. – М.Ф.) цього надривного провінційного набату» [198, с. 350].

Таким чеховським ремаркам К. Станіславський і В. Немирович-Данченко надавали особливого значення, проте, як виявилось, театрали того часу не були готові сприймати звукові й світлові ефекти в новій подачі. Очевидно, глядачі не відчували підтексту, тоді як режисери «вслід за автором» удавалися до його використання, активно уводячи в постановки. «І даремно сміялися з нас через цвіркунів та інші звукові й світлові ефекти, якими ми користувались у чеховських п'єсах, реалізуючи лише численні ремарки автора, – був переконаний К. Станіславський. – Якщо нам вдавалося робити це добре, а не погано, не по-театральному, ми швидше заслуговували схвалення» [195, с. 223].

Чеховські ремарки-деталі до образу (скажімо, деталі зовнішності дійової особи, елементи костюма) є носіями не тільки його характеристик, але й авторського задуму. Щоправда, не розуміючи знакових деталей, К. Станіславський часом неправильно інтерпретував образ, що ставало на заваді повному його розкриттю, подекуди навіть ішло в розріз з ідеєю п'єси. Наприклад, А. Чехов наполягав на прискіпливому ставленні до ремарки щодо зовнішності дяді Вані, зокрема щодо краваток: «У мене ж написано: він носить дивовижні краватки. Дивовижні!..» [198, с. 338]. «І тут справа не в краватці, – пояснює К. Станіславський, – а в головній ідеї п'єси. Самородок Астров і поетично ніжний дядя Ваня животіють у глушині, а професор-тупак блаженствує в С.-Петербурзі та разом з подібними до себе править Росією.

Ось прихований зміст ремарки про краватку...» [198, с. 338].

Настільки ж наполегливим був А. Чехов, коли вказував К. Станіславському, що Тригорін носить картаті панталони й діряві черевики

[195, с. 228]. Цього уточнення актор довго не міг зрозуміти: «Як же так: Тригорін, модний письменник, улюбленець жінок, – і раптом брюки картаті й діряві черевики. Я ж, якраз навпаки, одягав для ролі найбільш елегантний костюм: білі брюки, туфлі, білий жакет, білий капелюх, і робив красивий грим» [195, с. 228]. І лише за повторного звернення до «Чайки» К. Станіславському відкрилася суть цієї деталі, що несла в собі провідну ідею: «Звичайно, саме діряві черевики та картаті брюки, і зовсім не красень! У цьому й полягає драма, що для молоденьких дівчат важливо, щоб чоловік був письменником, друкував зворушливі повісті, тоді Ніни Зарєчні одна за одною будуть кидатися йому на шию, не помічаючи того, що він і незначний як людина, і некрасивий, і в картатих брюках, і в дірявих черевиках. Тільки пізніше, коли любовні романи цих «чайок» закінчуються, вони починають розуміти, що дівоча фантазія створила те, чого насправді ніколи не було» [195, с. 228].

Значну роль у роботі зі значущими підтекстовими деталями відігравало творче контактування А. Чехова з режисерами. Присутність на репетиціях своїх п'єс давала змогу драматургу помічати неточності у відтворенні того чи того образу, а прохання К. Станіславського пояснити ці неточності іноді давали результат. Щоправда, сам А. Чехов не любив удаватися до пояснень через те, що був твердо переконаним: «там же (*у п'єсі. – М.Ф.*) все сказано» [195, с. 338]. Наприклад, щодо від'їзду Астрова в «Дяді Вані» письменник зробив зауваження: «Він же свистить, послухайте... Свистить! Дядя Ваня плаче, проте Астров свистить!» [195, с. 232]. Цей нюанс К. Станіславський також не міг декодувати: «Як же так, – розмірковував актор, – смуток, безнадійність і – веселий свист?» [195, с. 232]. Лише раптове осяяння миттєво розкрило ідейну сутність деталі. Про це режисер згадує так: «Але й це зауваження Чехова само по собі ожило на одному з більш пізніх спектаклів. Якось я взяв та й засвистів: навімання, через натхнення. І зразу ж відчув правду! Дійсно! Дядя Ваня занепадає духом і зневірюється, проте Астров свистить. Чому? Та тому, що він настільки розчарувався в людях і житті, що в недовір'ї до них дійшов до цинізму. Люди йому вже не можуть нічим завдати болю. Але, на щастя

Астрова, він любить природу та служить їй ідейно, безкорисливо: він саджає ліси, а ліси зберігають вологу, що необхідна для річок» [195, с. 232].

У «Трьох сестрах» А. Чехов майстерно виписав діалоги, які були носіями потужного підтексту. Тож, удавшись до постановки цієї п'єси, режисери художнього театру не змогли не відчувати нову знакову особливість. Це не був «інший діалог» М. Метерлінка, де «поруч з необхідним діалогом іде майже завжди другий діалог, який здається зайвим», проте «тільки його й слухає напружено душа, тому що тільки він і спрямований до неї» [142, с. 72]. Це був більш складний варіант: переплетення діалогів, незв'язних і хаотичних, які, однак, своєю цілісністю створювали ідею. В. Немирович-Данченко дуже точно пояснив цей аспект: ці на перший погляд малоістотні діалоги, що не хвилюють, насправді «глибоко зв'язані якимсь одним настроєм, якоюсь одною мрією», і цей настрій створює «підводну течію» всієї п'єси [151, с. 383].

Зазначені засоби створення підтексту в п'єсах А. Чехова провокували реципієнта до діалогу з автором, а їх здебільшого точна передача на сцені художнього театру додатково спонукала до нього. Увівши нові способи вираження прихованого смислу та створивши нову драму, А. Чехов змусив читачів / глядачів піднятися на новий рівень осмислення текстів і був твердо переконаний, що реципієнт усе декодує (його примовка «там же все сказано» [195, с. 338] яскраво підтверджує висловлену думку). Це декодування пройшло подвійний шлях, знайшовши прихильників «підводної течії» в особі читачів і глядачів, які осмислювали імпліцитні смисли через постановки К. Станіславського й В. Немировича-Данченка, режисерів, що знайшли шлях до чеховського слова, сказаного й неказаного.

Прикметно, що К. Станіславський, попри ґрунтовне осмислення природи підтексту, не вдавався до використання цього терміна в літературних студіях, особливо говорячи про окремі драматичні твори, між тим активно користувався ним у театральному контексті, щоправда, трохи пізніше. Через це сам термін «підтекст» тлумачиться в суто театральному ключі. Підтекстом режисер насамперед розуміє як інформацію, що актор накладає на вже наявний

авторський чи режисерський текст: «Смисл творчості в підтексті, – переконаний К. Станіславський. – Без нього слову нічого робити на сцені. У момент творчості текст – від поета, підтекст – від артиста. Якби було інакше, глядач не прагнув би в театр, аби споглядати гру актора, а сидів би вдома й читав п'єсу» [196, с. 85]. «...Ми перетворюємо твори драматургів, ми виявляємо в них те, що приховано під словами; – пояснює режисер, – ми вкладаємо в чужий текст свій підтекст, установлюємо власне ставлення до людей і до умов їхнього життя; ми пропускаємо через себе весь матеріал, який отримуємо від автора й режисера; ми знов перероблюємо його в собі, оживлюємо й доповнюємо своєю уявою» [196, с. 63–64].

Проте, як зазначає В. Галендєєв, «з жодним поняттям «системи» Станіславський не бився стільки, скільки з підтекстом, намагаючись визначити його більш містко й вичерпно», але врешті-решт йому це так і не вдалося [34, с. 73]. Наприклад, підтекст часто є синонімом до поняття «наскрізна дія» або тісно переплітається з ілюстрованим підтекстом п'єси та ролі. Це пояснюється глибиною поняття, що може містити всі аспекти, пов'язані тим, що знаходиться на межі експліцитного й імпліцитного, а може, навіть тільки в імпліцитному.

Варто відзначити, що правильність підходів К. Станіславського та В. Немировича-Данченка до осмислення й розуміння підтексту на сцені, розроблених самими режисерами або вдосконалених їхніми послідовниками, миттєво усвідомлених чи виявлених інтуїтивно, засвідчують методи, які успішно використовуються в сучасному кіно для втілення імпліцитного смислу. Наприклад, у роботах всесвітньовідомих голлівудських сценаристів можна віднайти значну кількість перегуків з поглядами К. Станіславського. Скажімо, підходи режисера МХТу до постановок за лінією інтуїції й чуття значно поглиблено Дж. Вестон, яка дослідила роль інтуїції в кіно, а реалізація підтексту в кіно, зокрема через діалоги й паузи, що мають нести додаткову інформацію, детально подано Л. Сегер.

Отже, осмислення й втілення підтекстової інформації чеховських п'єс у постановках К. Станіславського та В. Немировича-Данченка є точними й

грунтовними. У своїх критичних працях, спогадах, листах, нотатках режисери детально розкрили специфіку роботи з імпліцитною інформацією, її виявленням, осмисленням і втіленням на театральній сцені, зокрема на матеріалі п'єс А. Чехова. І саме цей театральний досвід є важливим і неоціненним для вивчення художньої функціональності підтекстових смислів [228; 236; 238].

1.4.3. Другий план у кіно

Підтекст у кіно: погляд кінорежисерів

Провідні кіномитці переконані, що однією з найважливіших ознак якісного й успішного кіно є існування в ньому підтексту, другого плану, і причина полягає в тому, що приховані смисли значно посилюють інформативність кінотексту, надають йому особливої притягальної сили.

Досвід кіномитців у творенні та втіленні імпліцитних смислів потребує систематизації й узагальнення. Він є надзвичайно інформативним для розвитку теорії підтексту в мистецтвознавстві загалом та літературознавстві зокрема, особливо з урахуванням специфіки кінотворчості. Режисери спеціально продумують кожен прийом і кожную деталь, моделюючи їхній вплив на глядача. Прикметно, що більшість режисерів не приховують секретів своєї творчості, розкриваючи їх у бесідах, інтерв'ю, лекціях, спецсемінарах, майстер-класах тощо.

Сконцентруймо увагу на питанні поетики підтексту в кіно крізь призму досвіду видатних російських кінорежисерів і теоретиків кіномистецтва, зокрема С. Ейзенштейна, Л. Кулешова та М. Ромма.

Поняття «підтекст» органічно увійшло в кінематографічний ужиток разом із системою Станіславського, сценічною теорією, що репрезентує метод акторської техніки. Під поняттям підтексту в кінематографії розуміють «ту внутрішню думку, те внутрішнє почуття, з яким актор вимовляє репліки, запропоновані автором» [177, с. 105]. Власне, саме підтекст, на думку

Л. Кулешова, є одним з головних чинників досягнення природного та виразного мовлення: «Підтекст – це внутрішня лінія ролі, яка безперервно присутня в дії під словами й рухами, увесь час їх виправдовує та оживляє (особливо мовлення)» [115, с. 159].

Підтекст має три головні способи вияву: через рух, мовлення й рух, а також власне мовлення. Кінорежисер так пояснює підтекст, що постає через рух: «Ви вітаєтеся з недругом – у вас один характер руху простягнутої руки. Ви вітаєтеся з другом – у вас інший характер руху руки. Ви вітаєтеся зі слабкою хворою людиною – у вас знову новий характер руху руки» [115, с. 159].

Л. Кулешов ілюструє інший вид підтексту, що суміщає мовлення й рух: «Уявіть собі, що ви запізнюєтеся в театр. По дорозі зустрічаєте знайомого, який починає вас докладно розпитувати про здоров'я всіх ваших близьких. Ви намагаєтеся бути люб'язним, відповідаєте на питання, а самі весь час думаєте: «Запізнюся чи ні?». Якщо ви недостатньо володієте собою, то ваші відповіді на запитання знайомого, ваші рухи й поведінка викажуть явну стурбованість» [115, с. 159]. У той же час абсолютно іншим буде підтекст, що постає через мовлення: «Ви закохані, проте ще не освідчилися в цьому. Ви можете сказати своїй коханій звичну фразу: «Я до вас прийду», – але в сказаному явно прочитається інший смисл: «Я вас кохаю» [115, с. 159].

На переконання Л. Кулешова, підтекст значно збагачує образи, твір і роль. «Якщо підтекст відсутній, то й акторські рухи, акторське мовлення малоцікаві, маловиразні та не захопливі, – переконаний кінорежисер. – [...] Якщо ви натрапляєте на твір, роль, образ, позбавлені підтексту, вам стає нудно. Цей твір перестає бути живим, образи припиняють хвилювати. Мовлення, позбавлене підтексту, – це формалізоване, пусте, інформативне мовлення, допустиме, можливо, у документальних фільмах, але, по-моєму, і там це погано» [115, с. 158].

Абсолютно протилежної думки про акторські підтексти дотримується М. Ромм, наголошуючи, що іноді вони можуть збіднювати гру, адже підтекст, закладений автором / сценаристом, може бути складнішим, багатозначнішим і

глибшим, ніж той, який укладає актор. Можна дійти висновку, що режисер розрізняє авторський й акторський підтексти. Наприклад, цю особливість М. Ромм, розповідаючи про фільм «Дев'ять днів одного року», пояснив так: «...мене не скрізь задовольняло акторське виконання, і ось чому – через відомі підтексти. Вони не завжди потрібні. Підтекст доречний тоді, коли він передає другий смисл найпростішої репліки. Людина, наприклад, каже: «Здрастуйте, дуже радий». А думає: «Щоб ти здох». Тоді підтекст необхідний. Але іноді підтекст буває настільки складним, що він не виражається найпростішими режисерськими визначеннями. Лаврова мене запитувала: «Кого я кохаю, Куликова чи Гусєва? (до речі, ці обидва прізвища пташині). Я ж щиро відповідав: «Не знаю. І не певен, що ви маєте це знати: як тільки ви будете це знати, ви станете грати гірше, я глибоко переконаний у цьому. Почнете грати нещасливе кохання, рокове кохання, короткий момент щастя, загалом мелодраму» [178, с. 430].

Така відсутність акторського підтексту залучає глядача до співучасті, своєрідної співтворчості, тобто думати, домислювати, зіставляти, уявляти тощо. «Усі ці «підтексти», які актори вже без мене, збираючись де-небудь у репетиційному залі чи в готелі, обговорювали між собою, зводилися до питання: кохає – не кохає, ревнує, байдужий, що я граю? – згадував М. Ромм і додавав: – Мені доводилося сушити текст, прибирати вдавану емоційність [...]. Я просто брав і читав той самий діалог, але невиразно, спокійно, ось так, як зараз говорю: «Ти згадувала про мене?» – «Згадувала, а ти?» – «Ні, не згадував». Те ж саме, але без усякого підтексту. Виявилося, що «сухий» текст чіпляє уяву глядача. Завдання картини «Дев'ять днів одного року» полягало, зокрема, у тому, щоб залишати більше місця для здогадок. І чим більше буде в хорошій картині місця для думок, для трактовок, тим краще» [178, с. 430–431].

До того ж варто зауважити, що навіювання підтекстового смислу може здійснюватися не тільки через слово, але й іншими засобами, зокрема через музичний супровід, який створює емоційну атмосферу. Розуміння цього нюансу дало змогу М. Ромму продумати кожен деталь у фільмі і, попри

глибоке розуміння сугестивної сили музики, відмовитися від неї в окремих сценах. «Складні асоціації, викликані музикою. Самі звуки скрипки, припустімо, чи роялю мають власний певний чуттєвий підтекст, – пояснює режисер. – Візьмімо, наприклад, розмову Гусєва, Льолі, Куликова в ресторані. Якщо доповнити цей епізод музикою, усе негайно перетворюється в мелодраму тільки від одних звуків музики. Відсутність музики, шум ножів, виделок роблять обстановку більш побутовою та не дають глядачеві розкисати. Ось чому я зовсім цю музику викинув» [178, с. 430].

Окрім музики, ефект навіювання спричиняють фарби, що не лише колоризують зображення, а й можуть надавати йому певного настрою, символічності, а отже, бути носіями підтексту.

На сугестивну силу кольорів звертає увагу С. Ейзенштейн. Режисер, тонко усвідомлюючи багатозначну символіку кольорів, де іноді одне значення суперечить іншому (про це, наприклад, свідчить його детальний аналіз жовтого в «Четвертому вимірі в кіно»), уважав, що для точного сприймання кольору та розуміння його значення або настрою глядачеві потрібно давати підказки: «Дійсно, якщо ми маємо навіть ряд монтажних шматків:

- 1) сивий старий,
- 2) сива стара,
- 3) білий кінь,
- 4) дах, засипаний снігом,

то ще невідомо, чи працює цей ряд на «старість» чи на «білизну».

І цей перелік може продовжуватися дуже довго, поки нарешті не трапиться шматок-показчик, що одразу «охрестить» увесь перелік у той чи той «знак».

Ось чому й рекомендується подібний індикатор ставити якомога ближче до початку (у «правомірній» побудові). Іноді це навіть вимушено доводиться робити... титром» [260, с. 46].

Дуже влучно зазначив С. Ейзенштейн, що не ми підкоряємось якимсь «іманентним законам» абсолютних «значень» та співвідношень кольорів і

звуків, абсолютних співвідношень між ними й певними настроями, а ми самі даємо приписи кольорам і звукам бути виразниками тих емоцій, які ми вважаємо за потрібне [260, с. 235].

Серед інших можливих прийомів створення імпліцитного плану суто кінематографічного характеру є монтаж. На думку С. Ейзенштейна, це один з дієвих способів залучення глядача до творчого акту, «у якому його індивідуальність не тільки не підпорядковується індивідуальності автора, але й розкривається до кінця в поєднанні з авторським смислом» [260, с. 170].

Яскравий приклад з літератури такої співтворчості між автором і реципієнтом наводить режисер у своїй праці «Монтаж». Ідеться про епізод з роману Г. де Мопассана «Любий друг», коли головний герой Жорж Дюруа чекає опівночі на Сюзанну: «Мопассан пропонує кожному читачу одну й ту ж монтажну побудову бою годинника. Він знає, що саме така побудова не стільки поінформує, котра година ночі, скільки створить відчуття переживання значущості моменту півночі. Кожен глядач чує однаковий бій годинника. Проте в кожного глядача народиться свій образ, своє уявлення півночі і її значущості. Усі ці уявлення образно індивідуальні, різні та разом з тим тематично близькі. І кожний образ, подібний до півночі, для кожного глядача-читача одночасно і авторській, але настільки ж і свій особистий, живий, близький, «інтимний» [260, с. 170].

Кожен візуальний образ може викликати певні думки, асоціації, уявлення в реципієнта, а отже, містить додатковий прихований інформаційний пласт, а вмiле «монтажне» його використання здатне увести в дію цей складний «механізм» співтворчості.

Водночас досить критично М. Ромм підходить до літературних способів створення другого плану, будучи переконаним у їх непристосованості щодо кіно. «...Наївними є спроби екранізувати Гемінґвея, – переконаний режисер. – Усе, що лежить у нього під фразою, як об'єкт додумування, кінематограф переводить у візуальну картину та одразу знищує прийом» [178, с. 295], бо «кінематограф неминуче конкретний» [178, с. 381]. Однак цей підхід М. Ромма

не варто абсолютизувати, адже замовчування все ж доречно використовується в кіно.

Отже, російські режисери й теоретики кіномистецтва С. Ейзенштейн, Л. Кулешов і М. Ромм розглядають підтекст у кіно передусім як внутрішню думку, що закладає актор у свою гру. Вона може збагатити дію або, навпаки, збіднити, особливо в тому разі, коли авторський підтекст виявляється глибшим. Приховані смисли можуть навіювати музичний супровід і колористика. Ще одним суто режисерським прийомом сугерування імпліцитних смислів є монтажна композиція картини, яка активізує уяву глядача [235; 236].

Підтекст у кіно: погляд кіносценаристів

Успіх фільму насамперед залежить від якості сценарію, тож, керуючись чіткою установкою, що сценарій «не п'єса, не повість і не роман», а «література, причому література сильна й самостійна» [178, с. 338], мистецтво написання кіносценаріїв інтенсивно збагачується, розвивається та вдосконалюється. Показово, що практично у всіх дослідженнях, присвячених технологіям творення успішних кіносценаріїв, є розділи або частини про генерування підтекстових смислів. Наприклад, осмислення засобів і методів, що творять імпліцитні смисли, більшою чи меншою мірою представлені в роботах успішних голлівудських консультантів з написання кіносценаріїв, а саме: Дж. Вестон [289], Д. Говарда [274], К. Іглесіаса [275], Р. Маккі [279], Л. Сегер [286] та ін.

Незважаючи на чітко визначену систему спеціальних виражально-зображальних засобів, що застосовують у кіномистецтві, сценаристи активно звертаються до певних літературних прийомів, адже, як влучно зауважив Ю. Лотман, «кінооповідання – це перш за все *оповідання*» [132, с. 341]. Залучення літературних ресурсів істотно доповнює знакову систему кіно шляхом осмислення й почасти переосмислення засобів літератури, що

уможливлює використання їх у суміжній сфері. Саме крізь призму кіномистецтва збагачується уявлення про певні літературознавчі категорії, зокрема про підтекст, який активно застосовується в кінотворі.

Насамперед зазначимо, що підтекст – імпліцитний смисл, тобто «справжній смисл, що нуртує під словами та діями. Це справжня, чиста істина» [286, с. 2]. «Ми стикаємося з підтекстом у повсякденному житті постійно, – переконана Л. Сегер. – Люди схильні не завжди говорити те, про що вони думають, іноді вони розуміють, що це не є добре, або не є ввічливо, або не прийнято озвучувати підтекст, тож вони приховують його за текстом і дають змогу справжньому смислу вирувати, не виходячи на поверхню. Іноді вони хочуть, щоб інша людина зрозуміла справжнє значення. Іноді – ні» [286, с. 2].

Ю. Лотман вважає: саме «подвійна» життєва філософія зумовлює введення підтексту в кіно, щоб максимально відтворити «відчуття реальності» [132, с. 295] в глядачів. Ось як це пояснює Р. Маккі: «Ніщо не є таким, яким видається. Цей принцип вимагає від сценариста постійного усвідомлення двоїстості життя, розуміння, що все відбувається принаймні на двох рівнях, і через це він повинен писати відповідно до правила одночасної двоїстості... Як у житті, так і в історії: він повинен приховати правду за «життєвою» маскою, а справжні думки й почуття героїв – за їхніми словами та діями» [279, с. 252–253].

Відповідно, у фільмі підтекст сприймається крізь призму зображуваного. Д. Говард тлумачить це так: «Те, що відбувається між героями насправді, що сприймається на тлі зовнішнього вияву їхніх стосунків, називається *підтекстом*. Найбільш наочний приклад підтексту: герой говорить чи робить одне, а ми знаємо, що він має на увазі інше» [42, с. 36].

Тож у чому полягає особливість осмислення категорії підтексту в кіно? У який спосіб генеруються імпліцитні смисли? Які засоби та методи застосовують кіносценаристи для створення другого плану? Спробуймо відповісти на ці запитання.

У процесі генерування підтексту сценарист має ретельно спланувати роботу з інформацією, правильний розподіл якої уможливить створення імпліцитного плану. Д. Говард зауважує: «Поступово пропонуючи глядачеві невеликі порції інформації, повідомляючи йому, що знають одні герої та чого не знають інші, змушуючи нас побачити історію очима декількох героїв і ретельно добираючи інформацію, яка з'явиться на екрані та час, коли її буде повідомлено героєві й глядачеві, досвідчений сценарист може вибудувати сцену, багату на підтексти» [42, с. 36].

Належачи до рівня імпліцитного, невисловленого, підтекст вимагає особливого осмислення й глибокого проникнення в сказане для його повного прочитання, яке потребує розвиненої інтуїції, певних фонових знань, багатого асоціативного фонду тощо. Хоча на початковому етапі, тобто до безпосереднього осмислення й проникнення в невисловлене, саме інтуїція стає важливим ідентифікатором підтексту. Створюється відчуття, що внутрішній зміст залишається поза словами, смисл полягає не в тому, про що йдеться в тексті. «Зазвичай підтекст це щось, що ви не можете до кінця розпізнати. Це відчувається. Ви відчуваєте його» [286, с. 4], – пояснює Л. Сегер.

Кінодраматурги, розмірковуючи над утіленням підтекстових смислів, переймаються тим, як глядачі можуть їх декодувати. У цьому процесі особливе місце відводиться інтуїції. «Інтуїція грає велику роль у правильному прочитанні підтексту, – наголошує Дж. Вестон. – Здатність помічати та розуміти підтекст зазвичай називається вмінням «читати між рядками». Це стосується прочитання рядків драматичного сценарію. [...] Уміння знаходити підтекст, тобто спонтанно й проникливо інтерпретувати правду за діями, словами та подіями, – це інтуїція» [289, с. 85–86].

Очевидно, розуміння важливості інтуїції зумовлює специфіку відтворення підтекстових смислів у кіносцені: сугерувати невисловлені смисли глядачам на рівні інтуїції. Текст повинен давати поживу для інтуїтивного осягнення, точніше, імпульсу, що породжує емоційний спалах. Ідеться, по суті, про прояв і функціонування підтексту в ході сприймання кіно. Саме творча

інтуїція, талант, артистичне й мистецьке чуття актора відіграють у цьому процесі важливу роль, адже дають змогу віднайти доречні прийоми, які створюють у глядацької аудиторії відчуття, що головне приховане за прямим значенням слів, воно криється в неказаному та невисловленому.

Робота з прихованими смислами в цьому разі розкривається на двох рівнях: відтворення авторського й створення акторського підтекстів, що мають органічно співіснувати та взаємодіяти для відповідного навіювання їх глядачам. Зокрема, Дж. Вестон виділяє й ідентифікує такі підтексти, як підтекст героя та підтекст історії. Підтекст героя є відповідальністю актора, тобто саме актор мусить передати, створити й навіяти глядачеві закладений смисл. Як пояснює кінодраматург, це інформація про героя, про яку той може не говорити або навіть не знати її, зокрема його емоційний і фізичний досвід, стосунки, потреби, образи та асоціації, що формують його спогади, мрії, бажання й страхи [289, с. 89–90]. Своєю чергою, підтекст історії – це справжня розповідь. Це емоційні результати, те, що відбувається на соціальному, емоційному рівні в уявному світі сценарію, у якому герої існують [270, с. 90]. І цей аспект є відповідальністю режисера, тобто саме від бачення, відчуття й волі режисера залежать рівень і ступінь передачі підтекстового смислу твору.

Дж. Вестон переконана, «коли сценарій є прозорим, актор і режисер мусять придумати, створити підтекст, якого, можливо, насправді там немає» [289, с. 91]. Натомість Л. Сегер наголошує на тому, що «актор не може створювати підтекст ролі, якщо письменник не вкладав ніякого підтексту» [286, с. 95], водночас уточнюючи, що «іноді письменник не усвідомлює підтексту. Іноді автор відчуває, які ідеї й слова найбільше підходять для сценарію, хоча навіть він не може сказати вам точно, що є підтекстом» [286, с. 95].

До речі, питання про те, на якому рівні – свідомому (осмисленому) чи підсвідомому (інтуїтивному) – автор / сценарист формує підтекст, є складним і до кінця не вирішеним. Безумовно, сценарист детально виписує кожен деталь, утілюючи її відповідно до ідеї конкретної сцени чи фільму загалом, проте, як визнають самі автори, іноді підтекст, що маємо в результаті, не відповідає

початковому задуму. Показовими в цьому плані є такі зауваження відомого американського сценариста Е. Сарджента: «Усе є підтекстом, або має підтекст, або було підтекстом. Мені набрид підтекст, і я думаю, що в цьому також є підтекст. Він скрізь, і я не цікавлюся ним, коли я пишу...» [286, с. 147] і «Підтекст: я не писав його, але там він є. Підтекст у нашому власному житті» [286, с. 149].

Відповідно до природи підтексту сцена має вибудовуватися на двох рівнях: експліцитному та імпліцитному. Ось як відокремлює ці два рівні Р. Маккі, ураховуючи вищезазначений принцип двоїстості життя: «По-перше, він (*сценарист. – М.Ф.*) повинен створити вербальний опис чуттєвого поверхневого рівня життя, що містить у собі зображення й звук, дії й розмови. По-друге, він повинен створити внутрішнє життя, наповнене усвідомленими та неусвідомленими бажаннями, діями й реакціями, прагненнями й особистісними проявами, що зумовлені генетичними та практичними потребами» [279, с. 253].

Яскравий приклад співіснування експліцитного й імпліцитного рівнів, зовнішньої та внутрішньої дій (за К. Станіславським) знаходимо в Р. Маккі, котрий пояснює, як, наприклад, має писатися любовна сцена. Тож читаємо в «Історії»: «Припустімо, дві людини замінюють колесо автомобіля. Нехай сцена стане віртуальним підручником із заміни спущеної шини. Нехай усі діалоги та дії будуть пов'язані з домкратом, гайковим ключем, ковпаком і гайками: «Подай мені це, будь ласка», «Обережно», «Не забруднися», «Дозволь мені... ой». Актори інтерпретуватимуть реальну дію сцени, тож залиште їм можливість утілити романтичні відносини зсередини. Коли їхні погляди зустрінуться й очі засвітяться, ми знатимемо, що відбувається, бо все втілиться у вигляді невисловлених думок та емоцій акторів. Як тільки ми побачимо, що приховується за зовнішнім проявом, ми посміхнемося з розумінням: «Подивись, що відбувається. Вони не просто замінюють колесо автомобіля. Він думає, що вона дуже гарна, і вона знає про це. Хлопець зустрів дівчину» [279, с. 254]. Тож у цій сцені маємо органічне співіснування двох дій: зовнішньої –

заміна спущеного колеса машини, розкрита на експліцитному рівні; і внутрішньої – романтична лінія, прихована на імпліцитному рівні.

«Внутрішнє життя», достеменно продумане режисером і тонко передане актором, відчутно збагачує та живить сцену. «Коли в сцені прямо йдеться про щось, це часто безглуздо й незадовільно в емоційному плані, – глибоко переконаний К. Іглесіас. – У підтексті ви приховуєте сценічні конфлікти, навіть не вдаючись до визначення їх» [275, с. 84].

Важливе значення в сугеруванні прихованого смислу мають діалоги, у яких істинне криється за невисловленим. Зокрема, Л. Сегер переконана: «Коли письменники створюють діалог, який є зрозумілим, ми називаємо його очевидним. Герої говорять саме те, що вони мають на увазі, оформлюють думку в чіткі, логічні речення. Це безглуздо. Це слабо. Це звучить як лекція, або нотація, або трактат, або висновки. Діалог не є емоційно живим» [286, с. 3]. За діалогами повинні бути приховані не висловлені прямо враження, думки, почуття героїв, і саме це робить сцену довершеною й цікавою. «А втім, це не означає, що ми не можемо писати сильні діалоги, у яких зневірені в коханні намагаються сказати правду, – уточнює Р. Маккі. – Це просто означає, що найбільш пристрасні моменти мають приховувати ще один глибинний рівень» [279, с. 256].

Між тим К. Іглесіас переконаний: ефективним методом створення підтексту є протиставлення *дія* – *діалог*: «Підтекст іде від дії, не від діалогу. Ось чому ми говоримо, що дії говорять більше, ніж слова. Для того щоб створити підтекст, змусьте героя сказати те, що суперечить його діям...» [275, с. 214]. На цьому ж наголошує Д. Говард, підкреслюючи, що зіставлення *дія* – *діалог* дає вичерпне уявлення про внутрішній світ героїв: «Навіть за наявності діалогу герої не завжди говорять саме те, що вимовляють. Якщо один герой клянеться іншому у вічному коханні та вірності, а в цей час ховає за спиною величезний ніж, то чому ми повіримо: його словам або діям? Насправді саме зіставлення діалогу і дій, що й у реальному житті часто не збігаються, дає нам найбільш повне уявлення про внутрішній світ людини. Коли один герой

обманює іншого, а ми знаємо правду, то дізнаємося щось нове про характер того, хто це робить: дізнаємося власне правду, а також те, як і кому він бреше. Часто ми можемо здогадуватися, з якої причини той чи той герой говорить неправду, відчуваємо його мотиви та безпосередньо проникаємо в його внутрішній світ» [42, с. 35–36].

Одним з прийомів, який створює прихований план, є паузи. У тому, що пауза є засобом передачі підтекстових смислів, глибоко переконана Л. Сегер: «Ви запитуєте когось про щось, [...] і якщо пауза довга, це підтекстово говорить вам, що тут щось не так. Нарешті відповідь приходить... Але пауза сказала все» [286, с. 30].

Ю. Лотман вважає, що «мета мистецтва – не просто відобразити той чи той об'єкт, а зробити його носієм значення» [132, с. 299], тож «усе, що ми помічаємо під час демонстрації фільму, усе, що нас хвилює, що на нас діє, має значення» [132, с. 320]. Тому візуальні (скажімо, декорації) чи аудіальні (звукові) ефекти особливо важливі, оскільки пробуджують у глядача певні почуття, емоції й настрій.

Можна виділити дві домінантні функції візуально-аудіальних знаків: по-перше, породження певних асоціацій, що репрезентують увесь спектр емоцій і почуттів, по-друге, декодування додаткової інформації, що є носієм імпліцитних смислів. Зокрема, Л. Сегер пояснює підтекстову роль супровідних ефектів так: «Захід сонця може асоціюватися з романтикою; із закінченням чогось, коли ніч і тьма настають; з ностальгією за тим, що могло б статися; з можливими новими подіями, які тримаються в секреті; з романтичною ніччю. Захід сонця став кліше тому, що цей образ викликає в нас так багато асоціацій. Ми так часто бачили його в кіно. Фільм тільки показує захід сонця, а ми зазвичай уже знаємо, що це означає. [...] Ми знаємо, що захід сонця означає набагато більше, ніж закінчення дня» [286, с. 6].

Звук у кіно може бути носієм додаткової інформації: «Деякі фільми стають добре відомими через свої звукові метафори, – констатує Л. Сегер. – Так, гудок може просто повідомляти про прибуття потяга, але в певному

контексті може символізувати почуття самотності, довгої подорожі або безгрошів'я, яке штовхає людину вирушити в далеку дорогу на потязі» [286, с. 112].

Окрім того, підтекст можуть містити інші деталі, що на перший погляд видаються незначними. Виразниками імпліцитних смислів є міміка та жести актора, а глядачеві потрібно навчитися читати й розуміти мову тіла. Наприклад, Л. Сегер зазначає: «Якщо ми не визначилися щодо істини, ми можемо подивитися на жести героя. Хоча деякі жести будуть породжені актором... Найменші жести можуть бути такими ж виразними, як великі дії. Істина часто в деталях» [286, с. 84].

Імпліцитність може генеруватися через суто «літературні» прийоми. Методи, якими користуються письменники, активно застосовують кіносценаристи, серед них: повтори слів, що резонують приховані смисли; багатозначні слова, які надають багатоплановості; метафори, що виражають внутрішню ідею.

Відзначимо, що наявність підтексту в кіно актуалізує увагу глядачів, адже якість сприйняття фільму залежатиме від того, як налаштована аудиторія. К. Іглесіас відзначає: «Причина, чому читачі схвалюють підтексти, криється в тому, що приховане вимагає зусиль, привертає увагу й активізує в процесі читання. Коли мозок читача зайнятий, це автоматично викликає зацікавлення тим, про що йдеться на сторінці» [275, с. 84]. Такої ж думки Р. Маккі: «Сцена розповідає не про те, що вона показує. Про щось ще. І саме це щось [...] змушує сцену працювати. У будь-якій сцені завжди наявний підтекст, внутрішнє життя, яке відрізняється від тексту або суперечить йому» [279, с. 255]. І саме в декодуванні цього закладеного підтексту, що поглиблює та активізує сприймання, полягає роль реципієнта – «бачити через вираз облич і вчинки героїв глибину невисловленого, неусвідомленого» [279, с. 254].

У процесі розкриття імпліцитного плану глядач починає співчувати, а отже, замислюватися, робити висновки. Д. Говард наголошує: «Підтекст не тільки збагачує сцену й дає змогу більше дізнатися про героїв, завдяки йому

аудиторія отримує більше задоволення від перегляду та гостріше відчуває причетність до героїв. Глядач намагається зрозуміти все, що відбувається на екрані, і якщо він вловлює підтекст, то по-справжньому співчуває героям і набагато краще розуміє їх внутрішній світ» [42, с. 36].

Отже, провідні голлівудські консультанти зі створення кіносценаріїв, зокрема Дж. Вестон, Д. Говард, К. Іглесіас, Р. Маккі та Л. Сегер, надають особливого значення підтексту, який поглиблює інформативність кіно й активізує увагу глядачів. Сценаристи досить детально описують методи та засоби генерування й передачі імпліцитного змісту, як-от: акцентують увагу на інтуїтивному чутті на етапі декодування підтексту; на взаємодії внутрішньої та зовнішньої ліній, що розкриває поєднання експліцитного й імпліцитного в сцені; на особливостях побудови діалогів чи уведення пауз, за якими приховується додатковий внутрішній зміст; на візуальних елементах і звукових ефектах, що сугерують певні ідеї, думки, почуття, враження тощо. Розкриваючи секрети написання гарних сценаріїв, консультанти радять розглядати підтекст крізь призму літератури, і це робить їх досвід цікавим матеріалом для літературознавчих досліджень [234; 235; 236; 268; 271].

«Земля» О. Довженка: підтекстова сфера

Літературний кіносценарій, за яким створено епохальний фільм О. Довженка «Земля», характеризується таким високим рівнем майстерності, що його можна вважати цілком автономним літературно-художнім твором (кіноповістю), який генерує тонкі підтекстові смисли. Зрозуміло: у кіноповіді ці приховані смисли виражаються власне літературними засобами, а кінофільм передає їх іншою мовою – кінематографічною. Сталося так, що саме підтекстова сфера «Землі» спричинила заборону фільму та переслідування О. Довженка більшовицьким режимом.

Згадаймо складну історію фільму: вийшовши на київські екрани 8 квітня 1930 року, уже 17 квітня цього ж року фільм був заборонений через «натуралізм і замах на звичай» [44, с. 66]. Варто згадати, наприклад, відгук Д. Бедного, у якому на адресу автора прозвучало звинувачення в «контрреволюційності». Про це О. Довженко так писав в «Автобіографії»: «Радість творчого успіху була жорстко подавлена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою «Философы» в газеті «Известия». Я був так приголомшений цим фейлетоном, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма...» [60, с. 38–39].

Тим часом європейський кінематограф тріумфально сприйняв «Землю»: з великим успіхом фільм демонструвався в Берліні, Парижі, Лондоні й Празі, з'явилася велика кількість позитивних відгуків і рецензій. «Цей фільм, – зазначав голландський режисер документального кіно Йоріс Івенс, – без перебільшення є найвище, що досі було створено в радянській та європейській кінематографії» [159, с. 45]. Насамкінець на Всесвітній виставці 1958 року (Брюссель, Бельгія) О. Довженка було визнано одним з десяти провідних митців світу за всю шістдесятилітню історію кіно, а «Земля» увійшла до дванадцяти найкращих фільмів «усіх часів і народів».

Постає питання: у чому ж полягала істинна причина цілковитого неуспіху «Землі» в СРСР і водночас блискавичного поступу в Європі? Що насправді відчули радянські і європейські критики та глядачі у фільмі? Спробуймо знайти відповіді на ці запитання.

Попри абсолютну відповідність ідейного змісту «Землі» більшовицьким установкам зображати «класову боротьбу» на селі й «становлення колгоспного ладу в нашій соціалістичній Вітчизні» [61, с. 97], радянські ідеологи відчули, що на імпліцитному рівні у фільмі виразно проступали національні риси. Переважно через зображення неперевершеної краси української природи, через те, що фільм був «мовби накладеним на українській краєвид, який дає йому (Довженкові. – М.Ф.) декорацію й тему» [44, с. 63]. Тож там, де «поетичний

геній Довженко знаходить відряду для мистецького духу» [44, с. 63], більшовицькі критики цілком небезпідставно побачили певний національний зміст, бо на тлі розкішно зображеної української природи поставала ідея морального здоров'я та незнищенності українського народу.

Н. Шумило наголошує, що «в характеристиці українців великого значення надається такій складовій духовного обличчя нації, як надзвичайно тісний зв'язок із землею, на якій народ живе й працює споконвіку, а також, можна сказати, інтимному ставленню до природи» [259, с. 40]. Зв'язок українського народу із землею потужно проступає в кіноповісті О. Довженка, де архетип «земля» апелює до читача різними символічними значеннями та емоційними нюансами, а також уміщає в себе не тільки поняття «грунт», а й живописні краєвиди та чарівну природу.

Проаналізуємо найбільш виразні епізоди-описи з метою відчутти семантичне наповнення образу землі.

Майже у всій своїй символічній повноті земля постає в альтернативному початку до фільму. Згадаймо: косарі під українську пісню після довгого трудового дня повертаються додому. У цю картину органічно вплітається опис землі, яка береже в пам'яті прожитий день, сповнений особливою любов'ю, що зображена через тактильні відчуття (дотики), які письменник майстерно передає реципієнту: «...а під босими ногами і в тебе, і в неї *тепла* земля, *укочена колесами, втоптана копитами*, вкрита *м'яким, як пух, теплим* пилом чи *ніжною* грязюкою, що так *приємно лоскоче* між пальцями» [61, с. 101–102] (*виділення наше. – М.Ф.*).

Далі розкривається нерозривний зв'язок людини із землею, яка стає символом матері-годувальниці, духовності, історії, культури народу та нескінченності життя, адже береже пам'ять про людей: «Ідеш, і слухаєш, і чуєш рідну землю, що годує тебе не тільки хлібом і медом, а й думками, піснями і звичаями, і не тільки годує й ростить, а й прийме колись до свого матернього лона, як прийняла прадідів своїх і діда під яблунею» [61, с. 102].

Подібного ефекту автор / сценарист / режисер досягає також іншим варіантом початку кіноповіді (власне, так і починається фільм), де змістова багатозначність образу землі сугерується насамперед символами яблуні та яблука, що притягують до себе увагу в щедрому саду, де і мак, і соняшники, і груші... Відчуймо «яблуневу» концентрацію: «...І ще пам'ятаю: був гарний літній день, і все навколишнє здавалось прекрасним: сад, город, соняшники, й мак, і ниви за городом. А в саду, якраз коло погребні, під *яблунею*, *серед яблук* і груш, на білому стародавньому рядні, в білій сорочці, весь білий і прозорий від старості й доброти, лежав мій дід Семен, колишній чумак.

[...] Коло діда, на старому *яблуневому пні*, сидів його давній товариш і побратим Григорій, теж дуже старий, але через відсутність бороди позбавлений божественних рис чоловік.

[...] Надійшла мати і, відчувши, що діється *під яблунею*, замислилась.

[...] У траві *серед яблук-падалок* сиділо одне наше дитинча, яке зовсім ще не розуміло життя. Тримаючи в руках *яблуко*, воно вперто намагалось вкусити його двома своїми першими зубками, але *яблуко* було чимале, а ротика на нього дитині ще не ставало.

[...] Дідова смерть не викликала ані найменшого зрушення в навколишньому світі – не загримів ні грім у хмарах, ні зловісні блискавки не розкрояли неба врочистим спалахом, ні бурі не повивертали з корінням могутніх дубів.

На полудневому небі так, як і було, – ні хмаринки. Тиша навколо. Десь тільки *яблуко* бухнуло м'яко в траву – та й усе. Навіть соняшник ніде не похилився. Весь ясний соняшниковий світ стояв нерухомо, наче хор вродливих дітей, що втупили у височінь свої радісні обличчя. А над обличчями тихо снували покинуті дідом золоті бджоли» [61, с. 98–100].

Як бачимо, дід лежить *під яблунею*; побратим діда сидить на *яблуневому пні*; мати стоїть *під яблунею*; дитина намагається з'їсти *яблуко* на траві *серед яблук-падалок*; навіть з дідовою смертю «тільки *яблуко* бухнуло м'яко в траву». Таке «яблуневе» наповнення сцени грає своїми символічними відтінками

значень, іноді навіть протилежними, зокрема початку і кінця, смерті і безсмертя, добра і зла, плідючості та Батьківщини [192, с. 144].

Саме це яблуневе «багатство» заперечувало уславлення колективізації, і це було відразу декодовано глядачами. Наприклад, режисер В. Пудовкін ставить риторичне питання: «якого біса треба було влаштовувати бійку за трактор, якщо навколо панує багатство й надмір матеріальних благ, коли люди спокійно помирають, вкусивши для останнього задоволення яблуко, а таких яблук навкруги тисячі й тисячі, коли треба тільки простягнути руку й розкішні дари природи посиплються на плечі?» [214, с. 280].

Інший важливий епізод – це розлогий опис «останніх кроків» [61, с. 118] Василя, тобто момент перед його вбивством. Опис «тихої української ночі» [61, с. 116] постає в запахах, смаках, кольорах і звуках, вражає своєю поетичністю та живописністю: «...Ось він іде по дорозі крізь місячну повінь. Легкий пил під ногами. Роса на траві. Коні пасуться. Ось їх слід у росі. Он їх спини вилискують. Щось промайнуло в тіні за мостом під вербою. Ні, нічого не майнуло. Тихо навколо й не тихо. Все сповнене особливих, нерозпізнаних звуків. Крізь далекі дівочі співи, що тихо бринять десь у сріблястому сяйві, здається, ніби чути, як росте трава, огірки, як десь у таємничій паркій тьмі довшає огудина гарбузів, чіпляючись вусами за тин, як наливаються червоним соком вишні, шаріють груші.

Пахне нічними квітами земля, пахне плодами, й листям, і медом соняшників, і медом тютюну, і медом гречки. Все довкола пахне, навіть пил на дорозі, навіть роса. Все росте, все рухається під синім покривом животворящої ночі, немов поспішаючи швидше вирости за ніч, поки все спить, а рано, на сході сонця, вийдуть хазяйки з сіней умиватись, глянуть на розквітлі соняшники й маки, яких не торкнула ще перша бджола, і вигукнуть протяжно в зачудованні:

– Мати божа, що сталося в городі за ніч! Ось він іде сам-один між городів під зорями. Коні хропуть десь в кущах на леваді. Він глянув на мить і заплющив очі, усміхаючись на ходу. О мрії-мари!.. Коні захропли» [61, с. 118].

До речі, у робочому варіанті сценарію цей опис становив лише декілька речень: «237. Йде по вулиці» та «238–243. Іде Василь по вулицях села довго» [59, с. 67]. Очевидно, подібні записи сценариста для режисера занадто схематичні, проте не в тому разі, коли сценарист і режисер – одна людина, бо всі деталі зафіксовано в його уяві, і це дозволяє детально відтворити картину. Як зазначає О. Довженко, «таким він *(ідеться про опис в кіноповісті. – М.Ф.)* був і залишається тільки в моїй свідомості, у творчому баченні. Це як би літературний еквівалент самої картини» [59, с. 66].

Образ води – «символ першоматерії, плодючості; початку і кінця всього сущого на Землі; Праматері Світу; інтуїтивної мудрості...» [192, с. 29]. Спочатку вода в кіноповісті спливає через образ хмар, точніше, «барокових пасм хмар на небі» [106, с. 72], опис яких містить елементи романтичного, фантастичного, а подекуди й містичного: «В блакитній високості непомітно почали виникати хмарки. Вони росли і множились, перебуваючи в безупиннім змаганні й мінливості. Деякі з них скидались на урочисті голови бородатих пророків, інші – на снігові гори, а декотрі мчали вершниками на фантастичних подобах коней. А поперед небесного воїнства, розпростерши крила, осяяний промінням сонця, летів велетенський птах. Потім пророки, воїнство і птах об'єднались в одну чорну хмару, що заповонила небо аж по саме сонце» [61, с. 125].

Згодом вода постає через образ дощу, який тісно пов'язаний із землею, адже є символом очищення, плодючості й життєдайності: «І [...] зашуміли верби над [...] головою, загуркотів грім, і на запилену землю линув дощ – буйний та теплий.

Було щось невимовне радісне, життєдайне в цьому сонячному дощі, і всі це відчули. Він ніби змив всі рештки смутку і скорботи з людей. В кожній його краплині яскріло обіцяння торжества життя. Ніхто не тікав, не ховався від дощу, а діти підводили до нього свої смагляві мокрі личка й виспівували: «Дощику, дощику, перестань, поїдемо на баштан!..»

Омиті були сади, баштани, городи, поля. На чистих яблуках і сливах, укритих незайманою патиною, бриніли найчистіші дощові краплини, вилискуючи й перекочуючись з плоду на плід і падаючи на землю» [61, с. 125].

Зрештою образ землі в кіноповісті набуває планетарного значення: «Від людського життя і навіть від життя цілих поколінь людей залишається на землі тільки прекрасне» [61, с. 125]. Можливо, саме це *прекрасне*, яке у фільмі стало таким близьким, дало змогу назвати «Землю» «фільмом усіх часів і народів»; через *прекрасне* автор акцентує на морально-етичних цінностях, пов'язаних з вічною філософською проблемою землі; через *прекрасне* постає любов.

Образ землі має тісний зв'язок з народом, особливо коли йдеться про українців. Свого часу на цю особливість звернув увагу відомий український географ, картограф і публіцист С. Рудницький. Наприклад, у його книзі «Українська справа зі становища політичної географії» (1923) читаємо таке: «Органічне зв'язання народа з землею, ця найсильніша основа держави, мимо всіх історичних невзгод на Україні, тільки скріплялися й поглиблювалися. Українці поміж всіма великими народами Європи, нарід найвиразніше хліборобський, зрослися зі своєю рідною землею так тісно, що кожний політичний план (навіть!), який відноситься до української території, мусить з тією дійсністю необхідно числитись» [184, с. 11]. У фільмі образ землі разом із зображенням народу набуває своєї повноти й цілісності.

У кіноповісті, як і у фільмі, відчувається любов і надзвичайна повага О. Довженка до українського народу. Та це й не дивно, адже письменник був твердо переконаний: «щоб зняти фільм про селян, про село мало бути кінематографістом-художником, потрібно не тільки знати історію свого народу, але й *любити* (виділення наше. – М.Ф.) його...» [214, с. 268]. Ця любов проявляється в окремих рисах, що набувають особливого значення для глядача. У щоденникових записах О. Довженка можна знайти важливі деталі, завдяки яким можна зрозуміти, що автор-режисер уявляв український народ красивим і співочим. Наприклад, епізод, коли люди зібралися подивитися на трактор: «Люди повинні *добре одягнутися*. Я запросив народний хор з батьківщини

Шкурата з Ромен. Хор буде починати співати, а за ним заспівають всі. *Наш народ вміє співати*» [214, с. 271], – читаємо запис від 11 липня 1929 року.

Що саме мав на увазі О. Довженко, використовуючи слова «добре одягнутися», стає зрозумілим у кіносценарії: «На тлі блакитного неба сяє дівоче вбрання, вишите часом з таким бездоганим смаком, якому позаздрили б й принцеси, коли є ще такі десь по глухих закутках Європи.

Парубки одягнуті теж неабияк. У Хоми Білоконя на грудях вишито цілий город. На вихрястій голові казна-як тримається картуз старого фасону – тугим колесом» [61, с. 110–111].

До того ж у роботі наголошується на вмінні співати, щоправда, у контексті іншого фрагменту: «...краще зорову частину картини почнемо з пісні:

Котилася ясна зоря з неба

Та й упала додолу...

Навряд чи десь по інших країнах співають так гарно й голосисто, як у нас на Україні. Пишеться це не з бажання виставити себе перед світом у перебільшено вигідному світлі, а в ім'я реалізму, з чим усі, хто співає, згодяться одностайно» [61, с. 101].

Таке зображення народу дає відчуття сильної любові і до землі, і до українців, і до Батьківщини. Саме цю багатогранну любов відчули глядачі після перегляду фільму, вона йшла врозріз із комуністичною ідеологією та настановами соцреалізму на показ класової боротьби, колективізації на селі тощо. У цьому полягає внутрішній конфлікт «Землі». Зокрема, на думку письменника А. Фадєєва, «на екрані постали такі ситі й сильні люди, що незрозуміло, навіщо їм стріляти один в одного й узагалі щось міняти у своєму житті» [214, с. 279].

Влучним є коментар до довженківської «Землі» С. Тримбача: «Його фільм – і з плином часу це ставало все очевиднішим – оповідав не про колективізацію, а про чар космічних гармоній, про естетичну красу землеробського міфу. Про те, що Відродження нації і людства може здійснитися тільки тоді, коли поважаються закони Природи і Буття» [214,

с. 283]. Певно, саме таке різнобічне й глибинне наповнення образу землі вклав О. Довженко в назву фільму, адже не випадково режисер довго не міг вирішити, як назвати своє творіння. Назва мала стати промовистою для глядача. «Написав уже основу сценарію. Не можу знайти назви до майбутнього фільму. Сьогодні знімальна група зібралась, і я прочитав їй свій сценарій. Сказав, що встановлю премію для того, хто придумає назву, що має бути тільки в одному слові. Не визнаю багатослівних назв. Одне слово має виражати смисл фільму» [214, с. 268], – читаємо запис від 17 травня 1929 року. І вже 18 числа зафіксовано: «Знайшов! «Земля» і тільки «Земля». Ясно, точно й конкретно» [214, с. 270].

Перечитуючи кіноповість «Земля» або переглядаючи однойменний фільм, зайвий раз переконуємося, що «Довженко робить землю своєю улюбленою темою і віддає перевагу тріумфові краси» [44, с. 66]. Та й сам автор стверджував: «Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більш глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне» [60, с. 51]. Краса, яка знаходить місце в кожному кадрі картини, навіює почуття сильної любові та глибокої поваги до землі. Власне, цим і запам'ятовується фільм О. Довженка глядачам. «Той, хто не бачив яблуко крупним планом у Довженковій «Землі», той взагалі ніколи не бачив яблуко» [159, с. 46], – був переконаний французький учений Марсель Мартен.

Образ землі був наскрізним у творчості О. Довженка, цей лейтмотив Р. Корогодський охарактеризував як мрію про родючу землю та сади: «Це і неозорні поля пшениці («Поема про море»), і соняшники («Арсенал», «Земля», «Щорс»), і яблука, яблуні в садах («Земля», «Мічурін»), і, нарешті, чудова мрія про сади в «Щорсі» [106, с. 171]. Та й образ Дніпра-Славутича, який, безперечно, пов'язаний з величною Землею, вражає в «Івані»: «безмежний простір плеса води, ніби зігрітий диханням тисячолітньої історії, вабить тебе до джерел могутньої сили природи» [106, с. 171–172]. Доречно також згадати опис городу в «Зачарованій Десні»: «До чого ж гарно й весело було в нашому горіді! Ото як вийти з сіней та подивитись навколо – геть-чисто все зелене та буйне. А сад було як зацвіте весною! А що робилось на початку літа – огірки цвітуть,

гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, кропу, моркви!» [61, с. 23]. О. Довженко вустами ліричного героя промовляє: «— Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало. Коли вилізає саме з землі всяка росиночка, ото мені радість...» [61, с. 23] («Зачарована Десна»). Або закликає: «— Любіть землю! Любіть працю на землі, бо без цього не буде щастя нам і дітям нашим ні на якій планеті» [61, с. 431] («Поема про море»).

Отже, у «Землі» О. Довженка крізь товщу ідеології класової боротьби шляхом сугестії підтекстів проступають інші смисли, що виводять на перший план красу української землі, моральне здоров'я й незнищенність українського народу. Очевидно, саме підтекст надав фільму тієї особливої притягальної сили, у якій полягає код вічності твору [232; 237].

1.4.4. Специфіка підтексту в живописі

«Четвертий» вимір картини

Чому окремі живописні полотна (як правило, це картини-шедеври) змушують глядача пильно вдивлятися в них? Відповідь украй проста та дуже складна водночас: це викликано прагненням глядача через колір, характер ліній, світлотіньові відношення й інші прийоми зображення відчувати не тільки думки, почуття та настрої художника, але й досягнути приховані смисли, які часто є невід'ємними ознаками шедевра.

У цьому підрозділі зупинімося на головних засобах створення підтексту у роботах живописного мистецтва. Їх опрацювання допоможе виявити основні підходи до декодування прихованих смислів, навчить виявляти імпліцитну інформацію художнього полотна.

В образотворчому мистецтві, зокрема живописі, маємо справу зі зримим образом, для розуміння якого глядач повинен володіти розвиненою культурою сприймання, щоб *за цим зримим*, точніше, у зримому відчувати недосказане й

невисловлене, те, що є носієм істинного смислу картини. У процесі декодування справжнього смислу глядач, підпадаючи під вплив особливої «аури» картини, заряджається художньою енергією.

Художник залишає для глядача своєрідні віхи чи орієнтири, що спрямовують на правильне та повне розуміння твору. Спробуймо їх визначити шляхом моделювання процесу сприйняття картини глядачем. Для цього звернімо увагу на її «коди», знакові елементи, які можуть бути носіями підтексту.

Композиція картини є найважливішим організувальним її компонентом, адже, впливаючи на структуру, розташування та зв'язок складових частин, визначає не тільки цілісність зорового образу, а й сприяє реалізації художнього задуму, несе в собі прихований смисл. Даючи визначення одному з найбільш розмитих термінів образотворчого мистецтва, М. Волков зазначає: «Композицією картини ми називаємо побудову сюжету на площині в межах «рамки». Метою й формотворчим принципом композиції картини є, однак, не побудова сама по собі, а смисл. Конструкція (побудова) виконує *функцію передавання смислу*» [31, с. 27]. Через аналіз композиції, вдумливе проникнення в побудову твору, розмірковування над зображенням можна зрозуміти підтекст картини, головний її смисл.

Подивімося на видатну фреску Л. да Вінчі «Тайна вечеря», яка, на переконання І. В. Гете, є «воістину вершиною мистецтва» [103, с. 497]. Композиційний центр картини – образ Христа, а композиційний розвиток виявляється в дзеркальному повторенні лівої та правої частин – зображення апостолів групами по три людини, що створює органічні симетрично-ритмічні ряди. Таке композиційне рішення є не лише виваженим з погляду художності, а й містить імпліцитну інформацію. М. Волков наголошує, що поділ апостолів «по три» містить сюжетний підтекст. Групування свідчить: у кожній групі своя тема всередині загальної теми, але жодна деталь прямо не підказує їхній характер, тож завдання глядача прочитати теми через жести та міміку. Тим часом відкинута фігура Іуди своїм контрастним рухом прямо виражає

протилежний смисловий зв'язок. Слова Христа й мимовільна відповідь Іуди. Створюються два плани всередині дії: «Христос – апостоли» – хоровий зв'язок, «Христос – Іуда» – зв'язок конструктивний. Симетричний жест розкинутих рук Христа несе обидві функції: конструктивну (пов'язує ліві та праві групи в єдиний хор) і смислову (ідеться про жест гіркого звернення). Решта реакція на нього [31, с. 26].

Підтекст може бути носієм не тільки додаткової інформації, яка допомагає досягнути справжній задум художника, але й мати емоційну та настроєву тональність. Згадується музичний живопис відомого литовського художника М. Чюрльоніса. Поєднуючи таланти музиканта, композитора (згадаймо симфонічні поеми «У лісі», «Море») і художника, М. Чюрльоніс майстерно застосовував специфічні музичні засоби й прийоми в живописі. Зокрема, це стосується поліфонічної побудови картин. «У його музичних творах зазвичай існує кілька окремих ліній, які розвиваються в русі, – зазначає Г. Бальчюнене. – Кожна з них мала б трактуватись як самостійна мелодія. Подібний принцип він використовував і у своєму «музичному живописі», де, як правило, дається співвідношення декількох самостійних ліній. [...] Його композиції розкривають вдумливу конструктивну думку композитора» [11, с. 19]. Така своєрідна композиція художньої картини створює музичний підтекст, викликаючи особливі музичні асоціації, що наповнюють зоровий образ звучанням, мелодикою, ритмікою тощо.

Яскравим прикладом музичної наповненості, яка відбивається на рівні композиції, слугує картина М. Чюрльоніса «Фуга», що відкриває цикл «Сонати». У музиці фуга – це форма поліфонічного твору, побудована на послідовному проведенні в усіх голосах однієї або кількох тем за певним тонально-гармонійним планом. Тож за цим принципом створена й сама картина. «У трьох горизонтальних ярусах ритмічно повторюються одні й ті ж мотиви, які варіюються в різноманітних поєднаннях, – пояснює Г. Бальчюнене. – Живописна «Фуга» звучить як багатоголосий поліфонічний твір, де одну мелодію підхоплює інша, імітуючи її. Особливе смислове

навантаження несуть нереальні відображення ялинок, нагадуючи «дзеркальну» інверсію. Верхній горизонтальний ярус – своєрідна реприза. Вона гармонійно завершує композиційну структуру» [11, с. 18]. Як бачимо, художня картина є носієм музичного підтексту.

Художні образи можуть мати *символічне значення*, за яким криється додатковий пласт інформації. Наприклад, картини епохи бароко буквально промовляли до глядацької аудиторії символами. Художники свідомо використовували образи, за якими були закріплені певні смисли, а глядачі вміло зчитували їх. Як зазначає К. В. Веджвут, «не занадто заплутані символи приводили всіх у захоплення, освіченим людям подобалося розшифровувати прихований смисл зображень у картинах. Така вчена гра надавала інтересу навіть найбільш приземленим роботам. Але в руках генія цей прийом міг створити безкінечно різноманітні видіння, що викликають непідробну насолоду...» [216, с. 14].

Так, до символів активно звертався П. П. Рубенс, видатний представник бароко, для якого знаки, носії таємного смислу, стали своєрідною мовою спілкування з глядачем. Пригляньмося до, здавалося б, простого й зрозумілого портрету «Чотири філософи». На картині художник зобразив ученого Яна Воверіуса, філософа-стоїка Юстуса Ліпсіуса, свого брата Філіпа, учня Ліпсіуса, і себе. Начебто все очевидно, але як тільки помічаємо чотири тюльпани, що співвідносяться із зображеннями людей, – картина наповнюється новим смислом. Вдалим прикладом осмислення образу тюльпанів на рецептивному рівні, тобто з точки зору сприйняття, слугує спостереження Б. Рохленка: «Перед бюстом – тюльпани, знак поваги до видатної людини. У той же час тюльпан – символ тогочасних Нідерландів.

Якщо це так, стає очевидним смисл картини: перед нами не тільки квіти, але й цвіт країни. Чотири чоловіки, чотири особистості. Їх філософські погляди визначали їхні дії, які були спрямовані на добробут роздертих війною Нідерландів. У часи «свинцевих дощів» їх не покидали надія та любов. Вони залишили яскравий слід в історії своєї країни й у світовій культурі» [179, с. 29].

Між тим «у цьому портреті написане тюльпанами послання майбутнім поколінням: не падайте духом, не схиляйтеся перед обставинами, удосконалюйтеся, любіть» [179, с. 29].

Подібні образи-символи були типовими, за ними були закріплені значення, що миттєво декодувалися тогочасною глядацькою аудиторією. До речі, сучасні глядачі для точного сприйняття цих картин повинні мати історизм мислення та історико-художнє виховання.

Інша справа, коли художній образ не є носієм загальноприйнятого значення. Наприклад, С. Далі дивувався: «Як же ви можете сподіватися, що ви зрозумієте їх (*картини*. – *М.Ф.*), якщо я сам, «творець», їх також мало розумію» [117, с. 119]. Ідеться про сюрреалістичні картини. Сюрреалізм – це художня течія у ХХ ст., представники якої, як зазначав А. Бретон у «Маніфесті сюрреалізму» (1924), надавали значення підсвідомому, захопленню незрозумілим й ірраціональним. Вплив на глядачів здійснювався через активізацію асоціацій, зокрема за фройдівською методикою вільних асоціацій. Відповідно, художні образи набували полісемантичності, а їхня інтерпретація – багатозначності. Тож апріорі не можна говорити про єдине розуміння образу.

Візьмімо, наприклад, картину С. Далі, відому під назвами «Постійність пам'яті», «Стійкість пам'яті», «Твердість пам'яті» чи «М'які годинники», що є однією з довершених робіт митця. Ось як описує роботу з композицією сам художник: «Картина, яку я збирався писати, зображує пейзаж місцевостей Порт-Льїгата, скелі, немов би осяяні неясним вечірнім світлом. На першому плані я накреслив обрубаний стовбур безлистої оливи. Цей пейзаж – основа для полотна з якоюсь ідеєю, але якою? Мені потрібно було дивне зображення, але я його не знаходив. Я відправився вимкнути світло, а коли вийшов з кімнати, буквально «побачив» рішення: дві пари м'яких годинників, одні жалібно звисають з гілки оливи. [...] Через дві години... картина, якій судилося стати найбільш знаменитою, була завершена» [53, с. 201].

Образ м'яких годинників, що став композиційною знахідкою С. Далі, викликає різноманітний потік асоціацій та вражень, і відповідно до того, як

розкривається образ на чуттєвому, інтуїтивному рівні, вибудовується смисл художньої роботи (на думку І. Куликової, «якщо він узагалі в ній є» [117, с. 124–125]). Часто образ м'яких годинників символізує «розуміння часу, надає твору видимість філософського узагальнення» [117, с. 124]; викликає міркування про «плинність, умовність, відносність часу, що фіксується годинниками» [176, с. 50]; навіть «може викликати сексуальні асоціації» [255, с. 99].

Окремої уваги заслуговує *колір*, що є не тільки основним засобом зображення в живописі, але й, створюючи певний настрій, може виконувати сугестивну функцію. Художники та мистецтвознавці помітили загальні особливості сугестії кольорів, за кожним з них традиційно закріплюється певне значення, яке визначається насамперед об'єктивним характером дії кольору на людину: червоний колір – збудливий, активний, енергійний; оранжевий – веселий, життєрадісний; жовтий – теплий, бадьорий, веселий; зелений – спокійний; синій – серйозний, ніжний, печальний; фіолетовий – повен життя та одночасно навіює тугу й сум [182, с. 223]. До того ж насичений синій колір завжди звертає увагу, але, на відміну від червоного, не викликає негативних емоцій; жовтий колір у великій кількості викликає настороженість; значна кількість оранжевого дещо втомлює; пурпурний колір у невеликій кількості викликає позитивні емоції, тоді як його надмір пригнічує тощо [див.: 37]. При цьому, як зауважує Н. Дмитрієва, «...терплять фіаско при практичному застосуванні в живописі спроби орієнтуватися на постійну емоційну «забарвленість» того чи того кольору або поєднання кольорів, виявити їх мажорний чи мінорний лад» [58, с. 244]. Так, зелений колір, що заголом є заспокійливим і приємним, у Левітана в «Березовій діброві» радісний і мажорний, а в Гогена в «Дружині короля» напружений і зловісний [58, с. 244]; або червоний колір, який насамперед є збудливим, у Рембрандта важкий і трагічний, а в Рубенса в картині «Персей і Андромеда» веселий [30, с. 24–25].

Як відомо, найвиразніше сугестивна сила кольорів проявилась у творчості художників-імпресіоністів, які намагалися передати миттєве враження, зокрема

через хроматичне відчуття. Наприклад, у знаковій картині «Враження. Схід сонця» імпресіоніста К. Моне маємо змогу відчутти різнобічну палітру одного настроєвого моменту. За спостереженням М. Германа, картина є враженням від декількох хвилин між світанням і появою червоного сонячного кола в тумані [40, с. 168]. Це враження спричиняє техніку виконання: «пензель ударявся об полотно з квапливою й точною недбалістю, яку проявляє художник, поспішаючи «схопити» відчуття, що загрожує будь-якої миті зникнути, зробитися нерухомим видінням, що з'являється перед очима лише на мить, а мозок ледве здатен запам'ятати» [40, с. 168].

Художник-постімпресіоніст Ван Гог також надавав кольору вагомому значенню. Зокрема, особливого символізму набули фарби в картині «Нічне кафе». «У цій картині я намагався виразити несамовиті людські пристрасті червоним і зеленим кольором, – пояснює в одному з листів художник. – Кімната криваво-червона й глухо-жовта із зеленим більярдним столом посередині; чотири лимонно-жовті лампи, що випромінюють оранжевий і зелений. Усюди зіткнення та контраст найбільш далеких один від одного червоного й зеленого – у фігурах волоцюг, які заснули в пустій, печальній кімнаті, – фіолетовій і синій. Криваво-червоний і жовто-зелений колір більярдного столу контрастує, наприклад, з ніжно-зеленим кольором прилавку, де стоїть букет троянд. Біла куртка хазяїна, що не спить, у цьому жерлі перетворюється в лимонно-жовту й світиться блідо-зеленим. Колір не можна назвати локально-правильним з ілюзорно-реалістичної точки зору; це колір, що наводить на думку про певні емоції пристрасного темпераменту» [170, с. 140]. Тож усі кольори, до яких у картині вдається Ван Гог, навіюють спільне враження трагічності й неспокою та висловлюють єдину ідею: «кафе – це місце, де можна загинути, зійти з глузду або скоїти злочин» [170, с. 140].

Слід зауважити, що іноді сприймання реципієнта може значно відрізнятись від інтенції художника. Наприклад, в одному з листів Ван Гог чітко описав, чого очікував від кольору в картині «Спальня»: «Це всього-на-всього моя спальня, але тут усе має зробити колір, який надає всім речам своєю

простотою більш високого стилю. Тут він має говорити про спокій чи взагалі про сон. Одним словом, картина ця має заспокоювати мозок, точніше, уяву...» [170, с. 140]. Проте, як відзначає більшість мистецтвознавців, зокрема Н. Дмитрієва, «заспокійлива «Спальня» тривожна» [56, с. 215], «далека від спокою» [56, с. 394].

Особливої символічності набуває для Ван Гога поєднання кольорів: «Я постійно сподіваюся зробити в цій царині відкриття, – зазначав художник, – наприклад, виразити почуття двох закоханих поєднанням двох додаткових кольорів, їх змішуванням і протиставленням, таємничою вібрацією суголосних тонів. Чи виразити народжену мозком думку сяянням світлого тону на темному тлі. Або виразити надію якоюсь зіркою, запал душі – блиском сонця, що ховається за небосхил» [170, с. 141].

Тож свої ідеї, емоції та настрої Ван Гог свідомо передавав через кольори, їхню символіку, надаючи таким способом картині прихованого смислу.

Іноді підтекст постає на чуттєвому рівні, угадується в *лініях, мазках й інших нюансах художнього письма*. Не можна не згадати в цьому контексті «четвертий» вимір картин Ван Гога. «Хоча картини його самі по собі досить виразні й не потребують пояснень, – коментує Дж. Ревалд, – у глядача залишається дивне відчуття, що містять вони значно більші та серйозніші речі, ніж це видно на поверхні. [...] У кожній картині її буквальний, явний смисл доповнюється прихованим символічним, що схожий на якийсь додатковий «четвертий» вимір» [170, с. 141].

Тим часом це не те символічне приховане значення, про яке йшлося вище. «Ніяких алегоричних, міфологічних, фантастичних фігур і мотивів Ван Гог не уводить у свої композиції, як це робили символісти, – просто поле, сади, пагорби, селяни, що працюють, – зазначає Н. Дмитрієва. – Проте в самому колориті та в архітектоніці картини криється цей не висловлений прямо таємний смисл. Він діє на глядача, як незриме випромінювання» [57, с. 103]. До того ж художник, особливо в роботах арльського періоду, «укладав у свої

картини прихований підтекст, асоціації, символи, хоча ніколи не робив їх зумисними й нав'язливими» [57, с. 103].

Цей підтекст відчувається на інтуїтивному рівні та не піддається раціональному осмисленню. Його породжує космічність, що відчувається в роботах художника арльського періоду («Море в Сен-Марі», «Червоні виноградники», «Стигли хліби» тощо). Ось як, наприклад, таємний смисл звичайного сільського пейзажу в картині «Шлях з кипарисами» описує Н. Дмитрієва: «Немовби і кіпариси, і небо, і подорожні – усе побачено в незвичайному розрізі, через призму космічного. У цьому фрагменті одухотвореного космосу все рівноцінне, величає, разом з тим тривожне, майже грізне. Усе коливається: немає ні горизонталей, ні вертикалей; в'юнисті хвилясті буруни, виявлені напрямком мазків, ллються вниз разом зі шляхом, здіймаються до неба з кипарисами, утворюють спіралі навколо сонця й місяця та знов опускаються до землі» [57, с. 106–107].

Іноді підтекстові смисли, точніше, тлумачення їх потрібно шукати в самій *назві картини*, яка дає головний ключ до їхнього декодування. Наприклад, невідомо, чи музичний живопис М. Чюрльоніса розкрився б як *музичний*, якби не назви картин, що спрямовують думку в іномистецьку сферу. Так, назва циклу «Сонати» продукує в глядача музичну аналогію, адже термін «соната» означає інструментальний музичний твір, складений з трьох-чотирьох різних за характером і темпом частин. Живописні «Сонати», відповідно до музичної побудови, містять декілько картин, кожна з яких розкриває власну тему, але всі вони підпорядковані одному загальному задуму. Тож музичне наповнення розкривається через назву циклу. Або візьмімо згадану раніше картину «Фуга», що відкриває цикл «Сонат». Назва наштовхує глядача на музичне прочитання картини, і вже в композиції роботи за аналогією до музики виявляємо поліфонічність зображення.

Аналогічне музичне наповнення маємо в картинах українського художника Ю. Михайліва, який давав своїм роботам суто музичні назви

(«Музика зір», соната «Україна», «Музика водоспадів», «Місячна соната» тощо), а це спрямовує глядачів на відповідне сприймання.

Іноді, навпаки, назва дезорієнтує глядача, ускладнюючи процес декодування художньої роботи. На думку І. Куликової, назва «Постійність пам'яті», яку дав С. Далі своїй картині, «не сприяє розумінню смислу твору» [117, с. 124]. Водночас інші варіанти назви, зокрема «М'які годинники» або «Час, який розтікся», тієї самої картини викликають низку асоціацій із часом, з його плинністю й відносністю. Знаково: ці варіанти назви, які органічно увійшли в мистецький ужиток, запропонували самі глядачі.

Часом прихований смисл криється в якійсь одній *деталі*, що визначає загальне враження від картини. Яскравим прикладом може слугувати загадкова посмішка Мони Лізи Джоконди Л. да Вінчі, таємницю якої намагається розгадати не одне покоління. Інтерпретації мистецтвознавців, істориків, психологів і філософів вражають своєю різноманітністю. Одні захоплюються красою образу, принаймні, таким є відгук письменника-романтика Т. Готье, котрий одним з перших указав на таємничу природу посмішки: «Джоконда! Це слово негайно викликає в пам'яті сфінкса краси, що так загадково посміхається з картини Леонардо... небезпечно потрапити під чари цієї примари... Її посмішка обіцяє невідомі насолоди, вона так божественно іронічна...» [100, с. 23].

Інші критики діляться зовсім протилежними враженнями, зокрема О. Лосєв зазначає: «Адже варто тільки вдивитися в очі Джоконди, як без зусиль помічаєш, що вона, власне кажучи, зовсім не посміхається. Це не посмішка, а хижа фізіономія з холодними очима та чітким усвідомленням безпорадності тієї жертви, якою Джоконда хоче оволодіти й у якої, окрім слабкості, вона розраховує викликати ще й безсилля перед негативними відчуттями, що оволодівають нею. Навряд чи в цьому можна відшукати вершину Ренесансу. Корислива, проте разом з тим бісівська усмішечка виводить цю картину далеко за межі Ренесансу» [131, с. 427].

Між тим поширеною є думка про подвійний смисл посмішки, власне, З. Фройд убачає в ній «обіцянку безмежної ніжності й зловісної погрози» [239, с. 201].

Тим часом Б. Віппер за зовнішністю Джоконди відчуває типову одухотвореність та інтелектуальність: «Диво Мони Лізи полягає саме в тому, що вона мислить; що, знаходячись перед пожовклою й потрісканою дошкою, ми непереборно відчуваємо присутність істоти, наділеної розумом, істоти, з якою можна говорити та від якої можна чекати відповіді» [28, с. 96].

Тож різні інтерпретації посмішки Джоконди роблять очевидним те, що вона не має єдиного правильного прочитання, і в цьому полягає її феноменальна геніальність. Кожен глядач відчуває посмішку по-своєму, що й формує загальне враження від картини.

Звичайно, не кожне художнє полотно містить у собі підтекст. Зокрема, на думку М. Волкова, «у ліричному пейзажі (наприклад, «Золота осінь» Левітана) марно шукати символічний підтекст, іносказання» [31, с. 33]. Та поруч із «чистими» творами живописного мистецтва, відзначаємо роботи, що містять імпліцитні смисли, а їх глибоке прочитання вимагає роботи з глядачем, який повинен мати розвинене художнє бачення, історико-культурне виховання, історизм мислення, точніше, високий рівень культури сприймання творів мистецтва.

Проблема підтексту в живописі перебуває в стадії розробки, поступово з'являються праці, дотичні до вивчення імпліцитних смислів у живописі [див.: 273; 277; 283]. Глибоке осмислення функціональності підтекстів відкриває нові перспективи вивчення живописних полотен та інтерпретації так званих *вічних картин*.

Отже, визначні картини часто мають імпліцитні смисли, які можуть бути закодовані в образі, композиції, колористиці, окремих деталях художнього письма чи навіть назві. У підтексті криється глибинний зміст художнього твору, декодуючи його, глядач не лише розуміє справжній смисл творіння, а й наповнюється особливою енергією [225; 231].

«Катерина» Т. Шевченка: закодований смисл картини

Іпостась Шевченка-художника потребує більш детального знайомства й вивчення, адже важко не погодитися з Д. Антоновичем, що «Шевченко-поет заслони́в собою Шевченка – високоталановитого маляра, видатного рисувальника та дуже тонкого й високомайстерного гравера» [3, с. 11]. Професіоналізм Т. Шевченка в образотворчій сфері засвідчує картина «Катерина», яка не лише виконана на високому професійному рівні, а й наповнена глибинними смислами, зокрема прихованими. Водночас «таємниці» [261, с. 10] (В. Яцюк) картини залишаються не до кінця розкритими, що притлумлює унікальну рису митця: здатність укласти смисли й приховувати їх за візуальними образами, які потребують від глядача декодування для розуміння істинного меседжу художника.

Дослідження, об'єктом яких ставала живописна творчість Т. Шевченка, включаючи його картину «Катерина», мають як літературознавче, так і мистецтвознавче спрямування. Більш-менш детально вдаються до аналізу картини літературознавці: Ю. Барабаш у книзі «Коли забуду тебе, Єрусалиме...»: «Гоголь і Шевченко: порівняльно-типологічні студії» (2001), Л. Генералюк у монографії «Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва» (2008), З. Тарахан-Бере́за в роботі «Шевченко – поет і художник» (1998) та ін. Своєю чергою, звертаються до вивчення «Катерини» мистецтвознавці: Д. Антонович у монографії «Шевченко-маляр» (2004), В. Овсійчук у книзі «Класицизм і романтизм в українському мистецтві» (2001), К. Шероцький у праці «Шевченко-художник» (1914) та ін. Зазначені дослідження виконані в різний час (поч. XX ст. – поч. XXI ст.), тож потребують систематизації й узагальнення для створення об'єктивного уявлення про Шевченка-художника загалом та про унікальність картини «Катерина» зокрема.

У цьому підрозділі маємо на меті розкрити закодований смисл картини «Катерина» Т. Шевченка шляхом вивчення, систематизації й узагальнення попереднього літературознавчого та мистецтвознавчого дискурсів. Принагідно

маємо змогу наголосити на одній з важливих рис художнього мислення Т. Шевченка – його володінні мистецтвом підтексту, що знайшло прояв не лише в живописі, а й у поетичній творчості автора.

Т. Шевченко увійшов в історію українського мистецтва насамперед як геніальний поет, хоча він, улюблений учень знаменитого Карла Брюлова, був талановитим живописцем. Слід відзначити, що поетична геніальність митця не в останню чергу зумовлена його талантом художника: словесні картини поет створює за правилами живописного мистецтва. Зокрема, про майстерність Т. Шевченка живописати словом Г. Ключек говорить так: «Ідучи за «вказівками», що містяться в пейзажних картинах його поетичних текстів, можна писати художні полотна. Тут прямий зв'язок між образними візіями, що з'являлись у свідомості Шевченка-живописця, і тією словесною конструкцією, сформованою Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження» [95, с. 11].

Згадаймо, наприклад, початок балади «Тополя»:

По діброві вітер виє,
 Гуляє по полю,
 Край дороги гне тополю
 До самого долу.
 Стан високий, лист широкий –
 Нащо зеленіє?
 Кругом поле, як те море
 Широке, синіє [253, с. 53].

В уяві читача постає яскрава пейзажна картина: зображено діброву та поле, де панорамність і просторовість увиразнюються такими образами, як вітер, море й поле («...*вітер* виє, / *Гуляє* по полю», «*Кругом* поле, як *те море* / *Широке*...»); детально змальовано високу тополю («стан високий») у самому розквіті («лист широкий»), що стоїть край дороги, похилена аж до землі сильним вітром («Край дороги *гне тополю* / *До самого долу*»); указано на

колористику, де домінують синій («поле, як те *море* / Широке, *синіє*») та зелений («Нащо *зеленіє?*»).

Спадщина Шевченка-художника досить різноманітна: автопортрети, портрети сучасників, офорти («Живописна Україна»), серія малюнків «Притча про блудного сина», акварелі, сепії, олійні картини. Серед цих робіт особливе місце посідає відоме олійне полотно «Катерина».

Погляньмо на картину очима самого художника. У листі до Г. Тарновського від 25 січня 1843 року Т. Шевченко досить точно описав сюжет своєї роботи: «Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаликом і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тіль не плаче та підіймає передню червону запашину, бо вже, знаєте, трошки тес... а москаль дере собі за своїми, тільки курява ляга – собачка ще поганенька доганя його та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тільки мріє. Отака моя картина» [254, с. 21–22].

Безперечно, читаючи лист і споглядаючи картину, згадуємо ліро-епічну поему «Катерина», де описується світле кохання дівчини-селянки до офіцера-москаля, що звабив її й покинув. Цей потужний перегук картини з поетичним твором дає підстави розглядати образ як автоілюстрацію до твору (Ю. Барабаш [12, с. 307–308], О. Новицький [153, с. 75], К. Шероцький [256, с. 37] та ін.). Проте такий підхід значно звужує та збіднює смислове наповнення картини, робить її певною мірою залежною від поетичного слова.

Очевидно, полотно виконане за мотивами поеми й має перегук з її сюжетом, але є абсолютно самостійним твором (Д. Антонович [3, с. 68], Л. Генералюк [38, с. 372], В. Іванишин [83, с. 16] та ін.). Як стверджує В. Касіян, «картина «Катерина» – самостійна композиція, що доповнює його (*Т. Шевченка. – М. Ф.*) поетичне слово» [87, с. 98]. Виходячи за межі ілюстрування (виключно супроводження або тлумачення тексту), картина набуває глибшого прочитання.

У картині органічно поєдналися глибокий зміст і висока майстерність виконання. Кожен образ та всі деталі картини несуть у собі внутрішній зміст, що поглиблює прихований смисл полотна.

Композиційним і смисловим центром картини є постать дівчини. Кожна деталь зображеної Т. Шевченком пози створює психологічний портрет Катерини, який уважно й тонко декодує Д. Антонович: «З делікатною ніжністю окреслено груди, плечі й руки, а поверх їх натурально та з надзвичайним смаком розміщено складки широкої білої сорочки; потовщення стану виведено з грацією дерев'яних швабських скульптур, рельєфна голова із засмученим обличчям – без найменшого підкреслення. Лише невеликий нахил голови вперед, очі, спущені долу, та ледве помітний перебіг на вустах передають горе покинутої дівчини з тонкою мистецькою правдою, без домішки, найменшої мелодраматичної афектації. Одне гармонійне ціле з виразом обличчя складає непевний, тонко відчутний рух обох рук, що нерішуче підіймають кінці запаски. Рух голови й рук пов'язані з рухом цілої постаті; від голови розвіваються по вітру нервовим тремтінням дві стрічки, третю зав'язано на персах. [...] Досить великою стопою Катерина твердо ступає по землі, хоч у ході її відчувається також природна грація і м'який ритм» [3, с. 69–70].

Символічною видається колористика святкового одягу. Так, панування червоного (квіти, стрічки, фартух) викликає подвійну емоційну реакцію: з одного боку, цей колір асоціюється з любов'ю [192, с. 72], нещасливим коханням, нездійсненими мріями про щасливе майбутнє (адже відомо, що у весільному костюмі домінував саме червоний [192, с. 88]), а з другого – співвідноситься навіть із смертю [192, с. 72]. Тож червоний збуджує в уяві глядача почуття суму, печалі, навіть трагічності.

Водночас білий колір сорочки надає образу ефекту святенності, пов'язується з «Божественним, чистим, узагалі світом, красою, душевністю та ін.» [192, с. 14]. Концепт Божественного сугерується освітленням: сонячні промені осявають постать дівчини, що породжує асоціації з іконописним зображенням Богоматері. У цьому контексті особливо цікавим видається

помічена мистецтвознавцями деталь: Шевченко зумисне вдався до копіювання рисунку ніг «Сікстинської мадонни» Рафаеля [див.: 205, с. 267; 188, с. 98; 185, с. 18–19]. Божественність підкреслює символічна назва картини «Катерина», бо це ім'я в перекладі з грецької означає чиста, непорочна й свята. Тож маємо своєрідне протиріччя: «покритка стає символом непорочності» [261, с. 19].

Переплетіння почуттів породжує драматизм, глядач визначається зі своїм ставленням до Катерини: співчуває її стражданню, вірить у чистоту й святість її почуттів, відчуває її духовну красу та людську гідність. У результаті маємо ще один посил – виступ проти приниження людини.

Також на передньому плані зображено селянина-ложкаря в білому одязі, який сидить під деревом і проводить поглядом дівчину. Відповідно до законів лінійних перспектив, ложкарь надто близько зображений відносно центральної постаті Катерини, він тільки трохи перекривається фігурою дівчини, до того ж і голова, покрита капелюхом, занадто збільшена. Проте ці технічні «помилки» в малюванні є відомим засобом художньої виразності, що посилює художнє значення образу. Зокрема, на думку О. Сидорова, фігура селянина символізує образ народу, який виявляє своє мовчазне співчуття Катерині [188, с. 98]. І це співчуття, значно увиразнюючи тяжке горе дівчини, активізує вплив на глядачів.

На другому плані змальовано офіцера-москаля, що їде верхи, поганяючи коня, і обертається, щоб подивитися на Катерину. За влучним спостереженням Д. Антоновича, «у позі підкреслено романтичного «злочинця» [3, с. 70]. «Порівняно з величною постаттю Катерини він виглядає мізерним, іграшковим. Таке зображення зумовлене не лише вимогами перспективи, воно допомагало художникові передати контрастність образів» [206, с. 46], – пояснює З. Тарахан-Береза. Ця контрастність акцентується на кольоровому рівні: теплі тони образу Катерини та холодні образу офіцера: біла сорочка й червоний фартух протиставляються голубувато-зеленому мундиру на брунатно-зеленому фоні.

Картина наповнена іншими знаковими деталями, які в плані форми значно переобтяжують композицію твору, проте в змістовому плані розкривають ідейні нюанси сюжету. Ось як декодує В. Яцюк такі знаки-деталі: «На полотні вона (*сокира як знак смерті. – М.Ф.*) написана так, що разом з березовим цурпалком утворює хрест. То чи не є це, разом із складеними наперехрест руками ложкаря та наближення фігури Катерини, де рамою перетинається дорога для руху вперед, – чи не є це вказівкою на трагічну долю героїні, на близький, передчасний кінець її життєвого шляху?» [261, с. 33]. Схоже емоційне забарвлення мають інші предмети-символи, як-от: зламані стеблини збіжжя та дубової гілки, пусті колоски; вони навіюють враження змарнованого молодого життя, знівченої долі й приреченості.

Так, Т. Шевченко крізь призму долі матері-покритки розкриває любов до простої людини та співчуття до її страждань. Завдяки символічності знакових деталей образ Катерини набуває глибинного значення: не лише утверджує гідність жінки, але й трактується як образ-символ України, наповнений сакральним значенням. До речі, таке трактування матері-покритки у вітчизняному образотворчому мистецтві було новаторством.

Тож по-новому інтерпретуються вже декодовані образи: маємо протиставлення не стільки української дівчини офіцеру-москалеві, скільки України – Московії. «Постать Катерини, голова якої фланкована з одного боку козацькими могилами в степу, з другого – верстовим стовпом, вбирає славне минуле і сьогодення, вона є їх втіленням, образом і символом, у її людській поставі визначена органічна особливість країни, – переконаний В. Овсійчук. – При цьому драма Катерини набуває масштабнішого вияву, у цілому висвітлюючи стан усієї країни протягом тривалого історичного часу. Саме минуле наповнює картину глибшою змістовністю, відраховуючи знаками тривалий період боротьби, страждань, поневірянь України. Для пробудження національної свідомості потрібно було піднести почуття людської гідності, тому в постаті Катерини відбитий класичний ідеал, який для Шевченка був високим зразком...» [155, с. 405].

Інакше сприймаємо й образ селянина-ложкаря, у якому також декодується доля й майбутнє України. П. Іванишин уважно спостерігає: «Погляньмо на *позу* цього персонажа – як він сидить. Це – підсвідоме, успадковане, генетичне. Адже так сідали в степу на пожухлу траву славні предки нинішніх кріпаків: і безстрашні вої князя Святослава, і невмируща краса і гордість цих безкраїх степів козаки, і незабутні лицарі святої помсти гайдамаки... Поза воїна-степовика. Поза народного героя козака Мамая... Тіло ще пам'ятає те, що неволя вже фактично вибила зі свідомості» [83, с. 19]. І нехай «сидить задавлений нестатками і виснажливою панщиною невільник, покірний кріпак, усі помисли якого – про хліб насущний: як сім'ю прогодувати. І – ні натяку на особистість: спрацьований, затурканий, зневірений... Навіть одежина – без жодної характерної деталі: аби голим тілом не світити. Тільки й слави чоловічої, що козацькі вуса. І *волосся* ще не сиве, ні *брови*, ні *вуса*, і сила ще відчувається, а так глянеш мимоходом – дід старий та й годі...» [83, с. 18]. Та «є в цьому образі щось, що обнадіює, змушує вірити, що Україну поневолили хоч на цілі віки, але таки – не навіки!» [83, с. 18].

У цьому разі, як зазначає Л. Генералюк, «навіть чи слід «прив'язувати» до тексту поеми, до її окремих епізодів та персонажів образну систему живописного твору, що має самостійну, добре продуману художником систему символів, яку можна розгорнути в «текст», що корелюватиме [...] з усяким твором, де присутня ідея московського насильства над Україною та потенційному йому спротиву» [38, с. 372].

Заглиблення в образну систему картини (здебільшого архетипного характеру!) та в її смислову наповненість дає підстави зробити висновок, що полотно було написане для певної глядацької аудиторії – українського народу. Вочевидь, саме з цієї причини Т. Шевченко так переживав, аби картина «не помандрувала за яким-небудь москалем (бо це, бачте, моя Катерина)...» [254, с. 21–22].

За уважного споглядання полотна у свідомості глядача завдяки багатій «національній» інформативності картини спрацьовує ефект постійного

впізнавання й декодування, що в результаті сприяє розкриттю прихованих смислів і породжує емоційно-сміслову енергію естетичного характеру.

Варто зауважити, що підтекстове вираження властиве також для Шевченка-поета. Зокрема, досліджуючи поетичні твори, написані в казематі, Г. Ключек пише: «Шевченко й раніше чудово володів різними формами сугерування тонкої художньої енергії, але та енергія йшла від глибини змісту. Вона з'являлася й впливала на реципієнта, коли той піднімався до розкодування щільної художньої інформативності поетичного тексту. У казематі поет був змушений винаходити свої форми завуальованого, підтекстового вираження» [98, с. 241]. Так, наприклад, у поезіях «Ой, одна я, одна...», «Чого ти ходиш на могилу?», «Не кидай матері! – казали...» відчутний мотив покинутості як підтекстовий сенс, як завуальоване звернення до «соузників»: «не покидайте рідну землю (хату, родину, матір), бо ви, «братія моя», потрібні їй; без вас її чекають запустіння й занепад» [95, с. 101].

Водночас характер підтексту в Шевченка-художника та Шевченка-поета різний. Про природу прихованих смислів у поетичних творах Г. Ключек зауважує таке: «У творенні поезики підтекстового вираження багато важила і його потужна творча інтуїція, яка, як це добре відомо, ретельно приховує свої механізми за сімома замками. Тим більше, коли йдеться про інтуїцію Генія» [98, с. 241]. Якщо ж говорити про приховані смисли в живописних роботах, зокрема в «Катерині», то вони, як ми це побачили, добре продумані, свідомо створені, виважено кожен образ і кожную деталь, що глядач повинен декодувати.

Безперечний зв'язок поеми та картини є яскравою ілюстрацією того, як одна й та сама ідея втілюється відмінними засобами в різних видах мистецтва, зокрема в живописі та літературі. Окрім того, «на глядача, якому був відомий зміст поетичного твору, картина повинна була б справляти сильніше й глибше враження, – переконаний В. Яцюк, – оскільки до естетичних переживань, викликаних спогляданням полотна, долучалися б ще й ті, які виникли в його душі під час ознайомлення з текстом поеми» [261, с. 37]. Попри це зауваження

констатуємо: картина «Катерина» настільки довершена та змістовно самодостатня, що не потребує «супроводу» поеми й не «посилюється» поемою.

Отже, за детального аналізу окремих технічних нюансів (композиції, колористики тощо) і глибокого занурення в образну символічну систему живописного твору «Катерина» перед глядачем постає самостійний імпліцитний пласт, де образ матері-покритки підноситься до Богородиці й ототожнюється з долею України, а трагедія дівчини проектується на трагедію українського народу; звідси в картині утвердження національного ідеалу та національної ідеї. Разом з тим усвідомлення підтексту картини виявляє унікальну рису Т. Шевченка як художника – талант створювати підтексти, що за своєю природою й характером є надзвичайним в українському образотворчому мистецтві [221; 233].

1.4.5. Своєрідність імпліцитного в музичному творі

Приховані смисли в музиці

Роздумуючи над специфікою музики як виду мистецтва, Л. Толстой занотував у своєму щоденнику: «Коли буває, що думав і забув, про що думав, але пам'ятаєш і знаєш, якого характеру були думки: сумні, журливі, тяжкі, веселі, бадьорі, пам'ятаєш навіть їхній хід: спочатку було сумно, а потім прийшло заспокоєння тощо; коли згадуєш таким способом, то це цілком те, що виражає музика» [213, с. 72]. І дійсно, змістом музики насамперед є не певні конкретні думки, твердження й поняття, а почуття, емоції, настрої та враження.

Цей підхід знаходить підтвердження в роздумах і спостереженнях музикантів, композиторів та виконавців. Наприклад, П. Чайковський у листі до С. Танєєва від 27 березня 1878 року написав про свою четверту симфонію таке: «Стосовно Вашого зауваження, що моя симфонія програмна, то я з цим цілком згоден. Я не розумію тільки, чому Ви вважаєте це недоліком. Я боюся

протилежного, тобто я не хотів би, щоб з-під мого пера з'являлися симфонічні твори, які нічого не виражають і складаються з пустої гри в акорди, темпи й модуляції. Симфонія моя, ясна річ, програмна, але програма ця така, що формулювати її словами немає ніякої можливості, це породжувало б насмішки та здалося б комічним. Але чи не такою й має бути симфонія, тобто найбільш ліричною з усіх музичних форм? Чи не повинна вона виражати все те, для чого немає слів, але що проситься з душі й хоче бути висловленим?» [163, с. 29].

Своєю чергою, А. Рубінштейн переконаний, що «будь-який творець пише не тільки в якомусь тоні, якомусь розмірі та якомусь ритмі ноти, але вкладає певний душевний настрій, тобто програму, у свій твір з упевненістю, що виконавець і слухач зможуть її розгадати. Іноді він дає своєму творові одну загальну назву, тобто дороговказ для виконавця й слухача; цього цілком достатньо, тому що ґрунтовний програмний настрій у слові не виявиш» [181, с. 17]. Згадаймо, приміром, імпресіоністичну творчість французького композитора К. Дебюссі, який, оновивши та збагативши музичну мову, у своїх творах майстерно передавав миттєві враження, найтонші настрої, найменші відтінки людських емоцій і явищ природи. Покажемо у цьому плані є видатний твір «Море» з підзаголовком «Три симфонічні ескізи», де, за словами автора, «перший – прекрасне море біля островів Сангинер; другий – гра хвиль; третій – вітер примушує море танцювати...» [110, с. 487–488].

На нашу думку, саме ця потужна здатність музики виражати настрої, емоції та враження змушує представників іномистецтв (щоправда, лише знавців музики, переважно хороших професіоналів) удаватися до музичних образів для точної передачі найтонших відтінків переживань. Наприклад, П. Тичина як музикант і диригент завжди звертався до музики у своїх поезіях. У листі до Г. В'язовського щодо ритмомелодики однієї зі своїх поем, яка цілковито передає настрій, поет написав: «У «Похороні друга» рефрен, коли я писав поему, линув у моїй душі: не в констатуючому тоні, не в плавко-колисаючому й не в загрозливому, а в тривожно-розкриваючому тоні, причому за допомогою не всіх голосів чи інструментів оркестру, а лише двох голосів, як в мені весь час

оддавалось, найвищого та разом з ним найнижчого (як це дозволяв собі Берліоз – поєднувати флейту з тромбоном)» [210, с. 605]. До того ж цікавим є згаданий В. П'яновим факт, що «кожен свій твір він (*П. Тичина. – М.Ф.*) зв'язав на музиці. І вдома, та й сусіди по будинку на вулиці Рєпіна, 5, де він жив у третій квартирі, уже знали, що коли Павло Григорович сідав за рояль, то в нього визрів задум і співець у своєму натхненні шукає потрібної інтонації, тембру активного ритму, художньо-емоціонального змісту для вираження своєї поетичної ідеї» [169, с. 115]. Цю музичну різнобічність тонко відчув справжній майстер поетичного слова М. Рильський, назвавши творчість П. Тичини «музичною рікою» й трактуючи музику «як таку» – у «рокотаннях-риданнях бандур», у конкретних звуках рояля, скрипки, кларнета, людського голосу, у Бетховені, Римському-Корсакові, в Леонтовичу, в чудесній народній пісні» [194, с. 8]. Саме в цій різноплановості музичної варіації постає багатство вражень і переживань.

Інтермедіальний метод аналізу поетичних творів П. Тичини дає змогу цілковито відчувати музичний первінь його віршів: митець не тільки активно використовує музичні терміни й поняття, коли через семантику слова (змістову сферу) виникають відповідні паралелі, аналогії та асоціації, але й філігранно перекодовує специфічні музичні прийоми на літературний рівень. Так максимально увиразнюється настроєвість творів.

Тісну взаємодію музики та поетичного слова П. Тичини можна проілюструвати на прикладі вірша «Подивилась ясно...», побудованого за принципом «вертикальних ходів». «Звідки в моїх віршах з'явилися «вертикальні ходи»? – знаходимо пояснення поета в його записках. – Насамперед хочу відзначити тут ту думку, що в теорії віршування молоді навряд чи й знайдуть хоч словечко про ці так звані мною «вертикальні ходи». У моїх віршах вони з'явилися у вірші «Закучерявилися хмари». Там під час розташування однієї думки в горизонтальних рядках вірша вклиняється запитання, а за ним і відповідь – другої, іншої думки... Я ці два місця запитання й відповіді відзначаю тут у своєму прикладі жирним шрифтом:

Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить...

О м и л и й д р у ж е, – **знов недуже** –

О л ю б и й б р а т е, – **розіп'яте** –

Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить.

Закучерявилися хмари...

Ля-сі (вгору) – ре-фа-сі (униз)...

Знаю: не один з композиторів, читаючи це, усміхнеться, що я, не знавець теорії музики, та отаке ось стверджую» [211, с. 300].

Очевидно, ідеться про *вертикально-рухливий контрапункт* – вид поліфонічного викладу, заснований на переміщенні голосів шляхом перетворення верхнього голосу в нижній і навпаки. Тож музичний прийом, пристосований до літературного й використаний у поетичному мовленні, надає тексту ефекту музичного супроводу, поліфонії.

На цьому тлі зазначимо, що скромний «не знавець теорії музики» володів нею на високому професійному рівні. Доцільно згадати, що П. Тичина ґрунтовно вивчав наукову працю С. Танєєва «Рухливий контрапункт статичного письма» («Подвижной контрапункт строгого письма», 1909) [169, с. 30], тож був у цьому питанні досить компетентним. Як видно, перенесення вертикально-рухливого контрапункту в поетичні твори було точним і чітко продуманим.

Так, у поезії «Подивилась ясно...» [210, с. 44] цезура відокремлює дві змістові лінії, які утворюють «вертикальні ходи». Звернімо увагу на перший катрен:

Подивилась ясно, – заспівали скрипки! –

Обняла востаннє, – у моїй душі. –

Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.

Заспівали скрипки у моїй душі!

Вертикально-рухливий контрапункт створює враження поліфонічного викладу шляхом уведення двох змістових ліній, що відповідають верхньому й нижньому голосам: «Подивилась ясно... / ...Обняла востаннє...» і «...заспівали

скрипки... / ...у моїй душі». Додатковим увиразненням змістового значення рядків «вертикального ходу», яке зводиться до цілісного речення, стає останній рядок катрена «...Заспівали скрипки у моїй душі!», де постає сила багатоголосся. Так відчуваємо перехід голосу від верхнього до нижнього і навпаки до їх повного злиття у фіналі. Що більше, П. Тичина вказує й на особливості самого виконання: частина «заспівали скрипки!» виконується форте, тобто голосно, високо, що виражається знаком оклику, а «у моїй душі» – нижче, піано, тобто тихо, чи навіть мецо-піано, бо в кінці стоїть крапка. Аналогічно сприймаємо інші два рядки: на низьких тонах (піано) буде виконуватися третій рядок катрена, відповідно до змісту («Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді»), а посилення музики (форте) відмічаємо в останньому рядку катрена («Заспівали скрипки у моїй душі!»). Водночас саме слово «скрипка» пробуджує в уяві читача неповторний звук цього музичного інструмента, високий і голосний (як відомо, скрипка найвища за регістром серед смичкових музичних інструментів), а форма множини слова («скрипки») увиразнює силу звучання. Своєю чергою, словосполучення «чорний акорд» одразу ж надає музичній грі надмірно печального й сумного настрою. Тож у панмузичності П. Тичини постають різноманітні відтінки вражень та емоцій.

Музичним живописом вражає відомий «український Чюрльоніс» Ю. Михайлів. Показовою в цьому плані є картина «Музика зір», у якій розкривається зв'язок вселенського й земного, вічного й швидкоминучого, наповнюючи живописну роботу музикою, сугеруючи мінорні настрої. В. Рубан так пояснює музичну наповненість полотна: «Музична тема, розкрита як зв'язок земного й космічного, як єдність Всесвіту з його гармонією вищої краси, становить основу твору «Музика зір»... [...] Тут найвиразніше втілюється його глибинне чуття законів гармонії: мелодії земного й небесного звучать, ширяться й линуць назустріч одна одній. Дерева як символ довершеності та краси Землі й Зірки як символ краси космічної тут перегукуються в ритмах вертикальних і горизонтальних абрисів силуетів, у колірних співставленнях. Синій колір, у різних його градаціях – від темно-густої синяви чорної землі й до

сизувато-перлистої блакиті, немов жива субстанція, мінливо світиться, темніє, тьмяніє та раптом спалахує холодним променем, у якому ніби рухаються біло-блакитні зірки в туманнім ареолі. І все те разом складається в симфонію мінорних барв і плавних ліній...

Здається, ніби музика стала раптом не тільки чуною, а й зримою – кожна мелодія зазвучала, заграла певним кольором» [180, с. 48–49].

Акцентування на психічних процесах і переживаннях у музичному творі спричиняється виражальною функцією музики. Таке розуміння музики, точніше, музичного образу є загальноприйнятим у музикознавстві: «...музичний образ позбавлений безпосередньої зображуваності живопису та номерентності слова, – читаємо в одному з навчальних посібників з естетики. – Він не передає конкретних понять, не створює зорово відчутних картин, не переказує подій. Музика – не стільки зображення предметного світу, скільки відображення людських почуттів і думок...» [21, с. 262].

Це хрестоматійне твердження щодо музики фактично притлумлює, навіть нівелює інший її бік – здатність передавати конкретні думки. Така властивість музики, на нашу думку, потребує особливої уваги. «...Зміст музики – це перш за все емоційний бік психічних переживань. Але «перш за все» не означає «тільки». *Через вираження емоцій* музика виявляє здатність відображати зміст значно багатший, ніж «тільки емоції» [208, с. 17], – дійшов висновку Б. Теплов, глибоко дослідивши психологію музичних здібностей. Зокрема, у чорнових начерках М. Римського-Корсакова зазначено: «Нехай настрої залишаться головною сутністю музичних вражень, але вони повні також думками та образами» [173, с. 66], а С. Фейнберг глибоко переконаний, що музика «це не лише почуття: це одночасно і переживання, і ідея, і думка» [217, с. 503].

Чудовою ілюстрацією сугестивної сили музики може слугувати вірш М. Рильського «Шопен». Вальс відомого польського музиканта викликає в ліричного героя цілий спектр емоцій: від радості до смутку. Музична композиція навіює образ жінки, яка від'їжджає в санях, і ліричний герой, осідлавши коня, кидається наздоганяти її, свою любов, своє щастя:

...Я знаю, що ні вітру, ні саней,
 Ані коня немає в вашім вальсі,
 Що все це – тільки вигадка моя
 Проте... Нехай вам Польща, чи Жорж Занд
 Коханки дві, однаково жорстокі! –
 Навіяли той ніжний вихор звуків, –
 Ну й що ж по тому? А сьогодні я
 Люблю свій сон і вас люблю за нього,
 Примхливий худорлявий музиканте... [172, с. 83].

Між тим музика може передавати не тільки настрої та думки, їй притаманно також бути носієм підтексту. За словами Ф. Шопена, не існує нічого більш відразливого, ніж музика без прихованого смислу. «Ви знаєте, що значить «читати між рядками» книги? – розмірковував І. Гофман. – У розмові, що складається з декількох простих слів, може міститися безліч прихованого почуття для тих, хто вміє знаходити його. Для тих же, хто не вміє, – сторінка не буде мати ніякого смислу. Для розуміння музики необхідно читати «між нот». У вправі послідовність із п'яти нот не має іншого призначення, ніж сприяти розвитку четвертого пальця; ці ж ноти, на які ми натрапляємо в музичному творі, можуть бути наповненими глибинним філософським змістом» [46, с. 218].

Отже, окрім почуттів, емоцій, настроїв і вражень, музика може передавати певні конкретні думки, а також нести підтексту інформацію [224]. «Розкриття того, що саме в інтелектуальному або емоційному сенсі приховується між рядків, і того, як розуміти й інтерпретувати приховане, – ось що завжди має залишатися завданням виконавця...» [46, с. 33]. Тож цей аспект, зокрема секрети читання «між нот», потребує детального розгляду в наступному підрозділі роботи. Найбільш показовою в плані розкриття імпліцитних смислів, на наш погляд, є творча спадщина композитора Й. С. Баха.

Імпліцитний пласт «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха

Свого часу В. Медушевський зазначив: «Важко, здається, знайти галузь бахознавства, про яку можна сказати: мало вивчена. І все ж є така сфера, де перед нами безліч недослідженого. Це – внутрішній смисловий світ його музики» [139, с. 83–84]. Цей внутрішній смисловий світ насамперед виявляється в наповненості музики німецького композитора «езотеричними (таємними, прихованими) «посланнями» [154, с. 14], що потребують відповідного прочитання.

Одним з перших, хто звернув увагу на глибинні смисли в музиці Й. С. Баха, глибоко розкрив і детально вивчив їх, був відомий український музикознавець Б. Яворський. Наукові погляди вченого відзначалися новаторством та ґрунтовністю. Зокрема, досліджуючи цикл музичних творів «Добре темперований клавір», Б. Яворський розробив системну й цілісну концепцію, в основу якої покладено принципово нове уявлення про клавірні твори Й. С. Баха.

«Добре темперований клавір» – це збірник у двох томах, що нараховує двадцять чотири прелюдії та фуги, які згруповано попарно у дванадцяти можливих тональностях із чергуванням мажору і мінору. У той час як більшість клавірних творів належали до «побутового жанру», тобто відображали повсякденне життя людини, Й. С. Бах у своїх прелюдиях і фугах надав перевагу духовній тематиці. У цьому насамперед полягало новаторство композитора. Згідно з теорією Б. Яворського, «Добре темперований клавір» дає «художнє тлумачення образів та сюжетів Святого Письма» [18, с. 9], інакше кажучи, віддзеркалює «образність і сюжетику християнської міфології» [18, с. 58]. Музикознавець виділив такі сюжетно-смислові пласти збірника: I. Старий заповіт, II. Різдво, III. Діяння Христа, IV. Страсний тиждень, V. Урочистий великодній цикл, VI. Догматичний цикл.

Для того щоб увести у твір релігійні мотиви, Й. С. Бах удається до інтертекстуальності, зокрема до цитування хоралів. Так, по-перше, цитування

подається майже в незміненому вигляді, тобто через «безперечні і явні інтонаційні відповідності, які нерідко досягають такого ступеня переконливості, що виявляється можливим підтекстувати первісний оборот прелюдії чи теми фуги поетичним рядком того чи того хоралу» [18, с. 76]. По-друге, цитування уводиться в змінений формі, тобто йдеться про «варійовані цитати, які збагачені та ускладнені допоміжними [звуками] чи звуками, що проходять, у результаті чого хоральна мелодія просвічує – іноді явно, іноді ледве помітно – через мелодичну фігурацію» [18, с. 76].

Й. С. Бах цілком свідомо використовував такого роду цитати, будучи впевненим, що слухачі декодують закладений зміст. Адже відомо: духовна культура й релігійна свідомість людей у тогочасній Німеччині були на такому рівні, що всі знали напам'ять мелодії хоралів, які несли в собі той чи той зміст, а отже, формували світобачення. «У ті часи приходили слухати не емоційно, як зараз, – уточнював Б. Яворський, – а слухали звичні для них види мелодій, що вони знали напам'ять і моментально згадували словесний текст та образи тексту...» [18, с. 79]. Тож лише одна цитата могла породити цілу низку асоціацій, пов'язаних або зі змістом певного хоралу, або з певним біблійним сюжетом, або з релігійним святом тощо. І цей асоціативний спектр був настільки широким, що Б. Яворський проводив паралелі не тільки з музичними роботами, але й літературними, живописними тощо. Цей підхід увиразнює твердження про те, що підтекст може конкретизуватися також через специфіку сприймання, безпосередньо поставати через асоціації, які виникають у реципієнта.

Сприймаючи свою творчість як один суцільний текст, виробивши власну музичну мову, Й. С. Бах удавався також до автоцитування. Мелодії «Добре темперованого клавіру» перегукувалися з кантатами, ораторіями, месами, «Страстями», органними творами композитора. Щоправда, «іноді це декілька тактів, одна мелодична фраза; нерідко – мотив або інтонаційний зворот, який складається лише з декількох звуків» [18, с. 121]. Варто відзначити, що хоральні цитати несли додаткову інформацію, у них був закладений смисл,

який декодувався асоціативним шляхом, тоді як автоцитата, швидше, дублювала зміст. Щоб утілити одну й ту саму ідею, композитор звертається до вже раніше використаного музичного образу, «формули» (А. Швейцер), тобто, на думку Б. Яворського, ідеться про «спільність образного стилю» Й. С. Баха [18, с. 120]. Розуміння такої форми міжтекстової взаємодії поглиблює уявлення про музичний світ композитора й взаємозв'язок внутрішніх смислів, а отже, про підтекст у творчості митця.

Ще одним дієвим засобом створення підтекстового прошарку стають музичні символи. «Аналізуючи твори Й. С. Баха, одразу помічаємо, що крізь усі його твори червоною ниткою проходять мелодичні утворення, які в низці досліджень бахівської творчості отримали назву символів [...], – констатує Б. Яворський. – Величезна кількість бахівських творів об'єднуються в єдине злагоджене творче ціле порівняно невеликою кількістю таких символів [...]» [18, с. 83]. Сам музикознавець і його послідовники виділяють такі символи, за якими закріплено певний зміст: символ жертовності – квартсекстакорд, символ печалі – падіння на терцію, символ чаші страждання – фігура *circulatio*, вознесіння – *anabasis*, умирання – *catabasis* тощо [див.: 154, с. 25–33].

Б. Яворський під символом розуміє «сталість звукового виразу» [18, с. 84], а В. Носіна – «певні мотивні структури, що мають *постійне* співвідношення з відповідними вербальними поняттями» [154, с. 15–16]. Як видно, на думку музикознавців, символи не є багатозначними, за ними закріплено певний зміст. У цьому контексті символи – це знаки, які є носіями того чи того змісту, інакше кажучи, підтексту. Тож декодування цих мелодійних знаків дає певну інформацію, навіть формує деякий сюжет.

Серед видів музичних символів Б. Яворський особливо відзначає числові. Наприклад, триєдність у різних контекстах може позначати як Трійцю, так і воскресіння Христа на третій день після розп'яття [18, с. 85]. Більш детально цей аспект дослідив Ю. Петров, відштовхуючись від традицій християнської нумерології й нумерації букв латинського алфавіту. Зокрема, символ хреста, який є одним з центральних у «Добре темперованому клавірі», постає через

числа 62 (кількість тактів в циклі C-dur) і 76 (KREUZ, нім. Хрест – кількість тактів у фузі h-moll). Не менш важливою цифрою для основного змісту фуги (скорбота про Христа, думки про звершення пророцтва та неминучість Божого суду) є число 9, що символізує звершення хресної муки» [див.: 161].

Якщо хоральні цитати й автоцитати слухачі клавірних фуг і прелюдій могли з легкістю прочитувати, то числова символіка, яка потужно впливає на релігійний смисл збірника, утворюючи імпліцитний пласт, потребувала спеціального підходу. Проте, на думку Ю. Петрова, «глибинні пласти бахівської музики, вірогідно, навіть не підпадали під чийсь розшифровку, залишаючись заповітною таємницею художника на рівні сповіді та спілкування з Богом» [161]. Підтвердження цієї думки знаходимо в словах А. Швейцера: «Музика для нього (Й. С. Баха. – М.Ф.) – богослужіння. Мистецтво для нього було релігією» [252, с. 121].

Отже, одночасне декодування музичних символів і читання цитат, використаних у «Добре темперованому клавірі» Й. С. Баха, дають змогу відкрити приховані смисли у творчості композитора та відчутти духовне наповнення музичних образів.

На тлі розуміння особливостей введення Й. С. Бахом у тканину прелюдій і фуг музичних символів і цитат увиразнюється значення принципу історизму в інтерпретації твору, зокрема його підтексту. Сучасні пересічні слухачі, наприклад, сприймають музичні твори композитора як «чисту» музику [154, с. 14], тож навряд чи декодують образи та сюжети Євангелія, бо не володіють досконало «мовою» хоралів, що в часи великого композитора «входили в духовний світ людини як елемент світовідчуття, природний, необхідний, який органічно вріс у психіку та свідомість» [154, с. 22]. Знання культурно-історичного контексту дають ключ для розуміння езотеричного смислу, закладеного у творі. «Позаісторичне тлумачення завжди вкрай суб'єктивне, оскільки вилучення з контексту епохи робить твір конче нестійким, – переконаний Д. Ліхачов. – Тільки історичний підхід до твору стабілізує розуміння твору й робить його тлумачення доказовим» [129, с. 132–133].

Виділивши аспекти, що несуть підтекстову інформацію, розкривши їхній смисл, варто окремо сказати про вирішальну роль слухача в декодуванні прихованої в музиці імпліцитної інформації. Для вичитування неявних посилів реципієнт, назовемо його імпліцитним, має володіти не тільки музичною культурою, а й розвинутою культурою художнього сприймання. Наприклад, В. Ландовська добре усвідомлювала, наскільки важливою є роль слухачів, «акустики їхніх душ». «Знати, як слухати, – велике мистецтво! – наголошувала виконавиця. – Не думаймо хибно щодо цього! [...] Як рідко натрапляємо ми на слухачів, що ідеально розуміють, мають гостру увагу, розвинутий смак і слух» [121, с. 340]. Адже «...тільки той, хто знає, як слухати, [...] зможе зазирнути в саму суть» [121, с. 339].

Те, наскільки слухач зможе зрозуміти підтекстові смисли, цілком залежить від виконавця, його бачення, відчуття й інтерпретації твору композитора. До того ж питання про подачу твору виконавцем є надзвичайно актуальним, а в контексті проблеми підтексту набуває особливої ваги. Говорячи про роль виконавця як посередника між композитором і слухачами, звертаємо увагу на об'єктивність / суб'єктивність виконання, тобто на необхідність точної гри «вслід за композитором» або можливе (і потрібне?) внесення музичних нюансів виконавцем.

Свого часу В. Ландовська переймалася питаннями: «Чи може музика будь-якого композитора зберегтися недоторканою, пройшовши крізь життєві складнощі – оптимізм або флегматичність – того чи того виконавця? Чи може сам виконавець обмежити себе, залишаючись у тіні автора?» [121, с. 394].

Здебільшого виконавці, відтворюючи твір композитора, пропускають його через себе, свідомо чи несвідомо додають власних відтінків творові. Зокрема, І. Гофман переконаний, що «кожне звернення до аудиторії – чи то промова літературна, чи то музична – має бути вільним й індивідуальним вираженням, керованим лише загальними законами чи правилами естетики; воно має бути вільним, щоб бути художнім, та індивідуальним, щоб мати життєву силу» [46, с. 34].

Мабуть, усе ж інтерпретація повинна добре збалансовувати композиторську ідею й індивідуальне бачення виконавця, адже йдеться не про співавторство, а про відтворення, хай навіть індивідуальне. На переконання С. Фейнберга, «індивідуальність виконавця тільки тоді може проявитися, коли вона осяяна світлом, що йде від композиторського замислу» [217, с. 39]. До того ж, на думку відомого піаніста та композитора, виконавець «не «виконувач» чужої волі, проте воля композитора має стати власною волею інтерпретатора, злитися з індивідуальними рисами його обдарування, з його власними художніми прагненнями. У цьому злитті виконавець знаходить силу й сміливість, які необхідні для певного завершення у звуках ідей та образів, що містяться у творі» [217, с. 30–31].

На тлі підтексту питання про корелятивне відношення «композитор – виконавець» додатково увиразнюється, бо через індивідуальну інтерпретацію імпліцитні смисли можуть притлумитись або повністю зникнути, слухач їх не вловить. Для точного відтворення композиторського задуму виконавець має передусім сам декодувати приховану інформацію, і ступінь її декодування визначатиме точність інтерпретації. Тож мусимо говорити про імпліцитного виконавця.

Виходячи з цього, проблема підтексту у творчості Й. С. Баха постає в новому ракурсі. До виконання музичних творів великого німецького композитора, зокрема й «Добре темперованого клавіру», зверталися Ф. Бузоні, В. Ландовська, С. Фейнберг, М. Юдіна, Св. Ріхтер, Т. Ніколаєва, Р. Тюрк, Г. Гульд, К. Аррау та багато інших майстрів. Кожна з інтерпретацій має свій індивідуальний, неповторний стиль, а те, наскільки у виконанні відчутно релігійний підтекстовий пласт «Добре темперованого клавіру», лише належить дослідити.

В. Ландовська, відома польська піаністка, клавіністка й музичний педагог, визнавала суб'єктивність своїх інтерпретацій творів Й. С. Баха та передбачала їх можливу критику. «Я ніколи не намагалася буквально відтворити те, що робили старі майстри. Я вивчаю, я скрупульозно досліджую,

я люблю і я відтворюю» [121, с. 342], – твердить В. Ландовська. Утім індивідуальний стиль виконавиці, який характеризується суб'єктивністю й далекий від буквалізму, органічно збалансований з характером, емоціями, настроєм, ідеєю та смислами Й. С. Баха. Удаючись до інтерпретації, В. Ландовська детально досліджує твір композитора, базуючись «на кількох історичних фактах, на вивченні, аналітичному порівнянні і, нарешті, на досвіді» [121, с. 392]. Її метою є «досягнути такого ступеня злиття з композитором, коли для розуміння його найменших намірів, найтонших нюансів його думок не потрібно робити ніяких зусиль» [121, с. 392], аж до стану, коли «скрупульозні вуха» (вираз Св. Августіна) знаходяться в такому безпосередньому контакті із самою суттю, що може спалахнути іскра» [121, с. 392]. Виконавиця переконана: «потрібно зрозуміти дух, почуття, смак й атмосферу певної епохи, щоб зрозуміти будь-якого композитора та представити їх у більш чи менш точному образі» [121, с. 95].

Тож подібне копітке вивчення твору композитора, усвідомлення всіх його ідей стають головним чинником, що дає змогу донести до слухачів меседжі твору-оригіналу, «вогонь експресії й усі тонкощі деталей» [121, с. 99]. Тільки тоді, коли всі елементи детально відпрацьовані, добре продумані та вдало збалансовані, індивідуальна концепція виконавця, на нашу думку, є точною й правильною.

«Можливо, мене будуть критикувати за виконання бахівських фуг у занадто картинній манері. Але чи не повинен цей докір бути адресований самому Баху? – розмірковувала В. Ландовська. – У кожній зі своїх фуг Бах зображує сцени чи настрої для мене очевидні. Я тільки виконую його волю» [121, с. 394]. «Бах робить усе сам, і той, хто не розуміє або не відчуває цього, має утриматися від слухання його музики» [121, с. 395], – переконана виконавиця.

Ми вважаємо, що виважена концепція «Добре темперованого клавіру» В. Ландовської, незважаючи на певні прикрашення, ритмічні зміни, власну реєстровку тощо, дає змогу слухачеві відчути прихований релігійний пласт

твору. У працях виконавиці, присвячених «Добре темперованому клавіру», на тлі досконалого їх музичного аналізу не знаходимо пояснення підтекстових релігійних смислів, проте помічаємо деякі деталі, що свідчать про глибоке сприйняття твору, часом свідоме, а часом відчутно інтуїтивне.

Наприклад, В. Ландовська точно вловлює релігійну ідею твору: «Поліфонічне письмо – природна бахівська мова, настільки природна, що саме «нотую проти ноти» він прославляє любов до Бога чи просто любов. Необхідно чітко це усвідомлювати...» [121, с. 167]. Або: «Ми не знаємо, чи волів Бах, щоб 48 прелюдій і фуг виконувалися повністю в тій самій послідовності, у якій він подарував їх нам. У моєму повному записі цього твору порядок прелюдій і фуг збережений таким, що його задумав Бах...» [121, с. 169]. Це інтуїтивне рішення виконавиці, як виснуємо, дає змогу передати логічну будову підтекстової біблійної сюжетної лінії. Аж ось виконавиця влучно передає духовний настрій твору: «Примітно, що Бах завершує перший том «Добре темперованого клавіру» прелюдією й фугою, урочистість і глибина яких нагадують його «Пристрасті» [121, с. 187].

Натомість Св. Ріхтер не дозволяв собі виявляти індивідуальність та не визнавав інших транскрипцій Й. С. Баха, навіть визначних і знаних (скажімо, Ф. Ліста, Ф. Бузоні чи Л. Годовського). «Я думаю, що завдання справжнього виконавця – цілком підкоритися автору: його стилю, характеру й світобаченню» [175, с. 41], – якось зазначив видатний піаніст. Цієї позиції дотримується Св. Ріхтер насамперед у виконанні «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, до якого впродовж свого творчого життя звертався неодноразово. Це можна пояснити тим, що, за тонким спостереженням В. Дельсона, «його (Св. Ріхтера. – М.Ф.) цікавить «чистий» Бах, у якому він бачить і відчуває таке досконале вираження думок і переживань людини, що всякий дотик до цього самотнього почерку інших (навіть геніальних) композиторів сприймає як «осквернення» істинно прекрасного «бахівського начала» [55, с. 54].

Тож С. Ріхтер дуже точний у своїх інтерпретаціях творів Й. С. Баха, зокрема й «Добре темперованого клавіру». Саме ця «крайня виконавська «потаємність», інакше кажучи, «мінімум інтерпретації» [55, с. 53], на наше переконання, дає змогу повною мірою передати підтекст музичного твору, відчувати всі імпліцитні сюжетні лінії та неявні смисли. Проте навіть за виконання «вслід за композитором» «індивідуальність піаніста настільки «вживається» в образний задум автора, що стає часом невід'ємною його частиною, ніби розчиняється в ньому» [55, с. 55].

Як видно, виконання музичних композицій з підтекстовим смислом вимагає особливого підходу й коректної інтерпретації, аби передати слухачам неявні смисли, які є феноменом у музиці [226].

Концепція пошуку прихованих смислів у творчості Й. С. Баха Б. Яворського повно представлена в книзі Р. Берченко «У пошуках утраченого смислу: Болеслав Яворський про «Добре темперований клавір» («В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире», 2005). До використання методології Б. Яворського успішно вдаються й інші дослідники, наприклад В. Носіна в монографії «Символіка музики Баха» («Символика музыки Баха», 1993). Такий досвід створює гарне методологічне підґрунтя для вивчення підтекстових смислів у музиці загалом.

Отже, дослідження, зосереджені на вивченні символів і цитат у музичних творах, не дають змоги розкрити питання підтексту, бо виконані в іншому контексті. Думається, для введення цієї категорії в музичний науковий обіг потрібно змінити фокус осмислення символів і цитат, що відкриє перед дослідниками нові перспективи. Своєю чергою, вивчення підтекстових смислів у музиці порушить нову проблему: відтворення прихованого виконавцями, від яких залежить точність передачі імпліцитної інформації. До того ж постане питання про роль слухачів у цьому процесі, адже від рівня їх художньої культури залежатиме процес декодування неявних смислів у музичному творі.

Останнім часом спостерігаємо появу досліджень, дотичних до вивчення підтексту в музиці [див.: 78; 80; 265; 278; 280; 281; 284]. Такі роботи поступово

створюють теорію підтексту в музикознавстві, розкривають підтекст як музичний феномен і наштовхують на переосмислення давно відомих композицій крізь призму імпліцитності. Утім, поки що підтекст у музиці залишається актуальним питанням.

1.5. Методологічні та методичні проблеми вивчення підтекстових смислів у літературно-художньому творі

Розглядаючи підтекст як прихований смисл художнього твору, свідомо чи підсвідомо вибудований автором і відтворений читачем, доходимо думки, що в процесі декодування прихованих смислів слід відштовхуватися від двох основних позицій: по-перше, якими прийомами (засобами, способами) автор створює підтекст [див.: підрозділ 1.2.]; по-друге, яким чином відтворює підтекстові смисли читач.

Як було вже зазначено, поетика підтексту – це система прийомів, завдяки яким утворюється другий (підтекстовий, імпліцитний) смисловий план. Саме тому розкриття підтексту твору, тобто його істинного смислу, потребує системного підходу, методологія якого полягає в тому, щоб визначити художні прийоми, що сприяють вираженню цього смислу. Сам же смисл, процес формування якого вдається виявити в ході вивчення функції цих прийомів, є головним чинником його цілісності. Так відбувається експлікація підтекстового смислу, унаслідок чого здійснюється вивільнення художньої енергії та заряджання нею реципієнта.

З огляду на те, що спектр засобів створення імпліцитного плану, які формують смислову дво- чи багатоплановість, широкий і різноманітний, щоб досягнути істинний смисл, потрібно виявити задіяні автором літературні прийоми, зрозуміти їхню функцію. Одним з ефективних підходів до експлікації функції літературного прийому є змодельовати процес породження прихованих

художніх смислів та результат їхнього впливу на читача, тобто задіяти дослідницькі принципи рецептивної поетики.

Процес формування підтексту у свідомості читача насамперед пов'язаний з пробудженням образного ряду. Це пояснюється художньо-інформаційною щільністю літературно-художніх образів, які при цьому наділені високою інформативністю, а отже, здатні викликати низку візій, думок і почуттів у читачів. І. Гальперін зазначає: «Текст може викликати образи – зорові, слухові, тактильні, смакові. Ці образи виявляються небайдужими до самого змісту літературно-художніх творів» [36, с. 20].

Розкриттю механізму створення цих образів в уяві читача сприяють базові терміни рецептивної естетики – *актуалізація*, *конкретизація* й *візуалізація*. Зокрема, механізм *актуалізації* полягає в тому, що «читач, «наштовхнувшись» у тексті на які-небудь згадування про певну ситуацію чи її деталі, про жести, пейзаж, вираз облич персонажів, подробиці інтер'єру тощо, починає чути, бачити, вдихати й сприймати звуки, кольори, запахи, тіла, речі» [72, с. 30]. Уточнює процес створення зорових образів в уяві реципієнта термін *візуалізація*. Суть цього явища полягає в механізмі відтворення зорових образів під час сприймання художнього твору, тобто в уяві читача образ зринає в кольорі та об'ємі. Не менш важливим у формуванні додаткових вражень у реципієнта є процес *конкретизації*, який полягає в заповненні ним «порожніх місць» і «ділянок невизначеності» [72, с. 190] своїми уявленнями та емоціями з урахуванням власного «горизонту очікування» [72, с. 190].

Процес моделювання збудження й породження асоціацій читача в процесі сприймання художнього твору не можливий без залучення психологічного інструментарію. Ідеться про так званий *ефект оберненої лійки* [93, с. 166]. Відомо, що на тлі навколишнього середовища людина усвідомлено сприймає тільки те, на чому зосереджена її увага в конкретний момент. Так не всі сигнали, отримані від дійсності, доходять до вищих відділів центральної нервової системи, тобто усвідомлюються. Л. Виготський пояснює цей процес так: «Шеррінгтон порівнював нашу (людську. – М.Ф.) нервову систему з

воронкою, повернутою широким отвором до дії. Світ вливається в людину через широкий отвір лійки тисячею покликів, потягів, роздратуваннями, мізерна їх частина здійснюється й ніби витікає назовні крізь вузький отвір» [32, с. 313–314]. Проте інформація, яка потрапила, умовно кажучи, через широкий отвір лійки та не витекла через вузький, хоч і несвідомо, але відтворюється реципієнтом, активізуючи при цьому його асоціативний фонд. Тож психологія розглядає інформацію свідому, тобто таку, що «зберігає все, що пройшло горнило мислення, почуттів, уяви та психомоторних дій», і несвідому, тобто таку, що «зберігає те, що оминуло фокус свідомості й мимовільно залягло в сховищах за порогом свідомості» [92, с. 325].

Високохудожній текст здатний активізувати ефект оберненої лійки, що пробуджує в читача свідому та несвідому інформацію. Д. Урнов зазначає: «У кожному істинно художньому творі відображаються «вікові накопичення», вантаж традиційних уявлень, що спричинилися до простоти прийнятного, природного. Уміщуючись десь між рядками, за текстом, у підтексті, ці уявлення, неначе протизвага, приводять у рух механізм простих дій персонажів» [215, с. 56].

В ефективності рецептивної поетики для аналізу творів, де головне явно не виражене, переконуємося, звертаючись до робіт Г. Клочека, зокрема монографій «Душа моя сонця наміряла»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини» (1986), «Поетика Бориса Олійника: Літ.-критичний нарис» (1989), «Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація» (1998) тощо. Використовуючи інструментарій рецептивної поетики, передусім ефект оберненої лійки, літературознавець максимально наблизився до відтворення того, що залишається неказаним, але є носієм прихованого смислу в тексті. Наприклад, таким способом дослідник точно змодельював процес розгортання мініатюри П. Тичини «Дощ» до повномасштабної картини [93, с. 166–177].

Повнота відтворення підтекстової інформації читачем буде повністю залежати від його асоціативного фонду, тезаурусу, уміння критично підходити до художнього тексту. Ідеться про імпліцитного читача, тобто «ідеального»

читача, який має певні погляди (моральні, культурні тощо), відповідні цьому тексту, для того, щоб він справив повний ефект» [262, с. 123], а отже, який здатний уповні декодувати прихований змістовий план твору.

Розкрити підтекстові смисли уможлиблює метод повільного читання твору, тобто добре відомий як коментоване читання або названий Г. Ключеком аналізом «під мікроскопом» [94, с. 33], що дає змогу зупинитися на кожній деталі з метою зрозуміти процес відтворення підтексту, щоб, своєю чергою, зрозуміти істинні смисли. Т. Ньюкерт дуже точно пояснює явище повільного читання (*slow reading*): «Повільно читати означає встановити глибокий зв'язок з письменником. Якщо ми маємо рефлексувати до письменника, ми повинні бути відповідальними. Ми зобов'язуємося стежити за ланцюгом думок, внутрішнім творенням образів, стежити за розкриттям ідеї, чути текст, бути уважними до мови, питань, візуалізації сцен. Це означає надавати увагу рішенням, що робить письменник» [282, с. 2].

Моделювання процесу сприймання тексту та відновлення підтексту роблять можливим відчутти художню енергію, яка виникає в процесі декодування й творення імпліцитних смислів читачем. Художня енергія є тією важливою ознакою, що являє собою сутність підтексту як мистецького явища, адже в процесі декодування прихованих смислів настає момент «радості відкриття» (В. Сухомлинський), що становить і естетичний вплив на читача, і осягнення справжнього художнього смислу. Саме в цій єдності постає кінцевий художній результат.

Отже, основними методологічними та методичними підходами до вивчення художніх творів, у яких існують підтексти, є повільне читання тексту шляхом застосування рецептивної поетики й системного підходу [218; 222; 223; 267; 270].

Дієвість зазначених методичних підходів щодо дослідження підтекстових смислів буде проілюстрована в подальших розділах дисертації, під час аналізу конкретних творів, що також дасть змогу зробити різного роду уточнення методологічного характеру.

1.6. Підтекст у східній і західній літературах: парадигма вивчення

Дихотомія Схід – Захід ґрунтується на чіткому усвідомленні абсолютної протилежності між двома культурними традиціями й кардинальних різницях у світобаченні та світовідчутті. Ідеться про різні менталітети, погляди на життя, способи життя, моральні принципи, ціннісні орієнтації тощо. При цьому умовний поділ на Схід і Захід не відповідає якомусь певному географічному принципу, а будується на культурній спільності. Як правило, до Сходу зараховують Азію, а до Западу – Європу й Північну Америку.

Вивчення особливостей східної та західної цивілізацій не втрачає своєї актуальності з давніх часів. Ще давньогрецькі історики у своїх працях відзначали істотні відмінності між Сходом і Заходом, нині ж проблема «Схід – Захід» набуває нового прочитання [див.: 7; 9; 23; 39; 48; 52; 74; 134; 136; 158; 242]. Порівняльний аналіз культур Сходу і Заходу дає змогу визначити їх специфічні риси. Так, у східній культурі домінує ірраціональне (інтуїтивне) пізнання світу, де істину неможливо виразити словами, у західній же спостерігається тенденція до раціонального пізнання світу, де для вираження істини потрібно лише знайти відповідні слова. У культурі Сходу людина та природа сприймаються як єдине й гармонійне неподільне ціле, а в культурі Заходу людина протиставляється природі, співвідноситься із суспільством. Східній людині притаманні пасивність і споглядальність, а західній – активність і динамічність. Людина Сходу як представник цілого соціуму служить колективному, підкорюється державі та владі, а людина Заходу відчуває себе автономно, усвідомлюючи свою унікальність й індивідуальність, прагне до незалежності, демократії та свободи. На Сході великого значення набувають традиції, давні звичаї й устрій, на Заході суспільство схильне відходити від традицій у пошуках змін і нових шляхів розвитку.

Абсолютно протилежні світогляд та світовідчуття Сходу і Заходу зумовлюють самотність відповідних літератур, літературних традицій і поетологічних систем.

У літературознавстві є низка фундаментальних праць, присвячених дослідженню літературній дихотомії Схід – Захід, зокрема вивченню зв'язків між окремими літературами, визначенню спільних і відмінних рис різних літератур, характеристиці особливостей їхнього розвитку. Таку проблематику мають праці Л. Грицик [49; 50], Р. Етьємбля [266], В. Жирмунського [68], М. Конрада [104], Т. Мейзерської [140], Є. Мелетинського [141], Д. Наливайка [150], О. Пилип'юка [162] та ін.

Наприклад, у своєму збірнику статей «Захід і Схід» («Запад и Восток», 1972) М. Конрад зіставляє окремі явища літератур Китаю і Японії з літературами Європи, простежує зв'язки між ними, встановлює характер цих зв'язків, розкриває спільні та відмінні риси в розвитку літератур різних країн. Показовими щодо цього є статті «Проблеми сучасного порівняльного літературознавства», «До питання про літературні зв'язки», «Про літературного посередника», «Проблема реалізму в літературах Сходу», «Ноборі Сьому: До питання про взаємозв'язки японської та російської літератур», «Толстой і Японія» [104].

Удаючись до порівняння східної і західної літератур, В. Жирмунський наголошує на єдності історико-літературного процесу, який зумовлюється єдністю соціально-історичного розвитку людства. Шляхом вивчення специфічного для кожної з окремих літератур дослідник узагальнює закономірності літературних явищ. У своїх вибраних працях, що увійшли до книги «Порівняльне літературознавство: Схід і Захід» («Сравнительное литературоведение: Восток и Запад», 1979), літературознавець висвітлює проблеми як загальнотеоретичного характеру («Літературні взаємозв'язки Сходу і Заходу як проблема порівняльного літературознавства», «До питання про літературні зв'язки Сходу і Заходу», «Проблеми порівняльно-історичного вивчення літератур», «Літературні напрями як явище міжнародне»), так і більш

специфічного й вузького («Середньовічні літератури як предмет порівняльного літературознавства», «Порівняльно-історичне вивчення фольклору», «Епічна творчість слов'янських народів і проблеми порівняльного вивчення епосу», «Епічне сказання про Алпамиша та «Одіссея» Гомера», «До питання про міжнародні казкові сюжети» тощо) [68].

У монографічному дослідженні О. Пилип'юка «Поетологічні парадигми: Схід – Захід» (2012) увага зосереджується на ключових аспектах східної та західної системи знань про поетологію від архаїчних часів до епохи Відродження, що розкриває багатство й глибину історії світової літературознавчої думки, у якій потрібно шукати відповіді на актуальні літературно-теоретичні питання. Дослідник детально описує орієнтальну та античну моделі зародження поетології, ґрунтовно характеризує поетологічну парадигму середньовічного Сходу, зупиняючись на поетологіях Індії, Китаю, Японії й арабо-мусульманського світу, а також Заходу, фокусуючись на поетологічних засадах християнської екзегетики, поетикально-теургічних концептах в естетиці Візантії, поетологічних основ давньоукраїнського письменства, екзотики в нордичній тональності, а також латинській парадигмі [162].

Важливою є монографічна наукова студія Д. Наливайка «Теорія літератури й компаративістика» (2006), де літературознавець фундаментально досліджує різномірні українсько-європейські зв'язки («Культурно-історичні спільноти й міжнаціональний літературний процес (на матеріалі літератур Середньовіччя)», «Домінанти систем національних культур і міжнаціональні літературні зносини (на матеріалі реалістичної літератури XIX ст.)», «Парадигма італійсько-українських культурних і літературних зносин доби Відродження», «Історія і міфологія у Шевченка (у контексті європейського романтизму)», «Типологія української реалістичної літератури на європейському тлі» тощо) [150].

Значення орієнталістики в українській літературі розкриває Л. Грицик у роботі «Орієнталістика А. Кримського в українському літературному процесі

початку XX ст.» (1992). Важливий нюанс, на якому акцентує літературознавець, – це вивчення А. Кримським «чужого» (орієнталістики) з метою повнішого осмислення «свого» (україністики). Такий погляд змушує усвідомити, що застосування принципів компаративного аналізу дає змогу віднайти самотність літератури свого народу [49].

Взаємозв'язки української літератури зі східною також детально висвітлює Т. Мейзерська. У своєму збірнику статей «RE-PRESENCE: Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст.» (2009) дослідниця вивчає художні запозичення та інтерпретації українською літературою XIX ст. образів, мотивів і сюжетів східних літератур. Творчість І. Франка, І. Нечуя-Левицького, Лесі Українки, А. Кримського розкривається крізь орієнтальну призму (наприклад, ведійські й буддійські мотиви у творах І. Нечуя-Левицького, І. Франка чи Лесі Українки; суфійська риторика в Лесі Українки та А. Кримського; єгипетські візії Лесі Українки або китайській контекст у творчості І. Нечуя-Левицького) [140].

У ході ґрунтовного порівняння різних літератур розкриваються специфічні риси, а також (і це надзвичайно важливо!) робиться акцент на спільних ознаках, що характеризують літературу як універсальне явище. М. Конрад звертає увагу на важливість вивчення східного й західного матеріалу для глибокого розуміння літератури та літературних явищ. Літературознавець зазначає: «Нового перегляду потребує, однак, і теорія літератури. І західний матеріал, багато в чому по-новому вивчений, і східний, що стає все більш і більш нам відомим, можуть внести багато нового в розуміння сутності літератури як суспільного явища зі своєю своєрідною природою, у розкриття й оцінку специфічних засобів літературного висловлювання, у розуміння перебігу розвитку літератури як в залежності від внутрішніх законів цього розвитку, так і у зв'язку з історією суспільства загалом» [104, с. 332].

Такий багатий і суттєвий компаративний досвід увиразнює важливість вивчення специфіки феномену «підтекст» у літературах Сходу і Заходу,

особливо на тлі активного розвитку літературознавчої теорії підтексту, що досі не був окремим об'єктом компаративного дослідження.

Окремий блок становлять праці, присвячені ґрунтовному вивченню окремих літератур: китайської (В. Алексєєв [наприклад: 1]), японської (А. Глускіна [41]), індійської (Є. Челишев [244]), американської (Я. Засурський [75]) тощо.

У таких дослідженнях східної або західної літератури більшою чи меншою мірою висвітлюються окремі аспекти проблем підтекстового вираження. І це цілком зрозуміло, адже звернення до поетики тої чи тої літератури, де підтекст є особливо проявленим, неминуче приводить до аналізу імпліцитного способу вираження в художньому творі.

У цьому плані важливою є монографія І. Бондаренка «Розкоші і злидні японської поезії» (2010), де докладно та всебічно висвітлюється історія становлення й розвиток класичної японської поезії, розкриваються основні творчі здобутки відомих японських поетів VII–XX ст., вивчається вплив на їхнє формування різноманітних історичних і культурних чинників. Насамперед відзначимо, що автор знаходить зв'язок з підтекстом відомої японської поезії хайку. Наприклад, аналізуючи хайку як сугестивну лірику, дослідник приходить до поняття «підтекст» і до таких суміжних термінів, як «натяк», «недомовка», «латентність» і «сугестія» [20, с. 112–113]. Усі ці терміни корелюють зі значенням прихованого, внутрішнього змісту висловлення, навіюванням певних вражень, уявлень, спогадів, асоціацій тощо.

Механізми творення підтекстів і відтворення прихованих смислів стають повністю зрозумілими під час знайомства зі специфікою хайку та в ході аналізу окремих творів японських поетів. І. Бондаренко зазначає, що «найголовнішим у поезії *хайкай* є не літературний результат як такий, не зміст конкретного вірша, а сам процес творчості – процес складання вірша й процес його сприйняття. Важливі лише ті емоції, які переживає поет, пишучи вірш, а також відповідні емоції того, хто його читає. А породжуються ці емоції насамперед асоціативним підтекстом (сугестивністю) поетичного твору («йодзьо»),

сприйняття якого залежить від низки об'єктивних і суб'єктивних чинників...» [20, с. 318]. Наскільки глибоким може бути підтекстовий план стає цілком зрозумілим під час читання всесвітньо відомого хайку «Старий ставок» Мацуо Басьо [20, с. 233; 20, с. 329–333].

Для осмислення феномену підтексту мають цінність також дослідження, присвячені творчості окремих письменників, стиль яких наділений імпліцитним способом вираження (наприклад, А. Чехова чи Е. Гемінгвея). Зокрема, І. Кашкін у своїй книзі «Ернест Гемінгвей» («Эрнест Хемингуэй», 1966) осмислює специфіку підтексту письменника й формулює щодо цього такі узагальнення: «Гемінгвей пробує, розробляє та пізніше долає техніку й саму манеру недомовленості, підтексту вже у своїх оповіданнях. Це розпочато ще в «Кішці під дощем» і, можливо, якнайповніше виражено в «Убивцях». Гемінгвей, відчуваючи можливу багатозначність чи двозначність підтексту, звертається в більш великих речах до допомоги контексту, який потрібен для розуміння натяку, чи дає ключ до нього. У такого типу творах він безперервно ставить читачам запитання. Про що, наприклад, написані «Кішка під дощем», «Крос по снігу», «Білі слони», «Убивці», «Присвячується Швейцарії», «Якими ви не будете»? Так само згодом він запитує читачів, про що, власне, написано «Старий і море»?» [89, с. 253–254].

Розкриття підтексту дослідник Е. Гемінгвея насамперед убачає в зверненні до контексту, крізь призму якого постають істинні внутрішні змісти; у використанні ключових фраз, що містять справжні смисли; через введення повторів, які навіюють певні думки; у відборі реалістичних фактів у процесі зображення, що відповідає відомому принципу айсберга [див. детальніше: підрозділ 3.1.1.].

Особливе значення можуть мати студії, де проблема підтексту осягається з позицій інших наук, це дає змогу глибше зрозуміти сутність імпліцитного вираження й способів його творення. Показовою є лінгвістична праця Є. Леліс, присвячена феномену підтексту у творчості А. Чехова («Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А. П. Чехова», 2013). Дослідниця

уточнює поняття «підтекст», тлумачить його як «частину смислової структури тексту, що реалізує приховані авторські смисли, які формуються всією сукупністю мовних і надмовних засобів тексту та актуалізуються завдяки фоновим знанням й особистісному потенціалу того, хто сприймає текст» [123, с. 347]. Аналізуючи твори А. Чехова, зокрема «Дама з собачкою» («Дама с собачкой»), «Архієрей» («Архиерей»), «Степ» («Степь»), «Студент» («Студент»), «Гусєв» («Гусев»), «На святках» («На святках»), Є. Леліс досліджує мовні засоби всіх рівнів: від фонетики до синтаксису.

Окрім того, підтекст як лінгвістичне явище розлого подає Т. Сільман [189]; імплікацію як прийом побудови тексту фундаментально характеризує І. Арнольд [5]; імпліцитний спосіб викладу детально розглядає В. Кухаренко [119, с. 188–197]; лінгвістичні форми вираження авторського підтексту та методику його декодування ґрунтовно розкриває Л. Кайда [84]; змістовно-підтекстову інформацію вичерпно аналізує І. Гальперін [36, с. 28–50]; співвідношення між поняттями «текст», «підтекст» і «контекст» чітко встановлює В. Миркін [148].

Корисними для вивчення підтексту стануть напрацювання консультантів з написання кіносценаріїв, кіносценаристів і режисерів. У цьому плані важливою є книга Л. Сегер «Творення підтексту: Що за ним приховано» («Writing Subtext: What Lies Beneath», 2011) [286], у якій розкриваються особливості творення підтексту в кіно, зокрема пояснено специфіку підтексту в кіно, а також особливості вираження підтексту через подачу інформації про героїв, певні слова, жести, дії, образи, метафори або навіть обраний жанр (наприклад фільм жахів або кінокомедія).

Доречно згадати роботи Дж. Вестон «Інтуїція кінорежисера» («The Film Director's Intuition», 2003) [289], Д. Говарда «Як написати гарний сценарій» («How to Build a Great Screenplays», 2010) [274], К. Іглесіаса «Сценарій для емоційного впливу» («Writing for Emotional Impact», 2005) [275], Р. Маккі «Історія» («Story», 1997) [279], де різною мірою висвітлено явище підтексту в

кіно. Ці видання стали настільними книгами кіносценаристів у багатьох країнах світу та, по суті, визначили сучасні напрями розвитку кіномистецтва.

Окремі аспекти, пов'язані з вивченням імпліцитного вираження, знаходимо в роботах, присвячених вивченню музичних або живописних творів. Зокрема, розгляд інтертекстуальних зв'язків, символів, композиційних рішень, колористичної подачі тощо спонукає провести паралель з проблемами підтексту й таким способом збагатити його теорію, створивши загальномистецьке підґрунтя явища [див.: 18; 57; 78; 154; 161; 170; 216; 265; 273].

Попередній літературознавчий досвід і набутки інших наук дають змогу уточнити природу підтексту й визначити особливості його функціонування шляхом екстраполяції цих знань у сферу літературознавства та адаптування їх.

Отже, різноманітні аспекти вивчення підтексту в східній і західній літературах, включно з працями компаративного характеру; роботами, присвяченими літературі Сходу / Заходу загалом чи окремим східним / західним літературам; дослідженнями творчості окремих письменників, майстрів підтексту; напрацювання суміжних наукових галузей щодо проблем підтексту, створюють багатий досвід вивчення підтексту, зокрема в східній і західній літературах. Ці наукові здобутки формують теорію підтексту, визначаючи нові парадигми вивчення цього феномену.

Висновки до розділу 1

Підтекст є однією з найскладніших і нечітко окреслених категорій поетики літературного твору, адже залежно від особливостей розуміння природи художнього тексту, розподілу ролі автора й читача, специфіки творення прихованого смислу це явище по-різному тлумачиться. Розгляд важливих аспектів природи підтексту в літературознавстві дав змогу визначити, що підтекст – це прихований смисл художнього твору, що свідомо чи

підсвідомо вибудовується автором і відтворюється читачем та наділяє художній текст особливою естетичною енергією.

Підтекст як один з важливих системотвірних чинників зумовлює використання прийомів, що внаслідок узгодження й взаємодії створюють багатоплановий художній смисл. Дослідження функцій цих прийомів, аналіз їхнього впливу на реципієнта дають змогу розкрити приховані смисли. До «підтекстових» прийомів зараховують символи, художні деталі, знаки, алегорії, метафори, інтертекстуальні зв'язки тощо. До того ж наявність підтексту у творі може вказувати його жанр (зокрема байка, притча / парабол, казка, афоризми тощо), що за своєю природою вимагає уведення імпліцитного плану.

Ефективною методикою аналізу підтексту є системний підхід, завдяки якому визначаються прийоми створення прихованих смислових планів художнього тексту. Процес виявлення та увиразнення не висловлених прямо смислів потребує моделювання сприймання твору читачем, що доцільно робити на засадах рецептивної поетики, методологічний апарат якої зараз активно розвивається. Аналіз виражальних засобів з позицій художнього сприймання стає можливим лише за умови, що інтерпретатор приділяє належну увагу кожному прийому, який породжує художні смисли. У цьому разі актуальним є метод повільного читання художнього тексту.

Вивчивши підтекст як загальномистецьке явище, дослідивши його функціонування в різних видах мистецтва, зокрема ораторському мистецтві, театрі, кіно, живописі та музиці, можемо дійти висновку про визначальну роль імпліцитних смислів у творах мистецтва.

Прийоми вибудовування підтекстів є різноманітними. Перший їх ґрунтовний аналіз був здійснений ще античними риториками. Так, у «Риториці» Аристотеля вивчено способи аргументації, дотичні до підтексту (ентимема, байка, притча), розкрито метафоричність й експресивність мовлення як засоби емоційного впливу на слухачів, описано портрет аудиторії, емоції та вдачі людей – усе це допомагає вибудувати стратегію впливу на аудиторію.

Особливо важливого значення підтекст набуває в театральних постановках. Видатним майстром підтексту є творець «нової драми» А. Чехов. Внутрішній конфлікт, винесений автором на імпліцитний рівень, отримує вияв через ремарки, спрямовані на сугерування настрою; через звуки, паузи й деталі, що несуть виняткове смислове навантаження; через незв'язні діалоги та невлучні репліки, у які вкладено особливе значення. У п'єсі «Вишневий сад» крізь призму проблеми продажу саду бачимо декілька підтекстових смислів: продаж саду символізує відхід від дворянства й утвердження буржуазного устрою, а доля саду проектується на долю Росії, паралельно вимальовуються інші глибинні філософські відтінки, пов'язані з часом, пам'яттю, життям і красою.

Відтворення прихованих смислів на театральній сцені МХТу насамперед пов'язано з іменами К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, що успішно поставили низку наповнених імпліцитними смислами п'єс А. Чехова, як-от: «Чайка», «Три сестри», «Дядя Ваня», «Вишневий сад». Проаналізувавши праці, статті, спогади, листи, нотатки видатних режисерів, ми встановили специфіку осмислення та втілення підтексту на сцені, визначили основні підходи К. Станіславського та В. Немировича-Данченка до п'єс з «підводною течією». Наприклад, постановки за лінією інтуїції й чуття, яка полягає в передачі акторами невербальної інформації, вражень і почуттів, сугерують відчуття, що головне приховане за словами. Особливого значення набуває внутрішня дія, адже істинна ідея криється у внутрішньому смислі. Окремі деталі психологічного характеру, зокрема паузи, ремарки, діалоги тощо, навіюють певні враження, настрої, відчуття, створюючи імпліцитний план тієї чи тієї п'єси.

У кіно підтекст розкривається через специфіку його осмислення режисерами й сценаристами. Видатні кінорежисери, зокрема С. Ейзенштейн, Л. Кулешов і М. Ромм, насамперед акцентують на функціонуванні внутрішньої думки, яку створює актор; на музиці та колористиці, що навіюють настрій; на монтажній побудові картини, яка активізує увагу глядача.

Натомість знані голлівудські кіносценаристи й консультанти з написання кіносценаріїв, особливо Дж. Вестон, Д. Говард, К. Іглесіас, Р. Маккі та Л. Сегер, більш детально описують технології створення підтексту в кіно, тобто надають виняткового значення інтуїції під час декодування прихованих смислів, тісному переплетінню внутрішньої й зовнішньої ліній у сцені, особливостям побудови діалогів та уведенню пауз, а також візуальним і звуковим ефектам, що разом сугерують невисловлені ідеї, думки, почуття, враження тощо.

У чорно-білому німому фільмі О. Довженка «Земля» (1930) крізь соціалістичну заідеологізованість шляхом сугестії підтекстів проступають інші смисли, що виражають красу української землі, моральне здоров'я та незнищенність українського народу.

Існують твори живопису з імпліцитними смислами, що можуть бути закодовані в образі, композиції, колористиці, окремих деталях художнього письма чи назві картини. У цьому разі тільки вдумливий й уважний підхід глядача до такої підтекстової картини дасть змогу досягнути прихований додатковий інформаційний пласт. Так, аналіз суто технічних нюансів та символічної образної системи картини «Катерина» Т. Шевченка дає змогу ототожнити матір-покритку з Україною, піднести її до Богородиці та зрозуміти імпліцитний смисл полотна, який полягає в утвердженні національного ідеалу та національної ідеї.

Музика, окрім вираження певних почуттів, емоцій, настроїв, вражень і конкретних думок, може нести в собі підтекстові смисли. Найбільш показовою в плані функціонування підтекстів у музиці є творчість Й. С. Баха, зокрема наповнена духовним змістом збірка прелюдій і фуг «Добре темперований клавір». Шляхом цитування хоралів, що викликають низку асоціацій, пов'язаних або з їхнім змістом, або з певним релігійним сюжетом, з окремим духовним святом тощо, або через автоцитування кантат, ораторій, мес, «Страстей», органних творів, які породжують відповідні тематичні зв'язки, а також шляхом використання музичних символів композитор передає слухачам образи й сюжети Святого письма.

Така імпліцитна наповненість музичного твору вимагає особливого підходу та продуманої інтерпретації від виконавців, адже перед ними стоїть завдання передати слухачам неявні смисли. З цим успішно впоралися видатні піаністи В. Ландовська та Св. Ріхтер, які своїм виконанням дають змогу слухачеві відчувати прихований релігійний пласт твору, щоправда, з різним ступенем близькості до оригіналу.

Отже, попри специфічні засоби й прийоми створення імпліцитних смислів у різних видах мистецтва, феномен підтексту має універсальну суть: істина є прихованою, закодованою. Так текст провокує реципієнта до діалогу, активізує його, при цьому він (читач / слухач / глядач) має змогу декодувати не тільки закладені автором смисли, а й створити свої, адже підтекстова глибина твору є безкінечною, невичерпною, іноді навіть неосяжною. Майстерно створений підтекст є визначальною рисою художності мистецького твору, а в справжній художності, як відомо, полягає код вічності.

Розгляд підтексту крізь призму різних видів мистецтва створює своєрідне загальномистецьке підґрунтя цього унікального явища, формує умови для кращого його розуміння, що, своєю чергою, дає змогу глибше усвідомити поетику прихованих смислів у художньо-літературних творах.

Список використаних джерел до розділу 1

1. Алексеев В. М. Китайская литература: избр. тр. М.: Наука, 1978. 595 с.
2. Алехина И. В. А. П. Чехов и И. А. Бунин: функции подтекста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1989. 18 с.
3. Антонович Д. В. Шевченко-маляр. Київ: Україна, 2004. 272 с.
4. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 349 с.
5. Арнольд И. В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. 1982. № 4. С. 83–91.

6. Арнольд И. В. Стилистика декодирования: курс лекций. Л.: ЛГУ, 1974. 76 с.
7. Асташкина Н. В. Современный диалог цивилизаций Запада и Востока: учеб. пособ. М.: Гуманитар. ин-т, 2006. 69 с.
8. Баженова И. С. Коннотация и создание эмоционального подтекста // Коннотативные аспекты семантики в немецкой лексике и фразеологии: межвуз. сб. науч. тр. Калинин, 1987. С. 12–18.
9. Байдаров Е. У. Проблемы дихотомии «Запад – Восток», «Восток – Запад» в глобалистике // CREDONEW. Теоретический журнал. 2007. № 4 (52). С. 131–156.
10. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.
11. Бальчюнене Г. И. М. К. Чюрленис (к 100-летию со дня рождения). М.: Знание, 1975. 32 с.; 16 с. вкл.
12. Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...»: Гоголь і Шевченко: порівняльно-типологічні студії. Х.: Акта, 2001. 375 с.
13. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.
14. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исслед. разн. лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
16. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькому діалогічному дискурсі. Х.: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. 331 с.
17. Бердников Г. П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Искусство, 1981. 356 с.
18. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика – XXI, 2005. 372 с.
19. Богданов Е. Н., Зазыкин В. Г. Психологический основы «Паблик рилейшнз». 2-е изд. СПб.: Питер, 2004. 204 с.

20. Бондаренко І. П. Розкоші і злидні японської поезії: японська класична поезія в контексті світової та української літератури. К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. 568 с.

21. Борев Ю. Б. Эстетика. Ростов н/Д.: Феникс, 2004. 701 с.

22. Брудный А. А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). М.: Наука, 1976. С. 152–158.

23. Быстрова А. Н. Мировая культура: Основы мирового общества: учеб. пособ. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во Федора Конюхова; Новосибирск: ЮКЭА, 2002. 712 с.

24. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм: очерки. Л.: Сов. писатель, 1981. 398 с.

25. Вейзе А. А. Подтекст в художественном произведении // Методика преподавания иностранных языков в школе и вузе (теория и практика). Ульяновск, 1976. № 1. С. 45–53.

26. Виноградова В. Н. Сатира как «идея в маске» // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 404–410.

27. Виноградов В. В. Поэтика и риторика // Виноградов В. В. О языке художественной прозы: избр. тр. М.: Наука, 1980. С. 98–175.

28. Виппер Б. Итальянский ренессанс XIII – XVI века: курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры: в 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. 244 с.

29. Волковинский А. С. Эмфатичность аллитерационных эпитетов в поэтических и прозаических текстах // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 175–181.

30. Волков Н. Н. Восприятие картины: пособ. для учителя. 2-е изд., доп. М.: Просвещение, 1976. 32 с.; 11 л. ил.
31. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 264 с.
32. Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1968. 576 с.
33. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
34. Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове: учеб. пособ. Л.: ЛГИТМИК, 1990. 147 с.
35. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підруч. К.: Либідь, 2001. 488 с.
36. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стер. М.: КомКнига, 2007. 144 с.
37. Гармония цвета / отв. за вып. И. В. Резько. М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2006. 320 с.
38. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. К.: Наук. думка, 2008. 544 с.
39. Генон Р. Восток и Запад. М.: Беловодье, 2005. 234 с.
40. Герман М. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб.: Азбука-классика, 2008. 518 с.
41. Глушкина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: древность и средневековье: сб. М.: Наука, 1979. 296 с.
42. Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Паблишер, 2016. 352 с.
43. Голякова Л. А. Онтология подтекста и его объективация в художественном произведении: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Пермь, 2006. 364 с.
44. Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896–1995. К.: KINO-КОЛО, 2005. 464 с.
45. Гофман В. Язык и стиль Чехова-драматурга // Гофман В. Язык литературы: очерки и этюды. Л.: Худож. лит., 1936. С. 351–382.

46. Гофман И. Фортепьянная игра: ответы на вопросы о фортепьянной игре. М.: Музиздат, 1961. 245 с.
47. Грессе М. Интертекстуальность. Новосибирск: Краус и ко, 2009. 438 с.
48. Григорьева Т. П. Дао и Логос. М.: Наука, 1992. 422 с.
49. Грицик Л. Орієнталістика А. Кримського в українському літературному процесі початку ХХ ст. К., 1994. 136 с.
50. Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. Донецьк: Юго-Восток, 2010. 299 с.
51. Гульченко В. Чехов в пространстве ХХ века // Театральная жизнь. 2001. № 2. С. 6–10.
52. Гуторов В. А. Дихотомия Восток – Запад в структуре сравнительного анализа политических культур // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. СПб.: СПбГУКИ, 2015. Т. 208: Социология культуры: опыт и новые парадигмы, Ч. 2. С. 193–202.
53. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим / Пер. А. Юнко. Кишинев: Axul Z, 1992. 256 с.
54. Данильцова У. Д. Літературознавчі терміни: слов.-довідн. К.: А.С.К., 2004. 232 с.
55. Дельсон В. Святослав Рихтер. М.: Музиздат, 1961. 124 с.
56. Дмитриева Н. А. Ван Гог: Человек и художник. М.: Наука, 1980. 400 с.
57. Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог: очерк жизни и творчества. М.: Детская лит., 1975. 168 с.
58. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство. 1962. 315 с.
59. Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...»: статьи, выступления, заметки. М.: Сов. писатель, 1967. 404 с.
60. Довженко О. Вибрані твори. К.: Сакцент Плюс, 2004. 510 с.
61. Довженко О. Зачарована Десна: кіноповіді, оповідання. К.: Дніпро, 1969. 584 с.
62. Долинин К. А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 37–47.

63. Долинин К. А. Интерпретация текста. Французский язык: учеб. пособ. 3-е изд. М.: URSS, 2007. 298 с.

64. Еко У. Роль читача: Дослідження з семіотики текстів. Л.: Літопис, 2004. 384 с.

65. Ермакова Е. В. Имплицитность в художественном тексте (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма). Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. 199 с.

66. Ермакова Е. В. Подтекст и языковые средства его формирования: на материале современной английской драмы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Саратов, 1996. 18 с.

67. Ермилов В. В. Драматургия Чехова. М.: Сов. писатель, 1948. 272 с.

68. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: избр. тр. Л.: Наука, 1979. 493 с.

69. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. тр. Л.: Наука, 1977. 407 с.

70. Журди Н. В. Интертекстуальность как фундаментальная характеристика дискурса Набокова. Пастиш и пародия в набоковской прозе // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 447–453.

71. Заморина О. В. Восприятие подтекста речевого произведения: На примере научных текстов: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Пермь, 2005. 225 с.

72. Западное литературоведение XX века: энцикл. / Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. М.: Intrada, 2004. 560 с.

73. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2010. 21 с.

74. Зарецкая Д. М., Смирнова В. В. Западная Европа и Древний Восток. М.: Айрис-пресс, 2009. 300 с.

75. Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 504 с.
76. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. М.: Сов. писатель, 1988. 415 с.
77. Звегинцев Д. В. Предложение и его отношение к языку и речи. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. 309 с.
78. Зеленина Н. В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2004. 158 с.
79. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 218 с.
80. Зыбина К. И. Взаимодействие светского и церковного в музыке В. А. Моцарта: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2011. 245 с.
81. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.
82. Исаева Л. А. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01; 01.02.19. Краснодар, 1996. 38 с.
83. Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. Дрогобич: Відродження, 2001. 32 с.
84. Кайда Л. Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию: учеб. пособ. 2-е изд. М.: Флинта, 2005. 207 с.
85. Камчатнов А. М. Подтекст: термин и понятие // Филологические науки. 1988. № 3. С. 40–45.
86. Карбоне А. Роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» как один из подтекстов повести «Город Эн» Л. Добычина (анализ парадийной стилизации) // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 460–465.

87. Касиян В. Живописное наследие Т. Г. Шевченко // Шевченко и мировая культура: К 150-летию со дня рождения / Гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. М.: Наука, 1964. С. 96–112.
88. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Моск. ун-т, 1989. 262 с.
89. Кашкин И. А. Эрнест Хемингуэй: крит.-биограф. очерк. М.: Худож. лит., 1966. 296 с.
90. Квятковский Е. В. Преподавание литературы: текст и подтекст художественного произведения // Педагогика. 1996. № 1. С. 24–30.
91. Кикоть В. Суть підтексту і суміжних понять, релевантних для перекладу // Вісник Черкаського університету. 2013. № 5 (258). С. 12–35.
92. Клименко В. Психологія творчості: навч. посіб. К.: Центр навч. л-ри, 2006. 480 с.
93. Ключек Г. «Душа моя сонця наміряла...»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. К.: Дніпро, 1986. 368 с.
94. Ключек Г. Енергія художнього слова: зб. ст. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. 448 с.
95. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка. К.: Академвидав, 2013. 254 с.
96. Ключек Г. Поетика і психологія. К.: Знання, 1990. 48 с.
97. Ключек Г. У світлі вічних критеріїв: Про систему критеріїв оцінки літературного твору. К.: Дніпро, 1989. 221 с.
98. Ключек Г. Шевченкове Слово: спроби наближення. Кіровоград: Імекс–ЛТД, 2014. 416 с.
99. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. К.: Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
100. Козлов Г. Покушение на Искусство. М.: Слово/Slovo, 2009. 560 с.
101. Козьма М. П. Подтекст как вторичная моделирующая система: на материале художественных произведений английских и американских писателей: автореф. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Оренбург, 2008. 19 с.

102. Колшанский Г. В. Контекстная семантика. Изд. 4-е. М.: URSS: Либроком, 2009. 147 с.
103. Конради К. О. Гете: Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Радуга, 1987. Т. 1. 592 с.
104. Конрад Н. И. Запад и Восток: ст. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1972. 496 с.
105. Копистянська Н. Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства // Біблія і культура: Зб. наук. ст. Вип. 3 / За ред. А. Є. Нямцу. Чернівці: Рута, 2001. С. 48–54.
106. Корогодський Р. Довженко в полоні. К.: Гелікон, 2000. 352 с.
107. Королько В. Г. Паблік рілейшнз: Наукові основи, методика, практика: підруч. 2-ге вид., доп. К.: Скарби, 2001. 400 с.
108. Костенко Л. Вибране. К.: Дніпро, 1989. 559 с.
109. Кравець Л. Явище підтексту та засоби його вираження в художньому творі // Українська мова і література в школі. 2004. № 1. С. 58–61.
110. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
111. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
112. Крылова И. Н. Подтекстовые значения в рассказе Э. Хемингуэя «На Биг-Ривер» // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Вып. 3. Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. С. 84–88.
113. Кудрявцев М. Драма ідей Антона Чехова // Всесвітня література та культура. 2010. № 5. С. 11–18.
114. Кузьмина Н. А. Смыслообразующий потенциал эпиграфа в современной поэзии // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 207–218.
115. Кулешов Л. В. Уроки кинорежиссуры. М.: ВГИК, 1999. 262 с.

116. Куликова З. П. Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р. М. Рильке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19; 10.02.02. Ростов на/Д., 2007. 24 с.
117. Куликова И. С. Сюрреализм в искусстве. М.: Наука, 1970. 175 с.
118. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: навч. посіб. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 272 с.
119. Кухаренко В. А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э. Хемингуэя) // Филологические науки. 1974. № 1. С. 72–80.
120. Куц Г. М. Конституційні бар'єри української демократії: ліберальний підтекст // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. «Питання політології». 2009. № 861, Вип. 15. С. 180–186.
121. Ландовска В. О музыке. М.: Радуга, 1991. 440 с.
122. Ларокка Дж. Пародия и гротекст: Невельский философский кружок в произведениях «Чертов сын» М. Лопатто, «Вольфила» К. Эрберга, «Козлиная песнь» К. Вагинова и «Женщина-мыслитель» А. Лосева // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 454–460.
123. Лелис Е. И. Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А. П. Чехова. Ижевск: Удмурт. ун-т, 2013. 424 с.
124. Лесин В. М. Літературознавчі терміни. К.: Рад. шк., 1985. 251 с.
125. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. Вид. 3-тє, переробл. і допов. К.: Рад. шк., 1971. 487 с.
126. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. 1600 столб.
127. Литературный словарь / Ред.-сост. А. В. Безрукова. М.: ЛУч, 2007. 320 с.

128. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Сов. энцикл., 1987. 752 с.
129. Лихачев Д. С. Принцип историзма в изучении литературы // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. 2-е изд., доп. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 109–134.
130. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: Академія, 1997. 750 с.
131. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
132. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 288–372.
133. Магазаник Э. Б. К вопросу о подтексте (Фрагменты и полемические заметки) // Проблемы поэтики: сб. науч. тр. Самарканд. гос. ун-та им. А. Навои. Самарканд, 1973. Т. 2, Вып. 238. С. 331–348.
134. Малявин В. В. Восток, Запад и Россия. М.: Журнал Эксперт, 2005. 320 с.
135. Мамонтов Я. Театральна публіцистика. К.: Мистецтво, 1967. 327 с.
136. Мареева Е. В. Культурология. Теория и история культуры: учеб. пособ. М.: Экзамен, 2008. 414 с.
137. Матчук А. Л. Підтекст літературного твору: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. К., 1992. 19 с.
138. Мацапура В. Чехов – драматург-новатор: На матеріалі п'єс «Чайка» и «Вишневый сад» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2007. № 4. С. 54–59.
139. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. тр. Вып. 75. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. С. 83–106.
140. Мейзерська Т. С. RE-PRESENCE: Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст.: зб. наук. ст. О.: Астропринт, 2009. 156 с.

141. Мелетинский Е. М. Проблемы сравнительного изучения средневековой литературы (Запад / Восток) // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания / Отв. ред. Е. С. Ноник. М.: РГГУ, 1998. С. 401–418.
142. Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Петроград: Изд. т-ва А. Ф. Маркса, 1915. Т. 2. С. 25–107.
143. Мозгова Н. Г. Гносеологічний підтекст однієї дискусії про місце філософії в системі освіти // Практична філософія. К., 2001. № 1 (2). С. 219–226.
144. Мойсеев В. А. Паблік рілейшнз: навч. посіб. К.: Академвидав, 2007. 224 с.
145. Муравьева Н. В. Подводное течение подтекста // Русская речь. 2005. № 5. С. 57–60.
146. Мурата С. Авторская метафора и «текст над текстом» в драме (на примере стихотворных пьес И. Анненского и М. Цветаевой) // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 248–255.
147. Муратова Е. Ю. Терминологический проблемы в теории интертекстуальности // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. 2006. № 3 (41). С. 65–70.
148. Мыркин В. Я. Текст, подтекст и контекст // Вопросы языкознания. 1976. № 2. С. 86–93.
149. Назарець В., Васильєв Є., Пелех Ю. Оновлення європейської драми: п'єси Чехова та Метерлінка («Вишневий сад» і «Синій птах») // Всесвітня література та культура. 2010. № 5. С. 32–37.
150. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістики. К.: Києво-Могилянська академія, 2006. 348 с.
151. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. 575 с.
152. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. Изд. 2-е, испр. М.: Едиториал УРСС, 2003. 304 с.

153. Новицький О. Шевченко як маляр. Львів, Москва: Типографія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К., 1914. 83 с.: іл.
154. Носина В. Б. Символика музики И. С. Баха. Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. 104 с.
155. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. К.: Дніпро, 2001. 447 с.
156. Озеров Л. В мастерской стиха. М.: Знание, 1968. 183 с.
157. Оліфіренко С. М., Оліфіренко В. В., Оліфіренко Л. В. Універсальний літературний словник-довідник. Донецьк: БАО, 2007. 432 с.
158. Панарин А. С. Концепция двуполушарной структуры мира: смысл дихотомии Восток – Запад // Философия истории: учеб. пособ. / Под ред. А. С. Панарина. М.: Гардарики, 1999. С. 13–29.
159. Панасенко Т. М. Олександр Довженко. К.: Укрвидавполіграфія, 2012. 120 с.
160. Паперный З. С. А. П. Чехов: очерк творчества. М.: Худож. лит., 1954. 192 с.
161. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клави́ре» И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс] // Музлитра [сайт]. URL: <http://www.muzlitra.ru/bah/yu.-petrov-simvolika-i-dialektika-chisel-v-horoshho-temperirovannom-klavire-i.s.baha-i-tom.html> (дата обращения: 11.02.2015).
162. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід. К.: Академія, 2012. 336 с.
163. Письма: П. И. Чайковского и С. И. Танеева / Под ред. М. И. Чайковского. М.: Изд. П. Юргенсона, [1916]. [4], 188 с.
164. Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2001. 240 с.
165. Потебня О. Эстетика і поетика слова: зб. / Пер. з рос. Упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. К.: Мистецтво, 1985. 302 с.
166. Почепцов Г. Г. Паблік рилейшнз для професіоналов. К.: Рефл-бук: Ваклер, 1999. 622 с.

167. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
168. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
169. П'янов В. Я. На струнах вічності: нарис та есеї. К.: Укр. письменник, 2002. 220 с.
170. Ревалд Дж. Постимпрессионизм: от Ван Гога до Гогена / Пер. с англ. П. В. Мелковой. Общ. ред. А. Н. Изергиной. Л.–М.: Искусство, 1962. 436 с.
171. Рикун І. П. Підтекст як форма вираження «чужого слова» // Питання літературознавства. 2002. Вип. 9. С. 47–52.
172. Рильський М. Вибрані твори: лірика та поеми. К.: Дніпро, 1977. 352 с.
173. Римский-Корсаков Н. Наброски по эстетике // Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1963. Т. 2. С. 65–70.
174. Риффатерр М. Ансамбль Текстов. СПб.: Троммит, 1998. 665 с.
175. Рихтер С. Несколько мыслей о советской музыке // Советская музыка. 1956. № 1. С. 39–41.
176. Рожин А. И. Сальвадор Дали: миф и реальность. М.: Республика, 1992. 224 с.
177. Ромм М. Беседы о кинорежиссуре: учеб. пособ. М.: Союз кинематографистов СССР; Бюро пропаганды киноискусства, 1975. 288 с.
178. Ромм М. Избранные произведения: в 3-х т. М.: Искусство, 1980. Т. 1. 576 с.
179. Рохленко Б. Рубенс – легенда на все времена. Тель-Авив, 2013. 264 с.
180. Рубан В. «Мою палітру опоїв блакитний колір України...»: Поетика і синтетизм творчості Юхима Михайліва // Юхим Михайлів / Відп. ред. О. Федорук; Упоряд. І. Роженко. К.: Абрис, 1997. С. 25–65.
181. Рубинштейн А. Музыка и её представители. СПб.: Союз худож., 2005. 165 с.

182. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2006. 713 с.
183. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
184. Рудницький С. Українська справа зі становища політичної географії. Берлін: Українське слово, 1923. 284 с.
185. Селіванов І. До питання про композицію картини Т. Г. Шевченка «Катерина» // Образотворче мистецтво. 1971. № 2. С. 18–19.
186. Семанова М. Л. Чехов-художник. М.: Худож. лит., 1976. 222 с.
187. Сендерович С. «Вишневый сад» – последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 290–317.
188. Сидоров А. А. Шевченко как живописец, мастер рисунка и гравюры // Тарас Шевченко / Ред. Н. Ф. Бельчиков, С. И. Козлов, Ф. Я. Прийма. М.: АН СССР, 1962. С. 92–110.
189. Сильман Т. Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. 1969. № 1. С. 84 – 90.
190. Сильман Т. «Подтекст – это глубина текста» // Вопросы языкознания. 1969. № 1. С. 89–102.
191. Скуратівський В. Нотатки про чеховську драматургію // Art-line. 1999. № 4. С. 16–17.
192. Словник символів / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін. К.: Народознавство, 1997. 156 с.
193. Солодилова И. А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла. Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. 153 с.
194. Співець нового світу: спогади про Павла Тичину / Упоряд. та прим. Г. П. Донця. К.: Дніпро, 1971. 512 с.
195. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 516 с.
196. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. 511 с.

197. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. 503 с.
198. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5. 686 с.
199. Степаненко А. А. Подтекст в прозе А. П. Чехова 1890-х–1900-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Сургут, 2007. 133 с.
200. Стрункина И. А. Языковые средства реализации «минус-приема» в художественном тексте (На материале произведений А. П. Чехова и Э. Хемингуэя): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Тамбов, 2004. 161 с.
201. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 181 с.
202. Сэйро С. Пьесы Чехова в Японии (1910–1980) // Литературное наследие. Т. 100. Чехов и мировая литература: в 3 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 3. С. 99–136.
203. Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Тамми П. Проблемы русской литературы и культуры. Хельсинки, 1992. С. 181–194.
204. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Яз. рус. культ., 2000. 432 с.
205. Тарас Шевченко. Мистецька спадщина / Перед. сл. Д. Стуса, Т. Чуйко; Наук. комент. та упоряд. Ю. Шиленко [та ін.]. К.: Мистецтво, 2013. 352 с.: іл.
206. Тарахан-Бережа З. П. Шевченко – поет і художник. К.: Наук. думка, 1985. 187 с.
207. Теплинский М. В. Изучение творчества А. П. Чехова в школе: пособ. для учителя. К.: Рад. шк., 1985. 185 с.
208. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1947. 336 с.
209. Тимків Н. Ефект айсберга: Підтекст як особлива форма авторської позиції // Українська мова та література. 2008. Чис. 43–44 (587–588). С. 7–11.
210. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. К.: Наук. думка, 1983. Т. 1. 736 с.

211. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. К. : Наук. думка, 1988. Т. 11. 1988. 552 с.
212. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підруч. 2-е вид., випр. і доповн. К.: Київський університет, 2003. 448 с.
213. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 22. 556 с.
214. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: Глобус-Прес, 2007. 800 с.
215. Урнов Д. Мысль изреченная и скрытая (о подтексте в современной прозе) // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 52–72.
216. Уэджвут К. В. Мир Рубенса: 1577–1640. М.: Терра – Книжный клуб, 1998. 192 с.
217. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.
218. Фока М. В. Виховання імпліцитного читача як основне завдання вузівської літературної освіти // Scientific and pedagogical internship: Philological education in modern university – project-based approach to the work organization according to the guidelines of the European qualifications framework (experience of Danubius university). April 26–28, 2017. Slovak Republic, Sladkovicovo: Danubius University, 2017. Р. 107–110.
219. Фока М. В. «Вишневий сад» А. Чехова як «нова драма»: поетика підтексту // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / Гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: ФО–П Ткачук О. В., 2016. Вип. IX. С. 265–275.
220. Фока М. В. Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту // Держава та регіони: наук.-вироб. журнал. Сер.: Гуманітарні науки. 2017. № 2 (49). С. 10–13.
221. Фока М. В. «Катерина» Т. Шевченка: закодований смисл картини // Вісник КНУКіМ. Сер. «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. Вип. 34. К.: КНУКіМ, 2016. С. 159–164.

222. Фока М. В. Методологічні та методичні підходи до вивчення підтекстів художнього твору // International research and practice conference «Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine»: Conference Proceedings, April 28–29, 2017. Lublin: Lublin Sciences and Technology Park S.A., 2017. P. 167–169.

223. Фока М. В. Підтекст літературно-художнього твору та методи його аналізу // Development and modernization of philological sciences: experience of Poland and prospects of Ukraine: collective monograph / Maria Curie-Sklodowska University. Lublin: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2017. P. 396–414.

224. Фока М. В. Підтекстовий план у музиці // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: Матеріали V Всеукраїнської з міжнародною участю науково-практичної заочної конференції (м. Київ, 27–28 березня 2015 р.) / ГО «Інститут освітньої та молодіжної політики»; Науково-навчальний центр прикладної інформатики НАН України. К.: ІОМП, 2015. С. 45–49.

225. Фока М. В. Підтекстові смисли в живописі // Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. зап. Вип. 16. К.: КНУКіМ, 2015. С. 198–205.

226. Фока М. В. Підтекстові смисли в музиці (на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха) // Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр. Вип. 32. К.: КНУКіМ, 2015. Сер. «Мистецтвознавство». С. 107–113.

227. Фока М. В. Поетика підтексту в п'єсі А. Чехова «Вишневий сад» // Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку: матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (19–20 травня 2016 р.): зб. тез / Упоряд.: І. Я. Глазкова, В. В. Богдан. Бердянськ: ДДПУ, 2016. С. 284–288.

228. Фока М. В. Система К. Станіславського та «підводна течія»: до проблеми вивчення художньої функціональності підтекстових смислів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, О. Ю. Костюк, С. В. Новоселецька. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. Вип. 52. С. 261–263.

229. Фока М. В. Феномен підтексту: спроба дефініції [Електронний ресурс] // Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe [сайт]: Матеріали міжнародної конференції «Science without boundaries – development in 21st century – 2017» (Held in Budapest on 27th of August). URL: <http://scaspee.com/all-materials/subtext-phenomenon-an-attempt-at-the-definition-m-v-foka>

230. Фока М. В. Феномен підтексту: спроба дефініції // Science and Education a New Dimension. Philology. 2017. V (36), Issue: 136. P. 25–28.

231. Фока М. В. «Четвертий вимір» картини: до проблеми підтексту в живописі // Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (6 травня). Черкаси: Видавець Вовчок О. Ю., 2015. С. 161–163.

232. Фока М. «Земля» Олександра Довженка: підтекстова сфера в кіноповіді та у фільмі // VIII Довженківські читання: зб. наук. пр. Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / За ред. проф. А. О. Новикова. Х.: ХІФТ, 2016. С. 105–111.

233. Фока М. Підтекстовий план «Катерини» Тараса Шевченка // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: зб. наук. пр. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. А., 2016. Вип. 23–25. С. 331–342.

234. Фока М. Підтекст у кіно: голлівудська призма // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (м. Київ, 28-29 серпня 2015 р.) / ГО «Інститут освітньої та молодіжної політики»; Науково-навчальний центр прикладної інформатики НАН України. К.: ІОМП, 2015. С. 44–48.

235. Фока М. Підтекст у кіно: парадигма вивчення // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Л.: ЛНАМ, 2015. Вип. 27. С. 271–283.

236. Фока М. Підтекст у театрі та в кіно: спільна парадигма // Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political

Science, and Cultural Studies: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodowska University. Lublin: Ingvarr, 2015. Vol. X. P. 129–136.

237. Фока М. Сугестія підтекстових смислів у кіноповіді «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 29. Л.: ЛНАМ, 2016. С. 98–108.

238. Фока М. Театральна парадигма осмислення підтексту (на матеріалі п'єс А. Чехова в постановках К. Станіславського та В. Немировича-Данченка) // Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Lublin, 2013. Vol. VI. P. 352–359.

239. Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 400 с.

240. Фрейдкина Л. М. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962. 643 с.

241. Хайдеггер М. Бытие и время = Sein und zeit / Пер. с нем. В. В. Библихина. Изд. 3-е, испр. СПб.: Наука, 2006. 450 с.

242. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: АСТ, 2003. 608 с.

243. Хемінгуей Е. Твори: у 4 т. К.: Дніпро, 1981. Т. 4. 718 с.

244. Чельшев Е. Индийская литература вчера и сегодня. М.: Худож. лит., 1989. 382 с.

245. Чехов А. П. О литературе. М.: ГИХЛ, 1955. 402 с.

246. Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 11. 711 с.

247. Чехов А. П. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. 480 с.

248. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

249. Чулкова В. С. Многочленный стилистический прием как одно из средств интеграции текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 1978. 172 с.

250. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06. К., 2010. 36 с.

251. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. 152 с.

252. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 726 с.
253. Шевченко Т. Кобзар. К.: Дніпро, 1985. 622 с.
254. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. К.: Наук. думка, 2003. Т. 6. 632 с.
255. Шедевры искусства 20 века: альбом / Пер. с англ. Е. С. Гордон; Ред. Н. А. Борисовская. М.: АСТ–ЛТД, 1997. 511 с.
256. Шероцкий К. Шевченко-художник // Русский библиофил. СПб., 1914. Январь. С. 40–41.
257. Шестакова Л. Л. Роль заголовочно-финальных элементов в создании текста и подтекста стихотворного цикла (на материале поэзии М. Волошина) // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 199–206.
258. Шлейермахер Ф. Д. Лекции по эстетике // История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: в 6-ти т. М.: Искусство, 1967. Т. 3. 1006 с.
259. Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст.). К.: Задруга, 2003. 354 с.
260. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 568 с.
261. Яцюк В. М. «Живопис – моя професія»: Шевченкознавчі етюди. К.: Рад. письменник, 1989. 304 с.
262. Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. N.Y.: Oxford University Press, 2001. 280 p.
263. Black S. The Essentials of Public Relations. Lnd.: Kogan Page, 1993. 192 p.
264. Brown J. A. C. Techniques of Persuasion: From Propaganda to Brainwashing. Harmondsworth: Penguin Books, 1963. 325 p.

265. Bruhn S. Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1997. 425 p.

266. Étiemble R. Com paraison n'est pas raison. P.: Gallimard, 1963. 128 p.

267. Foka M. Receptive Poetics as an Effective Methodology for Implicit Meanings Research in a Work of Fiction // Наукові записки. Вип. 158. Сер.: Філологічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 215–222.

268. Foka M. Subtext from a Screenwriting Perspective // Наукові записки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 142. Сер.: Філологічні науки (літературознавство). С. 112–115.

269. Foka M. Subtext in the Rhetoric Discourse: Aristotle's Model // Наукові записки. Вип. 148. Сер.: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 214–219.

270. Foka M. Training of an Implied Reader as a Goal for Literary Education at Tertiary Level // Advanced Education. 2017. Issue 8. P. 21–27.

271. Foka M. V. Film Subtext as the Subject Matter of Media Education // Наукові записки. / Редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Вип. 149. Сер.: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 116–119.

272. Foka M. V. Subtext as a Method of Suggestive Influence (on the Basis of Aristotle's «Rhetoric») // Наукові записки / Редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Вип. 150. Сер.: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 177–180.

273. Gage J. Color and Meaning: Art, Sciences, and Symbolism. Berkeley, L.A.: University of California Press, 1999. 320 p.

274. Howard D. How to Build a Great Screenplay: A Master Class in Storytelling for Film. N.Y.: St. Martin's Griffin, 2010. 464 p.

275. Iglesias K. Writing for Emotional Impact: Advanced Dramatic Techniques to Attract, Engage, and Fascinate the Reader from Beginning to End. Livermore, CA: WingSpan Press, 2005. 240 p.

276. Kristeva J. La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. P.: Éditions du Seuil, 1974. 648 p.

277. McCausland Shane, Hwang Yin. On Telling Images of China: Essays in Narrative Painting and Visual Culture. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. 384 p.

278. McCorkle D. The Davidic Cipher: Unlocking the Hidden Music of the Psalms. Colorado: Outskirts Press, 2009. 258 p.

279. McKee R. Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. USA: ReganBooks, HarperCollins Publishers, 1997. 466 p.

280. Monelle R. The Sense of Music: Semiotic Essays. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000. 336 p.

281. Neumeyer D. Meaning and Interpretation of Music in Cinema / with contributions by J. Buhler. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 336 p.

282. Newkirt T. The Art of Slow Reading: Six Time-Honored Practices for Engagement. Portsmouth, NH: Heinemann, 2012. 216 p.

283. Pan Yunhe. Cultural Composition. Hangzhou: Zhejiang University Press, Springer Sciences and Business Media, 2013. 291 p.

284. Plasketes G. B-sides, Undercurrents, and Overtones: Peripheries to Popular in Music, 1960 to the Present. USA: Auburn University: Routledge, 2014. 222 p.

285. Rayan K. Text and sub-text: Suggestion in Literature. L.: Arnold, 1987. XI, 236 p.

286. Seger L. Writing Subtext: What Lies Beneath. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2011. 166 p.

287. Smith D. Being a Glossary of Terms Useful in Critiquing Science Fiction // SFWA: Science Fiction & Fantasy Writers of America. URL:

www.sfwaworld.com/2009/06/being-a-glossary-of-terms-useful-in-critiquing-science-fiction/ (дата звернення: 21.05.2015).

288. Sollers Ph. *Ecriture et revolution // Théorie d'ensemble*. P.: Seuil, 1968. 410 p.

289. Weston J. *The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2003. 368 p.

РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ПІДТЕКСТУ В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ СХОДУ

Ірраціональне, зокрема інтуїтивне пізнання світу, замисленість, споглядання, поступове самопізнання тощо, зумовлюють особливості культури, естетики та мистецтва Близького й Далекого Сходу. Визначальною ознакою духовного життя східної людини є те, що істина залишається неказаною, а її пізнання є цілковито суб'єктивним. На цій світоглядній позиції базується східне художнє мислення, якому притаманна імпліцитна форма вираження думок і вражень, що, своєю чергою, визначає своєрідну рису літератури Сходу – її підтекстовість.

Підтексти є невід'ємною частиною творів перської літератури. Доречно підкріпити думку спогадом відомого індійського гуру Парамаханси Йогананди: «Багато років тому я зустрів в Індії сивого поета-перса, який розказував мені, що в перських віршах часто буває два смислових рівні: внутрішній і зовнішній. Пам'ятаю, яке задоволення мені принесло його пояснення подвійного смислу декількох перських віршів» [56, с. 33].

Саме в неказаному, у замовчуваному потрібно шукати справжній смисл твору японської літератури. Звернімося до пояснення професора буддійської філософії Д. Т. Судзукі щодо особливостей провідної ідеї: «Простота форми не завжди означає тривіальність змісту. [...] Усі речі з'являються з невідомої безодні таємничого, і через кожен з них ми можемо заглянути в цю безодню. Немає необхідності створювати величну поему із сотні рядків, щоб дати вихід почуттю, збудженому тим, що ми побачили в цій безодні. Коли почуття досягає своєї вершини, ми мовчимо, оскільки ніякі слова не можуть описати його. Навіть сімнадцяти складів, можливо, надто багато» [71, с. 408].

Митці Сходу не лише майстерно вибудовували підтекстові плани своїх творів, а й ґрунтовно дослідили теоретичну базу підтексту як важливий чинник літературно-художнього твору.

Для того щоб створити цілісну картину функціонування підтексту на Сході, варто проаналізувати найбільш насичені імпліцитними смислами шедеври перської, давньоіндійської, китайської та японської літератур.

Охарактеризувати особливості творення й функціонування підтексту в перській літературі дають змогу рубаї Омара Хайяма, численні інтерпретації яких розкривають різні, часом навіть протилежні ідеї та послання поета, а отже, переконливо свідчать про надзвичайну підтекстову глибину його творів.

Ретельний розгляд концепцій класичної індійської поезики раса на матеріалі трактату Бгарати «Натьяшастра», дгвані на основі трактату Анандавардхани «Дгван'ялока» і раса-дгвані на прикладі трактату Абгінавагупти «Дгван'ялокалочана» зумовлений тим, що саме вони репрезентують перші відомі світовому літературознавству теоретичні напрацювання в царині прихованих смислів. Вивчення давньоіндійських трактатів сприятиме усвідомленню виняткового значення імпліцитних рівнів, поглибить теоретичні знання про підтекст.

Відчутти важливість і силу архетипних, знакових та символічних аспектів національного мислення китайців дозволяє «Ши цзін», а специфічне смислове наповнення китайської поезії розкривається через призму буддійських мотивів у пейзажній ліриці Ван Вей й даоських виявів у поезії вина Лі Бо.

Японська література також відзначається винятковою підтекстовістю. Яскравим прикладом слугують хайку Мацуо Басьо, де в кількох рядках акумульовано потужну філософську думку, пізнання якої можливе лише шляхом вдумливого читання.

Звертаючись до кращих зразків східної літератури з метою якомога повніше розкрити імпліцитні смисли, способи їх кодування автором і декодування читачем, потрібно вчитуватися у твори так, як вчитуються східні читачі – повільно, уважно, навіть медитативно. Свого часу на особливу культуру читання китайцями творів словесного мистецтва звернув увагу В. Алексєєв, зазначивши таке: «...культ поезії в Китаї завжди значно перевищував звичайне для інших націй читацьке смакування й милування:

читати обожнюваного поета із запаленими курильницями та потім повільно його переписувати багато разів [...], а головне, безкінечно вчити напам'ять — явище буденне і є швидше правилом, ніж винятком» [2, с. 62]. Подібною є «суфійська» техніка читання, особливості якої розкриваються в книзі Р. Лефорта «Учителя Гурджиєва»: «Шляхом постійного читання поступово повинні були засвоюватися різні рівні смислу. Їх читали [...] для того, щоб заглибитися в самісіньку суть вашої свідомої істоти й внутрішнього «Я» [40, с. 31].

У розділі ставимо завдання розкрити особливості поетики підтексту в літературно-художній системі Сходу.

2.1. Інтерпретаційні варіанти прихованих смислів рубаї Омара Хайяма

Перська література є однією з найдавніших у світі. На думку відомого англійського орієнталіста А. Дж. Арберрі, це одна з великих літератур людства [117, с. 200]. Характерною її ознакою є домінування поетичної форми вираження над прозовою, і ця тенденція простежується впродовж усієї історії перської літератури: з моменту становлення до нашого часу. Неодноразово відзначалося, що знаковою рисою перської класичної поезії є наявність у ній двох смислових планів: експліцитного та імпліцитного, який вимагає шукати істину в підтекстах.

Більшою чи меншою мірою філігранне балансування між явним (прямим) значенням слова й неявними (прихованими) смислами спостерігаємо у творах таких всесвітньовідомих перських поетів, як Рудакі, Фірдоусі, Сааді, Гафіза, Румі та Омара Хайяма, творчість яких мала вплив на літератури багатьох країн.

Проблему поетики підтексту найвиразніше можна простежити на матеріалі творчості Омара Хайяма, адже рух літературознавчої думки яскраво демонструє двоплановість сприймання його рубаї: пряме, поверхнєве, а також підтекстове, пов'язане з декодуванням прихованих смислів. Тож у цьому

підрозділі маємо на меті здійснити інтерпретації рубаї Омара Хайяма – від безпосереднього сприймання текстів до текстів з надзвичайно потужним підтекстовим планом, що, своєю чергою, потребує глибокого розуміння таких аспектів східної культури, як філософія суфізму та культура медитації. Детальний аналіз поетичних творів перського поета, на нашу думку, сприятиме розкриттю феномену підтексту.

Омар Хайям (прибл. 1048–1122) – геніальний митець з багатогранним талантом математика, фізика, астронома, філософа й поета. Він є автором математичного трактату «Про доведення задач алгебри та алмукабали», фізичного трактату «Терези мудростей», філософського трактату «Про буття й повинність», історичного трактату «Науруз-наме», а також роботи «Маликшахські астрономічні таблиці» тощо. Ці та інші збережені праці Омара Хайяма розкривають непересічний талант ученого, що випередив свій час і зробив багато відкриттів, значну частину яких, на жаль, сучасники не зрозуміли. Він передбачив чимало моментів, до яких наука дійшла значно пізніше: варто згадати принаймні розроблений Омаром Хайямом новий календар, що, як запевняють фахівці, точніший на сім секунд за прийнятий у Європі лише п'ять століть потому сучасний григоріанський календар.

У світову культуру Омар Хайям увійшов насамперед як майстер рубаї, що здебільшого записував на берегах своїх учених трактатів. Як зазначає А. Кримський, «повсюду світову славу й гучний розголос дали Хайямові не його цінні математичні арабські писання, але його перські двострофні поезії, що звуться в перській версифікації четверостишшями, «рубаї» [39, с. 239–240]. На думку І. Брагінського, без цих творів «просто неможливо собі уявити вершини світової поезії» [11, с. 147].

Цікаво, що на Близькому Сході Омар Хайям був знаний передусім як видатний учений, поетична творчість котрого не вважалася настільки геніальною, як, скажімо, творчість Рудакі, Фірдуосі, Сааді, Гафіза, Румі та ін. Справа в тім, що за життя митця рубаї не сприймали серйозною, класичною поезією для поціновувачів високого стилю. Водночас чотиривірші Омара

Хайяма збереглися в численних рукописних списках, зокрема літературного та філософсько-релігійного характеру, цитати з рубаї також трапляються в історичних, філософських і теософських творах. Цей факт свідчить про те, що Омар Хайям як поет був вельми відомим у перському світі, адже його твори відзначались особливою художньою енергією. Так, З. Ворожейкіна зазначає: «Лапідарна форма рубаї – двохбейтового вірша, текст якого не перевищує 48–50 складів, – знайшла у творчості Омара Хайяма дивовижну ємкість. У витончених кубиках хайямівських рубаї спресована потужна художня енергія. У рядках його, як у зерні, містяться глибокі філософські роздуми. Багато чотиривіршів побудовані як маленька драма: колізія в експозиції – кульмінація – розв’язка» [96, с. 21].

Своєю чергою, на Заході Омар Хайям став відомим насамперед завдяки своєму поетичному таланту, причому він «з-поміж усіх перських поетів має [...] найпопулярнішу славу у людей західного світу» [39, с. 239]. І саме великий успіх «царя» [39, с. 240] жанру рубаї на Заході сприяв переосмисленню творчості митця на Сході й почесному входженню імені Омара Хайяма до скарбниці перської літератури.

Усесвітнє визнання Омару Хайяму забезпечила збірка перекладів, здійснених англійським поетом Ед. Фітцджеральдом, що вперше вийшла 1859 року та пізніше зазнала чимало перевидань. «Фітцджеральдів переклад друкується та й друкується щороку разів з десятеро: в Лондоні, Нью-Йорку, Бостоні, Філадельфії, Сан-Франціску, і т. д., і т. д., – зазначає А. Кримський. – Це, виходить, справжнє ідолопоклонство перед Хайямом; і типова річ – до цього перекладу прихильники Хайяма склали навіть т. зв. конкордації, наче до святого письма!» [39, с. 241–242].

Цей успіх разом з популяризацією творчості перського поета сприяв подальшому зверненню перекладачів до його рубаї, а також посилив науковий інтерес до творчості Омара Хайяма.

З поступовою появою інших перекладів, по-перше, постало питання про точність інтерпретацій Ед. Фітцджеральда, зокрема його вільний переклад

часто зазнавав критики, ставив під сумнів те, наскільки вдало відтворив перекладач «дух» Омара Хайяма, що в трактуванні Ед. Фітцджеральда постав перед читачем насамперед як гедоніст. Попри критичне ставлення до перекладів Ед. Фітцджеральда, його заслугою було те, що саме він відкрив Омара Хайяма світу й цим сприяв відродженню творчості перського поета. «Якимсь дивом Фітцджеральд зберіг загадковість Хайяма, дав відчутти глибину його духу, – переконаний І. Голубєв. – Читач відчуває: загадка – та, світова, нерозв'язана, яка постає перед кожним з нас; а Хайям її розв'язав. Глибина – та, що лякає всіх нас; а Хайям висвітлив її до дна» [25].

По-друге, виявилось, що не всі поезії, які приписували Омару Хайяму, справді належали йому. Ціла низка дослідників-сходознавців (В. Жуковський, А. Крістенсен, Хр. Ремпіс, Ф. Розен, Д. Росс, М.-А. Форугі та ін.) активно почали вивчати питання автентичності рубаї Омара Хайяма, проте й дотепер точна кількість його творів не встановлена. Загалом дослідники дійшли висновку, що Омару Хайяму належить не 1200 чотиривіршів, а біля 300. «Але ось що цікаво: і в цих трьохстах з малим рубаї, треба думати, які безперечно йому належать, – замислюється В. Самунін, – образ Омара Хайяма виглядає цілком таким же неясним і суперечливим, як його описав Жуковський» [63, с. 46].

Дійсно, В. Жуковський влучно описав суперечливу природу перського митця: «Він – вільнодумець, руйнівник віри; він – безбожник і матеріаліст; він – насмішник над містицизмом та пантеїст; він – правовірний мусульманин, точний філософ, гострий спостерігач, учений; він – гуляка, розпусник, ханжа й лицемір; він – не просто богохульник, а втілене заперечення позитивної релігії та всякої моральної віри; він – м'яка натура, схильна більше до споглядання божественних речей, аніж до життєвих насолод; він – скептик-епікуреєць; він – перський Абу-л-Ала, Вольтер, Гейне...» [30, с. 325]. Відповідно, складається настільки суперечливий образ, що вражає своєю антитезовістю.

Це протиріччя спостерігаємо також у науковій літературі. Так, А. Арберрі, А. Крістенсен, Ф. Розен сприймають Омара Хайяма як гедоніста,

для С. Морочніка перський митець – атеїст і матеріаліст, Мухаммад-Алі Фуругі називає поета правовірним мусульманином, тоді як В. Жуковський, А. Кримський, Свами Говінда Тіртха, К. Смірнов дотримуються думки, що Омар Хайям передусім поет-суфій.

Очевидно, варто говорити не стільки про суперечливість образу Омара Хайяма, скільки, як правильно зауважує М.-Н. Османов, про «різні позиції, з яких дослідники підходили до оцінки його віршів» [54, с. 163] та про різноманітні варіанти інтерпретаційних кодів, що, відповідно, неоднаково розкривають істину.

Найвиразніше це інтерпретаційне багатство, яке живиться глибокою символікою, значеннєвими відтінками та нюансами, можна презентувати через образ вина, до якого й звернемося в нашому розкритті прихованих смислів рубаї Омара Хайяма.

Цікавим є досить суперечливе тлумачення теми вина в мусульманському трактуванні, де діалектично поєднуються як оспівування його цілющої сили, так і заборона вживати вино. Для початку звернімося до Корану. У священній книзі мусульман простежуються різні підходи до теми вина. По-перше, визнається часткова його користь для людей: «Тебе запитують про вино та азартні ігри. Скажи: «Це все – великий гріх, але й певна користь для людей. Але гріх від них більший за користь!» [61, с. 31]. По-друге, виявляється, що заборонено не саме вживання вина, а надмірне пияцтво: «Їжте й пийте, але не понад міру. Воістину, Він не любить тих, які порушують міру!» [61, с. 94]. По-третє, постає повна заборона вина: «О ви, які увірували! Воістину, вино, азартні ігри, камені жертovníків і стріли для ворожби – мерзота від шайтана! Тож стережіться цього! Можливо, будете спасенні!» [61, с. 76]. Проте, як би не трактувати вчені рядки сур з метою виявити однозначне ставлення до вина, мусульманські законознавці категорично заборонили вживання цього напою. Тому пити вино за земного життя вважається гріхом, але отримати насолоду від вина можна буде в раю: «Така картина раю, обіцяного богобоязливим: там течуть ріки з води, яка не застоюється, ріки з молока, яке не змінює свого

смаку, ріки з вина, яке дарує насолоду тим, хто його п'є, ріки з очищеного меду» [61, с. 327].

При цьому заборона вина органічно співіснувала зі звичаєм розкішних двірських застільних розваг в Ірані домонгольського часу, де ще слідували окремим традиціям доісламського періоду. Зокрема, про розкішні застілля читаємо в «Історії Сістана» (саманідська епоха) або в «Історії» Байхакі (газнавідська епоха), з традиціями двірського винопиття за часів сельджукіда Малік-шаха знайомимось у творі «Сійасат-наме» Нізам ул-Мулка, а з розпорядком і правилами вживання вина юнаками вельможого роду – у «Кубус-наме» [див.: 104, с. 152].

Застільні традиції, своєю чергою, сприяли активному розвитку окремого жанру хамрійят (винної поезії), присвяченого оспівуванню вина, винного застілля та всього, що пов'язано з вином (виноград, винні чаші, стан сп'яніння, земні радості тощо). Мотиви винної поезії, які стали одними з центральних у перській класичній літературі, сформувалися вже в X ст. і були широко представлені у творчості Рудакі, Фаррухі, Менучехри та багатьох інших.

У цю літературну тканину хамрійят органічно вплітаються рубаї Омара Хайяма, особливо якщо врахувати, що майстри винної поезії часто ототожнювали вино з цілющою живою водою, яка лікує душу й тіло: «Вино нам вічність одкриває – пий! / Від нього серце оживає – пий! / Хоч палить, як вогонь, зате турботи, / Немов жива вода, змивай – пий!» [97, с. 29] (тут і далі переклад В. Мисика), «Проходять весни, зими пробігають, / Листочки книги нашої гортають. / Пий, не журись! І лікарі, крім хмелю, / Ніяких ліків од журби не знають» [97, с. 22], «У мірочці вина втоплю свою досаду, / Побіля келиха, як багатир, засяду; / З умом і вірою розлуку взявши тричі, / Весілля справлю я з дочкою винограду» [97, с. 34].

Винна поезія Омара Хайяма набуває особливої глибини та нових змістових відтінків у контексті своєї провідної теми – возвеличення цінності кожної миті життя. Саме цей філософський погляд на час становить естетику творчості перського поета: «Твій ворог – небеса коловоротні. / Без друзів ти, всі

дні твої самотні. / Будь сам собою, не гадай про завтра, / В минуле не дивись, *живи сьогодні!*» [97, с. 22], «Про вчора не гадай – воно навік зів'яло, / Про завтра не журись – воно ще не настало. / Минуле й завтрашнє – підпора ненадійна! / *Живи хвилинами*, бо в тебе їх так мало!» [97, с. 68], «Свого майбутнього ніхто не прозирне. / Навіщо й думати про те, що неясне? / *І хвильки не марнуй* (якщо не збожеволів), / Бо й не зоглядишся, як вік твій промине» [97, с. 32].

Автор наголошує, що те, якою для людини стане мить, повністю залежить від неї самої, від її світосприйняття («Хай кожна мить, що в вічність промайне, / Тебе вщасливлює, бо головне, / Що нам дається тут – життя: пильнуй же! / *Як ти захочеш, так воно й мине*» [97, с. 22]), акцентує на важливості зараз і тепер отримувати задоволення й насолоду від кожної прожитої хвилини («Часу скороминучого не бійся. / Змагає смерть найдужчого – не бійся. / *Цю мить, що ти живеш, віддай утіхам!* / Забудь старе – й грядущого не бійся!» [97, с. 29], «Як гарно: на квітках – росинки прохолодні, / І дівчина в квітках. Ну що ж: напередодні / Було усякого – про те тепер не згадуй, / Все, що було, забудь: *найкращий день – сьогодні*» [97, с. 31]).

Особлива важливість прожитої миті увиразнюється на тлі відчаю, скепсису та незадоволення життям. Наприклад, ліричний герой відчуває безнадію («У світі нашому, в його ділах / *Я тільки марність бачу, тільки прах.* / *Куди не гляну, бачу я для себе / Лише біду...* Хвала тобі, аллах!» [97, с. 64]), невпевненість у завтрашньому дні («Про вчора не гадай – воно навік зів'яло, / Про завтра не журись – воно ще не настало. / *Минуле й завтрашнє – підпора ненадійна!* / *Живи хвилинами*, бо в тебе їх так мало!» [97, с. 68]), переконання в тому, що від людини нічого не залежить, її доля заздалегідь вирішена («Ще вчора виспіли плоди твоїх надій, / Усе одержав ти, чого жадав, радій! / *Ти знай: без тебе все рішається зарані, / Що потім на путі трапляється твоїй*» [97, с. 86]), розгубленість («Що Небо виграло, вдихнувши в мене душу? / Коли піду я геть, що в світі я порушу? / *Кого я не питав, ніхто не пояснив, / Чому я в світ прийшов, чому я зникнуть мушу*» [97, с. 25]), несправедливість («О Доле!

Злочини ти твориш – і сама / Їх потім визнаєш! Даруєш ти сліпма / Добро мерзотнику, а праведному – кару. / *Чи одуріла ти? Чи вижила з ума?»* [97, с. 55]), навіть іронію та скепсис, адже істина, яку шукав ліричний герой, виявилася недосяжною («Я тільки й знаю, що знання шукаю, / В найглибші таємниці проникаю. / Я думаю вже сімдесят два роки – / *І бачу, що нічого я не знаю»* [97, с. 84]).

Настрояні нюанси, що переважно набувають похмурих тонів, дуже тонко відчув В. Мисик, перекладаючи твори поета, і пояснив це так: «...він [Омар Хайям. – М.Ф.] часто звертається до «вічних питань» і розглядає їх у світлі (чи радше в сутінках) свого незадоволення світом. Протест проти жорстокості владущих, проти дріб'язкової регламентації життя у феодально-теократичній «новій» державі Сельджукідів переростає в нього в песимістичне заперечення всього суцього, у бунт проти Неба (Долі), проти обмеженості людського життя взагалі» [97, с. 9–10].

Та найважливіше, що насолода миттю часто пов'язується з вином: «Ці трави, чашнику, що мерехтять у полі, / За тиждень схиляться і спорохніють долі. / *Тож наливай вина, збирай квітки, бо швидко – / І не зоглядишся – як стануть луки голі»* [97, с. 26], «Не плач у злигоднях, ти ж не мале дитя; / Ті, що пішли від нас, пішли без вороття; / Із рук не випускай ні серця, ні кохання, / *Будь завжди з келихом – і не марнуй життя»* [97, с. 23], «Цей караван життя – предивна річ: / Так мало у ньому щасливих стріч! / Ей, чашнику, про судний день не думай! / *Лий, лий вино, бо пропадає ніч!»* [97, с. 34], «О небо мовчазне! В твоєму лоні згас / Вже не один Махмуд і не один Айяз! / *Тож пиймо, бо життя ненадовго дається, / І ті, що відійшли, не вернуться до нас!»* [97, с. 54].

Влучно висловився англійський письменник, журналіст і філософ Г. К. Честертон у своєму есе «Омар Хайям і свячене вино»: «Для Хайяма вино – ліки. Він бенкетує тому, що життя безрадісне; він п'є з горя. «Пий, – говорить він, – адже ти не знаєш, звідки ти прийшов і навіщо. Пий, адже ти не знаєш, куди й коли підеш. Пий, адже зірки жорстокі та світ рухається даремно, як дзига. Пий, адже немає в що вірити й немає за що боротися. Пий, адже все

однаково гидке та однаково безглузде». Так говорить він, простягаючи чашу» [106, с. 211].

Експліцитне, поверхнєве прочитання рубаї створює враження легковажності ліричного героя, який шукає насолоди й утіхи у вині та в коханні, це прочитання спричиняє суто гедоністичне бачення поезії Омара Хайяма. Зокрема, Е. Фітцджеральд стверджував таке: «Не зумівши знайти Долі та Провидіння, а також відмінного від нашого світ, він вирішив узяти максимум з того, що має. Він воліє заспокоювати душу, розтрачуючи почуття на звичайні речі, які його оточують, а не піклується про те, що тільки *може* бути потім... Він знаходить викривлене (спотворене) задоволення у возвеличенні плотських утіх над розумом, яким міг би захоплюватися попри те, що той не дав йому відповідей на питання, що були для нього (як і для всіх) життєво важливими...» [57, с. 37–38]. І неначе передбачуючи таке поверхнєве прочитання власних творів, Омар Хайям вторує: «Як скажуть вам, що я лихий пияк, / Невірний і найгірший із гуляк, – / Це правда. В кожного своя вподоба. / І в мене теж. Такий у мене смак» [97, с. 26]. У цих словах, проте, уловлюється легка іронія, елемент «гри» з читачем, адже така відвертість ліричного героя змушує засумніватися в їхній правдивості.

Першорядна роль вина у творчості Омара Хайяма набуває підтекстового значення з огляду на те, що Коран забороняє пити вино. Так отримуємо зовсім іншу інтерпретацію смислу рубаї: пияка стає символом вільної людини, зокрема від догм релігії. Ідеться про заперечення певних канонів релігії, але не самого Бога, існування якого ліричний герой повністю визнає. Як зазначає Г. Латник, поет «вірив в Аллаха, але виступав проти *культу Аллаха*. [...] Хайям був *мусульманином-протистантом*. Він гадав, що Вишній почує його, своє творіння, без посередників – мулл, муфтіїв» [98, с. 7–8]. Дуже точно про роль вина в поета написав відомий французький орієталіст Дж. Дармстетер: «Людина непосвячена спочатку буде здивована й трохи скандалізована тим місцем, яке займає вино в перській поезії. Однак у ній немає нічого спільного з нашими «водевірами» (вакхічні вірші) і застільними піснями. Згадаймо, що

Коран забороняв вино. Застільні пісні Європи – пісні пияк, тут же це – бунт проти Корану, проти святош, проти придушення природи та розуму релігійним законом. Питущий для поета – символ звільненої людини, що нехтує канонами релігії» [11, с. 159].

Дійсно, в окремих рубаї прочитується критичне й почасти скептичне ставлення як до релігії, так і до вірян: «В Каабі, в капищах, – дух рабства і покори. / Співають рабству гімн церковні дзвони й хори, / Міхраби, храми, хрест – та це ж усе ознаки / Терпіння рабського, його міцні підпори!» [97, с. 18], «Ті, що поклони б'ють, наслідують ослам, / Бо служать шахраям, шахрайський возять крам – / І найдивніше те, що під покровом віри / Живуть кафірами і продають іслам!» [97, с. 18], «Не бійсь, як серце я покину без керма: / Воно – як океан, у нього меж нема. / А суфій – глек вузький, п'їтьми по вінця повний: / Дай крапельку йому – і вже він без ума!» [97, с. 21].

Ліричний герой вступає в полеміку з Богом, заперечуючи певні канони релігії, викриваючи несправедливість у житті. Наприклад, провину за людські гріхи ліричний герой покладає на Бога, адже такими нас створив саме Він: «Це ти таким, господь, створив мене, / Щоб я любив пісні й вино хмільне! / Якщо провина це твоя, чому ж / Тепер ти в пекло засудив мене?» [97, с. 71]), «Коли єство моє ліпив творець із глини, / Зарані відав він про всі мої провини. / Якщо від нього й гріх, чому мене він хоче / В день суду ввергнути в палаючі глибини?» [97, с. 15], «О майстре, нашого життя первопричина! / Чом стільки має вад твій первотвір – людина? / Як добре виліпив, навіщо розбиваєш? / А вийшла помилка – чия ж у тім провина?» [97, с. 65].

У такому контексті прочитуємо критичне ставлення до релігії, тут переосмислюється роль вина, що стає символом виклику: «Хоч у гріхах бридких мої загрузли ноги, / Я не журюсь, як той, хто жде згори підмоги. / З похмілля гинучи, я знову буду пити / Й минати з милою мечеті й синагоги!» [97, с. 33] або «Імення доброго не прагни, не сором / Себе зажурою перу одвічним злом: / Від духу винного обезуміти краще, / Аніж уславитись молитвою й постом» [97, с. 46].

Цей виклик набуває особливого, дещо філософського значення, коли читач неначе стає свідком звернення ліричного героя до Всевишнього: «Це так, ніколи я тверезим не буваю / І в Ніч Призначення (*ніч, у яку Творець визначає долю всіх людей, що живуть на землі. – М.Ф.*) дарма часу не гаю: / На бочку спершися, уста в уста із кухлем, / Я шию глечика із рук не випускаю» [97, с. 68], «Весь вік про гурій пишно видих снитиму, / Щодня вино – лози дарунок – питиму. / Хай бог пошле тобі покуту, кажуть... / Хай шле, дарма, а я своє робитиму!» [97, с. 34], «Про рай розказують, про гурій молодих, / Про мед і про вино... Ну, що ж! Тоді не гріх / І тут потішитись небесними дарами, / Адже ж усе одно ми прийдемо до них!» [97, с. 58].

Іноді виклик настільки провокаційний, що складається враження: ліричний герой очікує на відповіді на кардинальні, життєво важливі для себе питання: «Розбив ти келих мій, о невблаганний боже! / Замкнув ти вхід мені у рай жаданий, боже! / На землю вилив ти вологу пурпурову... / Чим хочеш присягну, що ти... ти п'яний, боже!» [97, с. 40] або «Корону ханську – на, ми продаєм / За дудку – от ціна! – ми продаєм. / Чалму і чотки, вісників облуди, / За піалу вина ми продаєм!» [97, с. 44].

Навіть відчувається легка іронія щодо Божого милосердя: «Підпилий завернув учора я до шинку. / Там саме дід вино собі точив у кринку. / Я запитав його: «Чом не боїшся бога?» / «Бог добрий, – він сказав. – Сідай і випий, синку!» [97, с. 45] або «Немарно бога ми за милосердя славим: / Не замкне брами він перед рабом лукавим. / Якщо й підпилий ти валяєшся сьогодні, / Він завтра все простить твоїм кісткам трухлявим» [97, с. 49].

Тож вино в поезіях Омара Хайяма постає, на думку М.-Н. Османова, «символом земних радостей і боротьби з релігійним ханжеством, способом вираження протесту проти реальної дійсності, бунтом проти людської обмеженості» [54, с. 179–180].

Маємо ще один важливий ключ до образу вина – суфійське прочитання. Тут доречно нагадати, суфізм – «містико-аскетична течія в ісламі» [32, с. 225], суть якої полягає в тому, що шляхом осягнення своєї істинної сутності людина

може збагнути Бога та поєднатися з ним. На шляху до основної мети потрібно пройти кілька етапів: шаріат, тарікат, марефат і хакікат. Так, перший етап вимагає дотримання всіх релігійних настанов; другий етап пов'язаний з езотеричним навчанням та передбачає проходження певних макам (ступенів), як-от: тауба – виявлення власних пороків і покаєння, зухд – утримання від забороненого, вара – обачність у розрізненні дозволеного й недозволеного, факр – відмова від недуховних бажань, а також сабр – терпіння; на третьому етапі відбувається медитативне осягнення Бога; на четвертому – вершиться повне злиття з Богом.

Своє вчення суфії викладали не тільки в спеціальних трактатах, але й у поезії, де в спеціально створеному містичному підтексті містилося справжнє послання суфіїв. Установлена система символів і їхніх тлумачень давала змогу завуальовано виражати думки та ідеї, зокрема в образі коханої потрібно вбачати Бога чи божественну істину, а в стані сп'яніння, близькому до стану екстазу, шукати містичне осяяння.

Така свідомо створена підтекстовість вимагає вдумливого, імовірно, навіть медитативного проникнення в кожне слово, знак і символ тексту. Ми вже згадували техніку читання «по-суфійські», коли шляхом занурення в текст, у різні рівні його смислу суфій заглиблюється у своє внутрішнє «Я».

Для невтаємниченого читача суфійські тексти сприймалися як звичайні газелі (ліричні вірші про кохання) або традиційна винна поезія. До речі, про особливу популярність винної тематики в суфійській літературній традиції промовисто свідчить такий жанр поетичного твору, як сакі-наме, присвячений оспівуванню вина Істини. Містичний відтінок потрібно шукати у творах відомих поетів-суфіїв, а саме: Санаї, Румі, Гафіза, Джамі, Нізамі та ін.

Постає логічне питання: чи маємо «по-суфійські» сприймати рубаї Омара Хайяма?

Про суфійське наповнення віршів, точніше, на можливість такого наповнення опосередковано натякає філософський трактат Омара Хайяма про загальність існування, де вчений виділив чотири групи людей, що пізнають

Бога, серед яких і суфії, що «очищують душу за допомогою морального вдосконалення від бруду природи й тілесності, і коли субстанція очищена, вона стає нарівні з ангелами, і в ній воістину проявляються ці образи» [99, с. 186]. При цьому серед різних шляхів пізнання Бога вибір суфіїв поет вважає найбільш досконалим: «Цей шлях найкращий, оскільки мені відомо, що для жодного вдосконалення немає нічого кращого, ніж достойність господа, від нього немає ні заборони, ні завіси для жодної людини. Вони існують тільки в самій людині від бруду її природи, і якби ці завіси зникли, а заборони та стіни були видалені, істинні речі стали б відомі й здавалися б такими, які вони є насправді. Володар усього буття, найкращі поклони та молитви йому, указав на це, говорячи: у дні вашого життя у вашого господа є натхнення, тільки ви повинні його пізнати» [99, с. 186].

Така позиція поета змушує замислитися над цілком можливим суфійським прочитанням його творів, а вдумливе проникнення в них дасть можливість пізнати істину. Щодо цього викликає інтерес така думка Ч. Хорна: «Омар Хайям був першим великим суфійським автором. На жаль, більшість західних читачів сприймають Омара як язичницького поета еротики й пияку, котрого цікавлять тільки вино та земні задоволення. Це типове непорозуміння має місце й щодо суфізму взагалі. Захід судить про Омара, виходячи з власних уявлень. Але якщо ми хочемо зрозуміти Схід, потрібно спробувати поглянути на східні тексти очима людей, що живуть там. Для багатьох жителів Заходу буде несподіванкою дізнатися, що в Персії немає суперечок стосовно віршів Омара Хайяма і їхнього значення: автор шанується як великий релігійний поет.

Його вихваляння вина й кохання репрезентують собою класичні суфійські метафори: під вином розуміється духовна радість, а кохання – палка відданість Богу...

Омар не виставляв своє знання напоказ, а завуалював його. Абсурдно ставитися до такої людини як до гуляки й ледацюги, проте його глибокі вірші, що здаються на перший погляд поверхневими, уводять в оману» [57, с. 33–34].

Якщо розглядати твори Омара Хайяма крізь призму суфійського вчення, то вони набудуть іншого смислу. Беручи до уваги основні значення образів-символів, можемо чітко побачити містичну підтекстову інформацію. Наприклад: *вино* означає екстатичне переживання завдяки одкровенню Істинного Кохання, яке знищує основи розуму; *виночерпій* – Реальність, що любить проявляти себе в кожній формі, яку вона відкриває; *чаша* – одкровення (божественних) діянь; *шинок* – Єдність у чистому вигляді, що не розділяє й не володіє окремими властивостями; *власник шинку* – істинно люблячий, який звільнився від пут забобонів і який усвідомлює, що всі справи та всі якості всіх речей поглинаються Божественними діяннями і якостями [див.: 7, с. 188–189].

У цьому контексті варто наголосити на важливості точного перекладу творів Омара Хайяма, який повинен зберігати відчуття суфійського наповнення, адже навіть незначне відхилення перекладача від образу, що є знаковим для суфіїв, може нівелювати містичний смисл.

У такій інтерпретації рубаї Омара Хайяма наповнюються духовними переживаннями суфія. Наприклад, візьмімо прагнення ліричного героя до стану екстатичного переживання, яке постає в образі вина: «Я п'ю щодня вино – і все здається мало; / Я хочу, щоб кругом усе співало й грало. / Коли зберуть мій прах і зліплять глек із нього, / Я хочу, щоб вино в ньому не вибувало» [97, с. 75], «Я у вино шалено закохався, / П'ю й не боюсь того, чого боявся. / П'ю стільки, що мене питає стрічний: / «Ей, глечик із вином, ти звідки взявся?»» [97, с. 45], «З місяцевидою над річкою, в саду, / У квітах весело я вік свій проведу! / Усе життя своє – сьогодні, вчора, завтра – / Я пив і питиму, аж поки не впаду» [97, с. 39].

Водночас варто зазначити, що погляди Омара Хайяма хоч і були близькими до суфійського вчення, але не зовсім ідентичними з ним; часом простежуються певні невідповідності стосовно окремих ідей суфійського вчення. «У суфійській поезії ліричний герой – ніщо, а бог – усе, – пояснює М.-Н. Османов, – Хайяму таке протиставлення непритаманне, у його віршах рівні глина, прах людський і сама людина, бо вони – вияв однієї й тієї ж матеріальної

основи» [54, с. 175]. Згадаймо: «До гончара недавно я забрів, / Що з глини й бога б виліпить зумів. / Та бачив я (сліпий хіба не бачив), / Що він не глину мене, а прах батьків» [97, с. 25].

Очевидно, саме такі невідповідності мав на увазі перський автор-суфій XIII ст. Ібн ал-Кифті, коли написав таке: «Пізніші суфії звернули увагу на щось зовнішнє в його поезії, і ці зовнішні риси (явний, буквальний смисл) приклали до свого вчення й наводили їх як доказ на своїх зібраннях та в усамітнених бесідах. Між тим таємне (внутрішній смисл) його віршів для мусульманського законопослушництва – змії, що жалять, і збірні пункти, що об'єднують для відкритого нападу» [73, с. 294].

Філософія Омара Хайяма є різнобічною й самобутньою, вона містить багато кодів до досягнення справжнього смислу. Твори Хайяма-поета не можна обмежити певними рамками, зокрема винної чи суфійської поезії, оскільки вони становлять унікальну поетичну систему. І саме таку унікальність засвідчують інтерпретації рубаї Парамаханси Йогананди, за глибоким переконанням якого, навіть у Персії не все з глибокої філософії Омара Хайяма зрозуміло в тій повноті, у якій він намагався передати у своїх віршах [56, с. 33].

Парамаханса Йогананда (Мукунда Лал Гхош) (1893–1952) – індійський мудрець, один з найвідоміших представників крийя-йоги та великих духовних діячів XX ст. Для обізнаних зі світом свамі інформативними є безпосередньо сам черничий титул (Парамаханса) і ім'я індійського гуру (Йогананда). Зокрема, «парама» буквально означає «найвищий», а «ханса» – лебідь. У міфології лебедем зображується носитель Брагми, Творця. «Ахан-са», або «хан-са», буквально означають «Я – Він». Ці два могутні санскритські слова мають вібраційний зв'язок з вдихом і видихом. Так з кожним своїм диханням людина позасвідомо твердить істину свого буття – «Я – Він!» [див.: 57, с. 184]. Своєю чергою, «Йогананда» означає блаженство (ананда) шляхом божественного єднання (йога) [див.: 57, с. 106]

Як одного з найбільш здібних і талановитих, Парамахансу Йогананду відправили на Захід як місіонера, просвітителя крийя-йоги, учення, заснованого

на давній науці й філософії йоги та методах медитації, «істинно царственного дару» Індії [57, с. 226]. Великий успіх в Америці і Європі мали лекції індійського гуру, а його літературні праці, включаючи бестселер «Автобіографія йога», стали класикою духовної літератури.

Особливе місце серед праць Парамаханси Йогананди посідає книга «Вино містики», що репрезентує духовні інтерпретації рубаї Омара Хайяма.

На інтуїтивному рівні індійський гуру завжди відчував існування «другого плану» у творах перського поета: «Навіть раніше я милувався (тоді ще ззовні) красою мудрості «Рубайята», – згадує Парамаханса Йогананда. – Я відчував, що якщо цей *замок мрій* істини буде відкритий чийось проникливим поглядом, то він зможе захистити багатьох, хто шукає притулку від невігластва» [56, с. 33]. Тоді ще індійський гуру не уявляв, що це буде саме його «проникливий погляд».

Очевидно, так широко й упевнено прокоментувати імпліцитний план творів Омара Хайяма індійському гуру вдалося насамперед через близькість і перегуки східних релігій, зокрема суфізм багато увібрав з давніх індійських учень. Незважаючи на певні відмінності, іноді навіть кардинальні, східні вчення мають спільну кінцеву мету – досягнення людиною найвищого духовного розвитку та піднесеного психічного стану, на етапі якого досягається єднання з Богом.

До того ж повне й цілісне розуміння творів зумовлювала розвинута культура підтекстового проникнення у твір, що межує з медитативним сприйняттям. Саме глибоке осмислення поетичних рядків Омара Хайяма дало змогу Парамахансі Йогананді розкрити потужний духовний внутрішній зміст рубаї. Ось як він згадує цей момент «відкриття»: «...я раптом побачив, як стіни їх зовнішнього значення розсунулися, і моїм очам відкрився широкий внутрішній простір, усипаний духовними скарбами» [56, с. 33]. Своєю чергою, особливе світобачення та своєрідне світовідчуття індійського гуру, насамперед зумовлені практикою крійя-йоги, дали можливість по-новому відчутти

приховані смисли поетичних творів перського поета навіть у гедоністичному перекладі Ед. Фітцджеральда.

У книзі «Вино містики» автор детально аналізує всі відомі рубаї Омара Хайяма. Кожен коментар має чітку структуру: по-перше, оригінальний перський текст, що дає змогу сприйняти твір точно, «від поета» (звичайно, за умови знання мови оригіналу); по-друге, той самий текст у перекладі Ед. Фітцджеральда, від якого й відштовхувався першопочатково Парамаханса Йогананда, зрозумівши, що «божественне натхнення допомогло йому передати в музиці англійських слів сутність написаного Хайямом» [56, с. 34]; по-третє, глосарій, у якому розкривається приховане внутрішнє значення центральних образів; по-четверте, суто духовні інтерпретації, де подається текст рубаї в розкодованому вигляді та пояснюється його релігійна наповненість; по-п'яте, практичне застосування, що роз'яснює, як читач може використовувати ці істини в повсякденному житті. Такий структурований підхід дозволяє Парамахансі Йогананді максимально наблизитися до підтекстових смислів рубаї Омара Хайяма і якнайповніше представити їх читачеві.

У рамках нашого дослідження пригляньмося уважніше до окремих тлумачень рубаї, де одним з центральних образів є вино.

Вином меня спешите оживить,
Ланиты-янтары рубином подновить!
А если все ж умру, вином меня омойте
И не забудьте гроб лозою перевить (тут і далі переклад Д. Бурби).

Так, у *глосарії* пояснено, яким чином потрібно сприймати поетичні образи: «вино» – космічне сприйняття; «оживить, ланиты рубином подновить» – наповнити вічною молодістю Духа; «если умру, вином меня омойте» – відмити матеріалістичну свідомість божественною мудрістю, від якої гинуть мирські бажання, що вмертвляють душу; «гроб лозою перевить» – силою божественного усвідомлення захищати від відновлення зруйнованого фізичного его.

У *духовній інтерпретації* подано розкодований текст, який звучить так: «Коли моєму духовному здоров'ю будуть загрожувати егоїстичні мирські насолоди, о Небесний Отець, пошли мені «вино» космічного сприйняття, що здатне оживите мене Твоєю вічною молодістю. Омий моє его, яке ототожнилося з тілом, чистою божественною мудрістю, щоб усі матеріальні бажання й вподобання пішли геть. Переплети моє фізичне его лозою божественного досвіду та впокой у саду космічної свідомості, що квітне благородними властивостями душі».

Тож у цьому рубаї йдеться про таке: завдяки мудрості его звільняється від мирських бажань і насолод. Грубу свідомість потрібно переплести божественним досвідом і трансцендентальною медитацією, зробивши таким способом молодю свою свідомість. Відтепер життям буде керувати одухотворене внутрішнє его. Зрештою сила космічної свідомості зруйнує й це одухотворене его, давши змогу чистій душі знаходитися в безмежності Безкінечного Духу.

У *практичному застосуванні* зазначено, що мудрість, яка дарується медитацією та розбірливістю в життєвих цілях, поверне молодість розуму, що постарів під натиском проблем і труднощів. До того ж Парамаханса Йогананда виражає бажання по вінця наповнити людське буття життєдайним і благородним досвідом [див.: 56, с. 187–188].

Інше тлумачення, зокрема крізь призму образу вина, вимальовується в такому рубаї:

Давно уже не видно роз Ирама,
Забыты семь колец на чаше Джама,
Но старое вино в ней, как огонь, горит
И слышен шум ручья в саду у храма.

Глосарій дає точне уявлення про внутрішній зміст кожного образу: «Ирам» (міфічний земний рай, легендарний сад, створений царем Шаддадом) – зовнішній стан свідомості, життя людини, яка керується почуттями; «Джам» (легендарний давньоіранський цар, що володів чашею, на дні якої

відображалось все, що відбувалось у світі) – царствене усвідомлення душою Безкінечності; «чаша с семью кольцами» – спінально-церебральний канал, у якому розміщується сім кільцеподібних центрів свідомості (згідно з ученням йоги сім чакр, що наповнюють тіло життям і свідомістю); «забыты» – більшість людей не знає про існування спінальних центрів та про їхнє духовне значення; «вино» – душа; «огонь» – блаженство душі; «вода» – мудрість; «сад храму» – самоусвідомлення, розквіт духовних якостей.

У *духовній інтерпретації* пояснено таке: коли в глибокій медитації людина відстороняється від зовнішньої свідомості, вона зникає з поля зору разом з усіма «трояндами» насолод, що пов'язані з почуттями й бажаннями. Проте царствене усвідомлення душою Безкінечності залишається та щедро поглинає блаженну божественну свідомість з чаші хребетного каналу, чиї сім «кілець» приховані від мирського погляду й здебільшого не усвідомлюються.

Практичне застосування полягає в медитації. Зокрема, шляхом глибокої медитації свідомість відволікається від мирських спокус і направляється на внутрішнє сприйняття семи хребетних центрів. Там душа зможе інтуїтивно сприймати радість самоусвідомлення.

Шляхом мудрості та прозорливості людина може зрозуміти, що щастя не залежить від зовнішніх обставин. Навпаки, його можна знайти в простих радостях життя, а передусім – у вічно свіжій глибокій медитації.

Тож Парамаханса Йогананда радить шукати не тільки здорових насолод у саду матеріального життя, а й навчитися також блукати по саду медитації та самоусвідомлення, щоб знайти там нескінчену радість [див.: 56, с. 57–58].

Ще одна інтерпретація, яке відкриває перед читачем нову таїну слова перського поета:

Дверь кабака открыта; уж вечер настает.
 Не ангел ли украдкой к нам в сумерках идет?
 Нет, там носильщик с мехом тяжелым на плече,
 Толкая всех прохожих, для нас вино несет.

Глосарій знайомить читача з символічною природою образів: «дверь кабака» – двері інтуїції в караван-сараї надсвідомості; «вечер» – осягнення в зрілій медитації сутності душі; «ангел» – проявлення свідомості Бога; «украдкой» – витончені й малопомітні духовні сприйняття, «сумерки» – ніч внутрішньої тиші, нічим не затьмарена темрява, у якій виникає надсвідоме сприйняття; «тяжелый мех» – бездонна чаша мудрості; «вино» – вічно свіже Блаженство.

Ураховуючи символічну природу образів, індійський гуру подає таку *духовну інтерпретацію* рубаї: «Коли я, наблизившись до своєї істинної сутності, зупинився в караван-сараї надсвідомості, – першому перевантажному пункті на шляху, по якому душа та її благі якості прямують до Бога, – у нічим не затьмарену темряву спокою мого розуму через відкриті двері інтуїції увійшов ангел свідомості Бога. У небесному жбані мудрості він приніс мені вино невичерпного вічно свіжого Блаженства, яке надало моєму життю в матеріальному світі божественну насолоду, що зцілює все».

У *практичному застосуванні* дається порада не полонити себе мирськими турботами й безкінечними тривогами, зупинившись ненадовго в караван-сараї життя. Потрібно регулярно займатися медитацією, поєднуватися з Богом, тоді незалежно від зовнішніх обставин людина буде відчувати смак вина радості. Парамаханса Йогананда закликає пити отриманий з ангельських рук своєї тихої свідомості нектар внутрішнього спокою та бажає, щоб у ньому потонули всі повсякденні тривоги й жалі [див.: 56, с. 137–138].

Тонке спостереження над кожним образом і його значенням, особливо прихованим, відгукується багатством трактовок, які наголошують на важливих деталях твору. Такий підхід дає змогу індійському гуру якомога точніше осягнути поезію Омара Хайяма. Наприклад, у вищезгаданих рубаї *вино* набуває різноманітних відтінків символічних значень: космічне сприймання [56, с. 187], душа [56, с. 57], вічно свіже Блаженство [56, с. 137], проте це зовсім не всі символічні нюанси, маємо також і такі: самадхі [56, с. 148], цілюще духовне блаженство [56, с. 59], внутрішня духовна натура людини [56, с. 48],

божественне сп'яніння; блаженство божественної любові, яка приходить, коли в глибокій медитації людина поєднується з Богом [56, с. 70], божественна мудрість самоусвідомлення [56, с. 166] тощо. *Пити вино* може означати приєднуватися до божественного блаженства Духа («Пей») [56, с. 120], або знайти вічно свіже духовне знання («Испей вина») [56, с. 95], або інтуїтивний пошук божественної свідомості («Выпьем чашу вина») [56, с. 107], або розкрити вічно свіже блаженство духовної мудрості («Пей вино») [56, с. 133], або відчутти блаженство єднання з Богом та усвідомити свою істинну сутність («Хлебни!») [56, с. 139] тощо. У бажанні *пити вино* розкривається вічне прагнення до щастя, недосяжного в тілесних насолодах [56, с. 123], *бути тверезим* означає не випити вина духовної мудрості [56, с. 93], під *сп'янінням* мається на увазі радість пізнання Бога [56, с. 136], а *напитися* – наповнитися сутністю Духа [56, с. 189] тощо.

Тлумачення Парамаханси Йогананди вражають своєю повнотою й вичерпністю. Читаючи пояснення, переконуємося, що тема та ідея кожного рубаї органічно переплетені й тісно взаємопов'язані. У своєму зв'язку рубаї формують неподільну змістову єдність, яка, своєю чергою, концентрується в посланні, сформульованому в останньому коментарі: «О смертне створіння, прислухайся до голосу мудрості Омара Хайяма. Тобі з неба визначено боротися, і цей двобій закінчиться лише тоді, коли твоя душа набуде того піднесеного стану, у якому мале «я» підніметься над усіма обмеженнями (тілесними, релігійними та расовими), а велике «Я» порине в безмежне братство всього живого й поєднається з Єдиним Життям. Такою є найвища мета існування, описана в кульмінаційному чотиривірші, яким завершується «Рубайят» [56, с. 203].

Тож книга Парамаханси Йогананди «Вино містики» пропонує глибокі духовні інтерпретації рубаї Омара Хайяма крізь призму крийя-йоги – одного з давньоіндійських учень.

Різні інтерпретаційні коди засвідчують надзвичайну підтекстовість творів Омара Хайяма, що створює унікальність поетичного світу перського митця.

Можливо, по-іншому їй не повинно бути, коли йдеться про непересічну особистість, геніальний розум якої випередив свій (і чи тільки свій?) час. Цю винятковість пояснюють однаковим розвитком лівої та правої півкуль мозку. «В одній людині рідко трапляються здібності і до науки, і до мистецтва, – пояснює американський хірург Л. Шлейн у книзі «Мозок Леонардо». – В історії було немало прекрасних художників і видатних учених, але майже немає таких, хто має здобутки в *обох* сферах. [...] Наприклад, перський поет XII століття Омар Хайям знаменитий як автор *рубаї*. Значно менше відомо, що він був великим математиком, який зробив великий внесок у розвиток алгебри» [110, с. 22]. Очевидно, саме тут слід шукати причини особливої загадковості поезій Омара Хайяма. Його таємницю наполегливо намагаються розгадати з метою пізнати істину. І. Голубєв переконаний: «...він розгадав якусь велику тайну, він повідомляє нам її розгадку, ми силкуємося її зрозуміти, перечитуємо, підходимо зовсім близько – і... не розуміємо» [24]. У цей момент на думку спадають слова Омара Хайяма: «Я тільки їй знаю, що знання шукаю, / В найглибшій таємниці проникаю. / Я думаю вже сімдесят два роки – / І бачу, що нічого я не знаю» [97, с. 84].

Поняття загадковості та глибини пов'язані насамперед з прихованим вираженням, і чим більше смислів має підтекстовий план, тим сильніше вражає твір потужністю й багатством невисловленого. З кожним кроком на шляху декодування прихованих смислів читач відчуває додаткові внутрішні значення, що їй створює ефект глибини, а звідси й загадковості. Саме цим процесом декодування приваблюють поетичні твори Омара Хайяма як пересічних читачів, так і літературознавців.

Отже, рубаї Омара Хайяма містять глибокі приховані смисли: за прямим значенням текстів існує імпліцитний пласт, у якому криється істина. Витончена символіка, значеннєві відтінки породжують різноманітні тлумачення тексту, часом навіть кардинально протилежні. Так, багатство семантики символічного образу вина створює чимало інтерпретаційних кодів, від яких залежить загальне враження від творів поета: від легкого гедоністичного до глибоко

містичного – суфійського. Відповідно, навіть істина, що тісно пов'язується з вином, змінюватиме свій емоційно-змістовий смисл у залежності від того, який інтерпретаційний код читач обере для її осягнення: «Як тільки ранок прожене п'їтму, / Я знову келих із вином візьму. / Відомо, що в вині є гіркота... / Це значить: істина сама в ньому» [97, с. 80].

По-своєму, дуже проникливо й тонко інтерпретуючи рубаї Омара Хайяма, розкрив імпліцитні смисли його поезій Парамаханса Йогананда: тут прочитуються коди йоги, які дають уявлення про шлях досягнення людиною піднесених духовного та психічного станів [83; 87]. Це бачення пов'язано з тим, що Парамаханса Йогананда був носієм староіндійської культури сприймання художніх текстів, яке базується на тому, що поезія повинна мати додатковий, імпліцитний план. Зокрема, індійські майстри слова не лише вміло використовували підтексти, але й ґрунтовно тлумачили їх. З метою глибше вивчити феномен підтексту в літературі звернімося до санскритської поетики, яка розкриває тонкощі створення прихованих смислів.

2.2. Концепції класичної індійської поетики раса, дгвані й раса-дгвані крізь призму підтексту

Теоретико-літературна думка давньої та середньовічної Індії вражає своєю надзвичайною розвиненістю, цілісністю й глибиною. Ці ознаки санскритської поетики ґрунтовно проаналізовано такими вченими, як Ю. Аліханова [4], П. Грінцер [27], В. Ерман [113], Н. Лідова [42], О. Пилип'юк [60], І. Серебряков [64], С. Серебряний [65], С. Цветкова [102], Є. Челишев [105] та ін. Вагомий внесок у вивчення зазначеної проблеми внесли й зарубіжні спеціалісти із санскритської літератури: L. Bansat-Boudon [119], G. K. Bhat [120], S. P. Bhattacharya [121], M. Biarreau [122], R. Daumal [128], E. Gerow [130], M. A. Ghosh [131], R. Gnoli [132], P. K. Kale [135], P. V. Kane [136],

A. B. Keith [139], V. M. Kulkarni [144], H. R. Mishra [148], A. Pande [149], K. Ch. Pandey [150], Ī. Shekhar [154], K. M. Varma [158], A. K. Warder [160] та ін.

Незважаючи на значну кількість праць, унікальність й оригінальність індійської поетики, окремі концепти якої набагато випередили європейську теоретико-літературну думку, дотепер залишається належно не поцінованою у світовому літературознавстві. Це можна пояснити певною відмежованістю, навіть ізольованістю санскритської поетики від європейської, що не дає змоги детально розкрити її на тлі та в контексті європейської поетологічної парадигми, а також усвідомити її вагомий внесок у світову естетичну думку.

У пошуках причини несправедливо низького інтересу європейських дослідників до досягнень санскритської поетики П. Грінцер висловив думку: «Можливо, тут зіграли роль їх термінологічна складність, перевантаженість нормативними судженнями, схильність до скрупульозної й педантичної класифікації, що звужує на перший погляд загальноестетичний зміст їхніх висновків» [27, с. 6]. Ситуацію ускладнює ще й специфіка індійської поетики, адже окремі поетичні категорії та доктрини її не мають відповідників у європейській. «Зблизити індійську поетологічну термінологію й таким способом загальні естетичні уявлення з європейськими дуже важко, – пояснює П. Грінцер. – Ключові її поняття: *аланкара*, *раса*, *дгвані*, *гуна*, *ріті* – не мають у європейській поезії точних еквівалентів» [27, с. 7].

Якщо ж не концентруватися на *точності*, а приділити увагу *сутності*, то на перший план виходить загальне й спільне, що не тільки зближує, а й певною мірою ототожнює індійську та європейську естетику, увиразнюючи в окремих аспектах випереджальний характер східної поетики (зокрема індійської) стосовно західної (європейської). Адже значущість санскритської поетики матиме абсолютний прояв лише тоді, коли її специфічний термінологічний апарат органічно увійде в сучасну літературознавчу науку.

Своєю чергою, зближення термінів та проведення паралелей між двома тезаурусами (санскритським і сучасним) дасть змогу не лише глибше осмислити специфіку санскритської поетики, але й глибше зрозуміти природу

сучасних термінів. Спробуймо навести аналогії, хоч і досить умовні: *раса* – естетична (художня) емоція; *дгвані* – підтекст, імпліцитний смисл; *раса-дгвані* – естетична емоція, яка навіюється прихованим смислом; *аланкара* (*прикраса*) – прийом (засіб), риторична фігура; *поціновувач* – імпліцитний читач (термін рецептивної естетики) тощо.

Сконцентруймо увагу на найбільш показових і важливих категоріях санскритської поетики *раса*, *дгвані* й *раса-дгвані*, що дасть змогу поглибити розуміння *підтексту*, розтлумачить його природу, особливості та значення, а також сприятиме подальшому формуванню й розвитку теорії підтексту.

2.2.1. Концепція *раса* (на матеріалі трактату Бгарати «Натьяшастра»)

Теорія *раси* глибоко та всебічно розкрита в одній з найбільш давніх і видатних пам'яток давньоіндійської думки «Натьяшастра». Традиційно авторство трактату приписується легендарному мудрецю Бгарата, хоча все частіше дослідники твердять, що він лише один з авторів, погляди якого пізніше були значно доповнені іншими мудрецями. Точно не визначений час створення трактату. На думку більшості вчених, перші фрагменти «Натьяшастри» створено в середині I ст. до н. е., основний текст трактату сформовано в перших століттях н. е., причому доповнені частини, очевидно, належать до IV–VI ст. н. е.

Трактат «Натьяшастра» (із санскр. *натья* – театр, драма, дія; *шастра* – священна книга) репрезентує собою унікальне енциклопедичне зведення уявлень про давньоіндійське театральне мистецтво, подане повно та з найдрібнішими деталями, що спираються на розвинуту багатовікову театральну традицію. Історія виникнення театру, архітектура театральних споруд, музика, танці, костюми, грим, бутафорія, міміка та жести акторів, види драми, способи розвитку й обробки сюжету, типи героїв і героїнь тощо – це далеко не повний

перелік питань, яких торкаються творці трактату. Чи не найголовнішим у трактаті є розкриття та обґрунтування раси, однієї з центральних категорій у теорії класичної драми, що згодом поширилася на всі види художньої творчості, зокрема й поетичну.

У трактаті під расою (букв. смак, смакування) розуміють естетичну емоцію, що виникає в глядачів унаслідок сприйняття театральної вистави. Саме раса становить головні (і чи не єдині!) мету, смисл і сутність драматичного твору, де всі елементи підкорені расі та слугують їй. С. Цветкова зазначає: «Тут раса постає в ролі розпізнавальної ознаки жанру, що визначає якість естетичного впливу драматичного твору на аудиторію, створення емоційного настрою як кінцевої мети театрального дійства. Відповідно до цієї мети, раса виступає принципом об'єднання та організації всієї багатокomпонентної структури драматичної постановки, що, окрім мови (текстового ядра п'єси) і сюжету, містить такі елементи, як міміку, жести й позу актора, танець, музику, сценічний реквізит (декорації, грим, костюми) тощо» [103, с. 682].

У трактаті названо та схарактеризовано основні компоненти *натьї* (драми):

✓ 8 *рас*, наділені великим духом: бажана, сміхова, печальна, розлючена, геройство, страшна, огида, дивовижна [14, с. 86];

✓ 3 види *бгави*: постійні (*стгайї*), скороминучі (*в'ябгічарі*) і сутнісні (*самтвіка*) [14, с. 88–89];

✓ чотири способи зображення (*абгінайя*): тілесний (міміка, рухи, жести), словесний (поетичне мовлення, прикраси, інтонація, звертання), привнесені (реквізит, прикраси сцени, декорації, костюм і грим акторів), сутнісні (вияви емоційного стану) [14, с. 90];

✓ два види постановок (*дгармі*): життєподібні та ігрові [14, с. 90];

✓ чотири манери (*врітмі*), на яких базується драма: словесна, сутнісна, витончена, силова [14, с. 90];

✓ місцеві манери гри (*pravritti*): Аванті (західна), Дакшінатья (південна), Удграмагадгі (східна), Панчалі (північна), Мадгьяма (серединна) [14, с. 91–92];

✓ два види успіху (*siddhi*): божественний і людський [14, с. 92];

✓ сім звуків (*svara*): тілесні, звук провини, шадджа тощо [14, с. 92];

✓ чотири види музичних інструментів (*atodhya*): струнні, ударні, цільнометалеві й духові [14, с. 92–93];

✓ чотири види пісень (*tana*): вступні, протяжні, благословляння та внутрішні [14, с. 93];

✓ три види театральної сцени (*ranga*): чотирикутна, витягнута й трикутна [14, с. 93].

Чітка структурованість яскраво відображає залежність кожного компонента від раси, адже будь-який елемент по-своєму слугує для досягнення та створення раси, яка виникає в результаті ретельно продуманої їхньої взаємодії. Зокрема, у трактаті чітко визначено, що «ніякий смисл [драми] не розвивається безвідносно до раси» [14, с. 93].

Тим часом на тлі загальної теорії драми, її багатоконпонентної структури, вимальовується концепція раси, яка має три рівні: необмежену кількість вібгав й анубгав, 49 бгав і 8 видів раси.

Пригляньмося уважніше до кожного з елементів концепції раси з метою краще зрозуміти природу естетичної емоції.

Вібгави та анубгави становлять базовий рівень концепції раса.

«...Вібгава – засіб пізнання. Вібгава – [те ж, що] «мотив», «причина», «спонування» [...]. Нею визначаються [такі] способи зображення, [як] мовлення, [рухи] тіла [й проявляння] сутності, тому [це називається] *вібгава*» [14, с. 121], – читаємо в трактаті. Тож вібгава є своєрідною системою мотивації та причинності відповідного розвитку подій, вибору декорацій і зовнішнього вигляду акторів, визначення прийомів мистецької виразності тощо. Ідеться про створення належної емоційної атмосфери й формування експресивної енергії на сцені, що сугерує відповідний емоційний відгук у глядачів.

Наприклад, почуття страху породжується переляком і трепетом під час відвідування безлюдного дому або лісу [14, с. 111], а подив виникає протягом відвідування прекрасного дому чи храму [14, с. 113]; безглузде базікання викликає сміх [14, с. 103], лайливі й брехливі слова – гнів [14, с. 108], а обговорення обридлого для серця – огиду [14, с. 112].

Анубгава пояснюється так: «...так сприймається спосіб зображення, створені мовленням, [рухами] тіла [й проявлянням] сутності» [14, с. 121]. Як бачимо, анубгава окреслює методи та підходи до виконання ролі в залежності від поставленого перед актором завдання, тобто визначає акторську гру. Для того щоб відтворити печальний настрій, удаються до сліз, жалібного благання чи зітхань [14, с. 106]; стан гніву передається червоними очима, зціпленням зубів, кусанням губів, дрижанням щік [14, с. 108]; страх зображується тремтінням рук і ніг, блуканням очей, волоссям, яке стало дибки, блідістю обличчя [14, с. 111].

Отже, вібгава визначає спосіб зображення, що насамперед проектується на драматичний твір, тоді як анубгава – спосіб зображення, що реалізується акторською грою. Н. Лідова уточнює: «...*вібгави* та *анубгави* мають бути співвіднесені з природною поведінкою людини, що опинилася в тій чи тій життєвій чи [...] емоційній ситуації. Її реакції та дії, як і найбільш відповідна їй переживанням обстановка, у спектаклі задаються певними *вібгавами* та реалізуються, розкриваються за допомоги *анубгав*. У театрі, де реальність лише імітується, поєднання *вібгав* й *анубгав* сприяє виникненню суто театрального образу...» [43, с. 55].

Взаємозв'язок вібгав та анубгав формує новий рівень концепції раси – бгави, що «відкриває смисли драми, наділені словами, жестами [й проявляннями] сутності» [14, с. 119]. Інакше кажучи, бгави є тим засобом, який виявляє смисл драми та викликає виникнення раси. При цьому, як зазначає Н. Лідова, «*бгава* візуально не сприймається, про неї не можна сказати «бачу» або «чую». *Бгаву* можна лише навіяти, викликати, особливим чином

спровокувавши її проникнення в розум чи серце глядача» [43, с. 56]. Тож бгава пробуджує в глядача відповідний емоційний відгук.

Бгани поділяють на 8 постійних (насолада, сміх, печаль, гнів, відвага, страх, огида, здивування [14, с. 88]), 33 скороминучих (відчуження, знемога, неспокій, обурення, сп'яніння, утома, млявість, пригніченість, задума, потьмарення свідомості, спогад, твердість, сором, хитання, радість, сум'яття, заціпеніння, гордість, відчай, сум, дрімота, непритомність, сон, пробудження, незадоволення, удавання, суворість, зосередженість, хворобливість, божевілля, смерть, страх, сумнів [14, с. 88–89]) та 8 сутнісних (заціпеніння, спітніння, підняття волосинок на тілі, утрата голосу, тремтіння, блідість, сльози, непритомність [14, с. 89]). Такий широкий спектр емоцій, особливо де межа між тією чи тією емоцією досить тонка (наприклад: знемога, утома й млявість), дає змогу відтворити найтонші нюанси унікальних і специфічних переживань.

Помітною є ієрархія в поділі бгав. Так, скороминучі бгани підпорядковані постійним: «...*вібгани, анубгани* [й] скороминучі [*бгани*] базуються на постійних *бгавах*, і постійні *бгани* через [свою] основоположну сутність панують, так само інші *бгани*, [навіть ті, що знаходяться] в постійному виді, підкорені їм і завдяки їх виключним властивостям базуються [на них]» [14, с. 124].

Наприклад, постійна бгава печаль навіюється такими скороминучими бгавами, як відчуження, знемога, задумливість, утома, страх, відчай, смерть, сльози і т. д. [13, с. 107]; постійна бгава відвага сугерується твердістю, зосередженістю, гордістю, сум'яттям, злопам'ятністю, підняттям волосинок на тілі і т. п. [14, с. 110]; постійна бгава подиву передається заціпенінням, заїканням і непритомністю [14, с. 114].

Сутнісні бгани пов'язані з акторським відтворенням фізіологічних змін в організмі, які переживає людина під впливом тієї чи тієї емоції, незважаючи на те, про сильну емоцію йдеться або про ледь відчутну. Цей вид бгав надає особливої правдоподібності емоційному стану героя, що виявляється на візуальному рівні, у результаті змушуючи глядача повірити актору й

перейнятися його емоціями. Саме це сприяє розкриттю сутності або єства героя. «Через наслідування природи людей у драмі бажана саттва» [14, с. 134], – записано в трактаті. Так, спітніння виникає від гніву, страху, радості, сорому, горя, втоми, болю, жару, удару, боротьби, слабкості, спекоти, страждань [14, с. 136]; тремтіння – від холоду, страху, радості, гніву, дотику, пристрасті [14, с. 136]; заціпеніння – від радості, страху, болю, подиву, відчаю, гніву [14, с. 136] тощо. Настільки детальний опис емоцій і їхніх проявів дає змогу констатувати високий рівень розвитку психології емоції в Давній Індії, до якої, до речі, західна психологічна наука звернулася порівняно недавно. Як зазначає К. Ізард, «до 80-х років нашого століття психологія фактично ігнорувала емоції» [31, с. 15].

Своєю чергою, від актора вимагалася неабияка концентрація, щоб відтворити ту чи ту сутнісну бгаву: «...[те, що] тут називається сутністю (*саттвою*), іде від розуму, і вона виникає від зосередженого розмірковування. І виникнення *саттви* – від зосередженості розуму» [14, с. 134]. З цього приводу Н. Лідова зазначає: «У якомусь сенсі сутнісні *бгави* є вищим досягненням акторської майстерності, яка ґрунтується не тільки на імітації контрольованих діянь і вчинків, а й на репрезентації мимовільних проявів, що виникають поза нашою свідомістю та волею як данина єству, глибинним основам людської природи. Певно, окрім усього іншого, з цим видом *бгав* була пов'язана спеціальна система акторського тренінгу, а можливо, і медитативна практика, що дозволяла досягати висот цієї професії» [43, с. 63].

Тільки постійна *бгава* може перейти в расу: «...постійна *бгава*, оточена *вібгавами*, *анубгавами* й скороминучими [*бгавами*], отримує ім'я *раса*» [14, с. 124].

Важливо уточнити, що в драматичному творі існує тільки одна головна постійна бгава («...для всіх *бгав* тут [є] велика постійна *бгава*» [14, с. 124]), і тільки вона може перейти в расу, тоді як інші постійні, але не головні бгави доповнюють скороминучі, виконуючи їхні функції, тож нічим, по суті, від них не відрізняються. При цьому серед скороминучих бгав, що породжують ту чи

ту расу, з'являються й постійні бгави, які навіть не належать до тієї чи тієї раси. Зокрема, розлючену расу може передати відвага [14, с. 139], а гнівом породжується раса геройство [14, с. 140].

Очевидно, тільки визначивши вид раси, що мала виникнути в результаті сприйняття драми, автор починав будувати твір, зокрема підбирав відповідні скороминучі й постійні (але не головні!) бгави, які увиразнювали та посилювали емоційні відтінки єдиної постійної бгави, що зрештою й переходила в заплановану расу. Важливо, щоб ця єдина постійна бгава, яка мала перейти в расу, весь час домінувала над іншими для того, щоб глядач відчув правильний емоційний посил. «Та [бгава], чий образ [найбільш] часто з'являється у всіх об'єднаних [бгавих], має вважатися за *расу*, – наголошується в трактаті, – а інші вважаються постійними й скороминучими [бгавами]» [14, с. 141].

У праці акцентовано на здатності постійної бгави, що переходить у расу, сильно впливати на людину, знаходити відгук у її душі, тобто бути «співзвучною серцю»: «Той смисл, який співзвучний серцю, [саме] його бгава породжує *расу*, [і] тіло [виявляється] пронизаним нею, як сухе дерево – вогнем» [14, с. 123].

Тож таким способом з єдиної постійної бгави виникає раса (нагадаймо: бажана, сміхова, печальна, розлючена, геройство, страшна, огида, дивовижна), що є кінцевою метою театрального дійства. «Як за допомогою патоки та інших компонентів, приправ і трав створюються шість смаків, так само й постійні бгави з [іншими] різними бгавами, що входять до них, досягають [якості] *раси*» [14, с. 94], – свідчить трактат.

Варто зауважити, що перехід від постійної бгави до раси, засвідчує нову якість почуттів, які є набагато глибшими. Цей етап переходу з одного стану в інший названий проривом: «Представлене ж зі старанням [на сцені] приводить до прориву [при переході бгави в *расу*]» [14, с. 141]. Наприклад, раса, названа бажаною, виникає від постійної бгави насолода [14, с. 99]; раса сміхова – від постійної бгави сміх [14, с. 103]; раса печальна – від постійної бгави печаль [14,

с. 106]; раса розлючена – від постійної бгави гнів [14, с. 107]; раса геройство – від постійної бгави відвага [14, с. 110]; раса страшна – від постійної бгави страх [14, с. 111]; раса огида – від постійної бгави огида [14, с. 112]; раса дивовижна – від здивування [14, с. 113].

Увагу приділено також особливостям емоційного наповнення раси, що наголошують на настроєвих деталях. Скажімо, раса бажана може виражати як позитивну емоцію – чуттєву насолоду, так і негативну – розчарування [14, с. 101], а раса смішна деталізована різним рівнем інтенсивності: посмішка, стриманий сміх, виражений сміх, голосний сміх, надмірний сміх і регіт [14, с. 104].

Раса не є абсолютним відповідником постійної бгави, про що свідчить таке визначення: «...мудрі глядачі насолоджуються постійними *бгавами*, прикрашені [іншими] різними *бгавами* й іншими способами зображення та наділеними мовленням, жестами й [проявленням] єства, і досягають радості та інших [позитивних емоцій], тому вони названі *расами натьї*» [14, с. 94–95]. Тож раса – складний симбіоз постійних бгав, поєднаних з іншими видами бгав й іншими способами зображення.

Це корелятивне відношення між постійними бгавами та расами провокує питання: «...від *рас* виникають *бгави* чи від *бгав раси*?» [14, с. 95]. Відповідь така: «Як від насіння з'являється дерево, а від дерева – квітка [й] плід, [що має нове насіння], так і корінь – усі *раси*, а потім установлені *бгави*, які породжують їх» [14, с. 96]. Стає очевидним, що раса є основою та першопричиною бгави.

До того ж на особливу природу й значущість раси вказує її божественне походження, яке підносить расу на вищий, сакральний рівень. Наприклад: бажана – бог Вішну, сміхова – бог Праматга, розлючена – верховний бог Рудра, печальна – бог Яма, огида – Магакала (Шива), страшна – бог Кала, геройство – великий бог Індра, а дивовижна – бог Браhma [14, с. 99].

Осмилення природи емоцій засвідчує принципову різницю між повсякденними емоціями людини (бгави) та естетичною емоцією (раса). Так, естетична емоція, що є аналогічною до повсякденних, породжується тільки

через мистецький твір. Власне, питання естетичної емоції, яке фактично вперше постало в «Натяшастрі», залишається актуальним і в наш час. Одні дослідники (Б. Кубланов, Г. Шингаров, Л. Юлдашев та ін.) вважають, що естетичної емоції в чистому вигляді не існує, у ній переплітаються різні емоції; інші ж учені (А. Молчанова, Б. Додонов та ін.) пов'язують естетичну емоцію з почуттям краси, але всі без винятку дослідники прив'язують естетичну емоцію до мистецької сфери, тобто до вираження емоції художнім образом, і саме так її тлумачили творці концепції раси.

Варто наголосити, що раса відзначається універсальністю, пізнається на інтуїтивному рівні через майстерне сполучення бгав й інших деталей. Точного визначення поняття раса в трактаті немає, проте досить метафоричне пояснення, яке стає знаковим для концепції раси, подається через призму сприймання глядача: «Тут сказано: яке значення слова *«раса»*? Говориться: [воно виникло] через смакування» [14, с. 94]. Зразу ж дається пояснення, що мається на увазі під словом «смакування» (рос. – «вкушение»): «Як мудрі люди, смакуючи вміло приготовлену їжу з різними приправами, насолоджуються смаками та досягають радості й інших [позитивних емоцій], так і мудрі глядачі насолоджуються постійними *бгавами*, прикрашеними [іншими] різними *бгавами* й іншими способами зображення та наділеними мовленням, жестами й [проявленням] єства, і досягають радості й інших [позитивних емоцій], тому вони названі *расами натьї*» [14, с. 94–95]. Як тонко зауважує О. Пилип'юк, «якщо вміло приготовлена страва за смаком відрізняється від використання інгредієнтів, то й раса не має за суттю збігатися з жодним елементом, який її формує» [60, с. 157].

Підхід до почуттів і переживань через сприймання глядача зближує вчення раси з рецептивною естетикою, що передбачає всебічне осмислення явища емоції: від особливостей зображення до специфіки рецепції.

Ретельний і філігранний опис категорії раси демонструє досконалу систему організації окремих її елементів, завдяки якій досягається поставлена мета – навіяти глядачам естетичну емоцію від театральної вистави. До того ж

детальний опис концепції раси засвідчує існування значної бази теоретичних знань про психологію емоцій, що напрацьовувалася роками, зокрема емпіричним шляхом. Звідси бере початки вміння акторів майстерно впливати на глядацьку аудиторію, виявляти й активізувати яскравий спектр різноманітних емоцій, і, зрештою, домогтися появи запланованої емоції (раси), що й становить сутність драматичного мистецтва. Такий підхід, де враховано як зображальні, так і рецептивні площини, надав теоретичному трактату характер практичного посібника для драматурга й актора.

Головна ідея теорії раси є, по суті, головною в мистецтві. На роль естетичної емоції вчені постійно звертали увагу. Наприклад, Г. В. Ф. Гегель у «Лекціях з естетики» наголошував, що в ліриці домінантним є «спосіб сприйняття й почуття суб'єкта, настрій – радісний або сумний, бадьорий або млявий, – який проходить через усе ціле» [21, с.431]. Проте саме в «Натяшастрі» природа емоції в мистецькому творі була досліджена ґрунтовно, цей досвід потребує особливої уваги, бо в ньому відкриваються так звані *секрети творчості*.

Отже, у «Натяшастрі» наголошено на емоційному змісті драми як на визначальній і домінантній її характеристиці. Ґрунтовний опис раси виявився настільки вичерпним та точним, що її теорія, термінологія й принципи залишилися фактично незмінними, а їх універсальна природа зумовила вихід раси на загальний рівень художньої культури [90]. Вихідною точкою поширення концепції раси з теорії драми на теорію поезії є трактат «Дгван'ялока», у якому, проте, головним об'єктом розгляду стає категорія дгвані.

2.2.2. Концепція дгвані (на матеріалі трактату Анандавардгани «Дгван'ялока»)

Дгвані — одна з визначальних категорій санскритської поетики, яка вперше й фактично востаннє (завдяки вичерпності) була осмислена в трактаті «Дгван'ялока», датованому серединою чи (що більш вірогідно) другою половиною IX ст.

Питання авторства трактату остаточно не з'ясоване. Традиційно творцем «Дгван'ялоки», як і висвітленої в ньому теорії дгвані, вважають відомого індійського поета, філософа й теоретика літератури Анандавардгану. Проте з огляду на неоднорідний характер тексту деякі дослідники припускають, що Анандавардгана написав лише *vr̥tti* (коментарі), тоді як *kariki* (короткі віршовані тези) — це самостійний трактат, автор якого залишається невідомим [див.: 5, с. 20–25].

Анандавардгана глибоко розкрив сутність дгвані, способи його створення та специфіку функціонування в тексті. На тлі цих аспектів постає ціла поетологічна система, головним системотвірним чинником якої є дгвані. Спробуймо поетапно розглянути феномен *дгвані*.

Насамперед зупинімося на питанні природи дгвані і її особливостях.

Із самого початку трактату Анандавардгана висвітлює свою принципову позицію стосовно існування дгвані як унікального явища: «Мудрі (тобто ті, кому відома сутність поезії) з давніх часів, з покоління в покоління говорили (тобто вичерпно пояснювали) про атман поезії, що вони називали [словом] «дгвані». Серцю поціновувачів цей [атман] очевидний...» [5, с. 63]. Знаковим тут є слово «атман» («атман поезії») — «душа», у якому виявляється значення дгвані для поетики і яке стає визначальним чинником справжнього твору. Як пояснює Ю. Аліханова, атман уживається в значенні «найважливіша, найцінніша (в естетичному відношенні) частина», «серцевина» [5, с. 211].

Згідно з трактатом, значення поетичного висловлення має дві частини: виражену (ту, що виражається) і вгадувану (ту, що вгадується), але

безпосередньо не виражену. Саме вгадуване є головним чинником справжньої високохудожньої поезії. По суті, ідеться про експліцитну та імпліцитну частини вираження. Ці дві частини висловлення тісно пов'язані між собою, адже прихований смисл можна розпізнати тільки через виражений. Відповідно, і читач на своєму шляху до декодування прихованих смислів має замислитися над явним (вираженим) планом, щоб зрозуміти неявний (невиражений) план: «Як значення речення пізнається через значення слів, так і пізнанню проявленого значення передуює пізнання значення вираженого» [5, с. 71].

Варто зауважити: проявлене сугестивним способом значення пізнається лише в певному контексті: «Функція ж проявлення внаслідок своєї зумовленості є необов'язковою: ми пізнаємо її, коли [висловлення] детерміноване [певним] ситуативним контекстом й іншими, і не пізнаємо в іншому разі» [5, с. 164]. Проте навіть тоді, коли читач відкрив для себе прихований смисл, виражений смисл залишається у свідомості читача як такий, що приводить до неявного.

Через співвідношення вираженої та вгадуваної частин висловлення постає феномен *дгвані* (букв. дзвін, відгук, натяк). Доречним є порівняння А. Ткаченка дгвані з відомим українським прислів'ям: «Чув дзвін, та не знає, де він» [75, с. 74]. Ось яке визначення дгвані маємо в трактаті: «Особливого роду поетичне висловлення, де зміст чи вираження проявляють це значення, відступаючи при цьому на другий план, називається мудрими «дгвані» [5, с. 71]. Ідеться про поезію прихованого смислу, сугестію або натяк, коли автор у висловлене вкладає зовсім інший, прихований за висловленим зміст, і саме цей зміст декодується, домислюється читачем у процесі сприйняття твору, тобто стає підтекстом.

Треба чітко усвідомити, що прихований смисл має бути основним і домінантним, а всі засоби, застосовані автором, працюють на виявлення цього смислу: «Там, де проявлене не панує, а тільки супроводжує виражене, ми, очевидно, маємо справу з вираженими прикрасами: стислий опис тощо. [Висловлення] не є дгвані, якщо проявлене в ньому, лише проявляється, [проте

не викликає відчуття прекрасного], або ж супроводжує виражене, або не сприймається як головне. Тільки таке [поетичне висловлення] маємо вважати за чисте дгвані, де вираження й зміст другорядні стосовно проявленого» [5, с. 75].

Отже, дгвані – прихований смисл, де постає головна ідея висловлення, повне декодування якої можливе лише в певному контексті.

З’ясувавши природу дгвані, перейдімо до питання, як проявляється приховане значення та зринає імпліцитний смисл.

Дгвані поділяється на два види: з вираженням, яке не є тим, що хочуть сказати, а також з вираженням, яке хоча і є тим, що хочуть сказати, але підпорядковане іншому [5, с. 76].

Перший вид дгвані (з вираженням, яке не є тим, що хочуть сказати), який є основним, має таке виражене, що перетворюється в інше значення або зовсім зникає.

Погляньмо на один з прикладів дгвані, де виражене трансформувалося в інше значення. За спостереженням Анандавардгани, в уривку «Пусть тучи покрывают небо черной краской...» [див.: 5, с. 81] джерелом дгвані слугує слово «Рама»: «Я – твердый духом Рама, / Я все снесу» (тут і далі переклад Ю. Аліханової). «Це [слово «Рама»] повідомляє нам не про носія [цього] імені, але про носія імені, що перетворилося в [сукупність] різноманітних якостей. Останні репрезентують проявлене» [5, с. 81]. Тож ім’я Рама в уяві читача викликає цілу низку аналогій та асоціацій з життям легендарного давньоіндійського царя, його силою духу, непохитністю, хоробрістю тощо. Абгінавагупта у своєму коментарі до цієї каріки зауважує: «Навіювання інших якостей мають на меті перехід від літературного до додаткового значення, безкінечні, наприклад, його вигнання з царства тощо. І далі ці навіювання стають незліченними...» [155, с. 206–207]. Багатий проявлений пласт, притлумлюючи пряме значення, працює на виявлення прихованого смислу. Очевидно, що в цьому разі ідеться про слово, яке в контексті набуває нових смислових відтінків. Такий вид дгвані дуже наближений до символів.

Абсолютну втрату прямого значення маємо в таких рядках: «И небо в пьяных тучах, и леса, / Раскачиваемые ливнем, / И ночи темные со скромною луной / Чаруют наше сердце» [5, с. 82], де слова «п'яний» і «скромний» віддалені від свого прямого значення та, створюючи яскравий метафоричний образ *п'яних хмар* («И небо в пьяных тучах...») і *скромного місяця* («...И ночи темные со скромною луной...»), змальовують нічний пейзаж.

Проте, на думку Анандавардгани, не всі метафори варто розглядати як дгвані, а тільки ті, що наділені особливою красою, своєрідним ефектом одивнення й вирізняються здатністю викликати низку додаткових асоціацій, у результаті чого приносять особливе задоволення читачеві: «Справді, навіть там, де немає великої краси, що створена проявленням, нерідко можна зіткнутися з переносним вживанням слова, удатися до якого поетів спонукала чи загальновживаність слова, чи вподобання [в поезії]» [5, с. 77].

Дгвані другого типу (яке хоча і є тим, що хочуть сказати, але підпорядковане іншому) зберігає своє пряме, виражене, номінативне значення, проте крізь нього проявляється інше, сугестивне. Відповідно до того, наскільки швидко чи навіть свідомо або підсвідомо читач відкриває для себе це сугестивне значення через пряме, атман дгвані (проявлене значення виступає семантичним ядром висловлення) може бути двох видів: «одне висвітлюється з ледь помітною послідовністю, інше висвітлюється поступово» [5, с. 82].

До першого виду входять дгвані з расою, що потрібно розуміти як навіювання певної емоції читачеві, де дгвані слугує для породження раси (емоції): «[Той] атман дгвані, який проявляється одразу, – це раса, почуття, видимість того чи того та згасання їх, що виступає в якості елемента, який підкорює собі [інші елементи висловлення]» [5, с. 82]. У такому разі всі засоби, застосовані творцем, підкоряються расі, що стає результатом сугестії: «Назва «дгвані» застосовується до такого поетичного висловлення, у якому звукові й смислові прикраси, а також якості (що з погляду дгвані різняться формою) підкоряються головному значенню, зокрема расі, почуттю, видимості того чи того та згасанню їх» [5, с. 83].

Тож поет має зосередитися на створенні й передачі раси, де кожен застосований прийом буде використаний для породження, навіювання раси: «У дгвані, де проявлене освітлюється з ледь помітною послідовністю, прикрасою вважається те, створення чого стає можливим лише за повної зосередженості на расі, тож коли воно вже зроблено, навіть дивуєшся, як це взагалі виникло. Сенса у тому, що воно якраз і є в першу чергу елементом, підкореним расі» [5, с. 90]. До того ж «прикраси, навіть ті, які здаються важкими для виконання, наввипередки поспішають до талановитого поета тільки-но він зосередить свої думки на расі» [5, с. 91].

Разом з тим читач, сприймаючи текст, непомітно для себе відчує його емоційне наповнення, що навіювалося поступово через змалювання емоційних станів. З цього приводу П. Грінцер відзначає таке: «...проявлення раси за допомогою збудників, симптомів і настроїв є певним часовим процесом, але процесом невловимим... Смакуючи расу, читач не відокремлює момент сприйняття її збудників від сприйняття самої раси, хоча фактично одне сприйняття породжує інше, тому йому передуює» [27, с. 220].

Звернімо увагу на расу пристрасть (еротичну расу). На думку автора трактату, «це солодка, дуже приємна раса, [і] поетичному висловленню, у якому вона є, притаманна насолода» [5, с. 86]. Це почуття значно посилюється тоді, коли говоримо про незадоволену пристрасть, що здатна викликати особливий відгук у серцях поціновувачів [5, с. 86]. Очевидно, расу пристрасть пробуджують у читача такі поетичні рядки:

В игре речной волны ловлю бровей движенье,
В лианах – стан, во взгляде боязливой лани – взор,
В луне – твой лик, а блеск кудрей – в хвосте павлина,
Но полного подобия тебе нигде не нахожу [5, с. 95].

У цьому посланні одного з напівбогів до своєї дружини кожна метафора слугує виявленню пристрасної раси, яку можна окреслити словами «кохання в розлуці».

Коли ж ідеться про дгвані з проявленням, схожим на відлуння, – маємо інший вид дгвані, де головне значення впливає на поверхню поступово. У цьому разі носієм головного смислу є контекст, через який і розкривається істинне значення, що було прихованим. Разом з тим виражене й вгадуване тісно пов'язані між собою. Погляньмо:

Собирай лиш опавшие цветы,
 Не тряси шепхалику, невестка пахаря!
 Свекор слышал звон браслетов,
 И это грозит тебе неприятностями! [5, с. 112].

Анандавардгана так пояснює дгвані з проявленням, схожим на відлуння, у наведених рядках: «ми повинні припустити, що якась жінка, почувши дзвін браслетів, який доноситься із саду, застерігає свою подругу, що розважається там з коханцем. Зрозумівши це, [ми доходимо до висновку, що] сказане мало на меті приховати непристойну поведінку [подруги], а це, своєю чергою, означає, що воно підкорено проявленому. Отже, [ми маємо всі підстави] зарахувати [цей вірш] у дгвані з проявленням, схожим на відлуння» [5, с. 112]. Тож виражений зміст є застереженням, а невиражений – бажанням утаїти гріховну поведінку подруги. Атман цього виду дгвані виникає або через форму, або через зміст [5, с. 96].

«Те [дгвані] виростає з уміщених у висловленні можливостей, у якому завдяки цим можливостям з'являється не сказане словами, а доповнене прикрасою» [5, с. 96]. У цьому разі насамперед ідеться про гру слів, двозначність й інші засоби, що створюють багатозначність і підтекстовість.

Звернімо увагу на такий приклад: «А между тем наступил [раскрыл рот] долгий период времени [Магакала], именуемый летом, и, громко смеясь белым от цветущего жасмина смехом [белым, как цветущий жасмин, смехом], поглотил два месяца поры цветов» [5, с. 99]. Тільки належним чином підготовлений читач може зрозуміти справжній смисл наведеного уривку. Як зауважує Ю. Аліханова, у цій фразі через гру слів постають два паралельних образи: засушливе літо, що знищує пишне цвітіння весінньої пори, і Магакали

(одне з імен Шиви, що є самим Часом, Вічністю, вбирає епохи), який зі сміхом поглинає черговий часовий цикл [5, с. 239]. Тож подвійне значення слова допомагає проявитися прихованому смислу.

Іншу ситуацію маємо, де дгвані проявляється поступово й суто через зміст. Наприклад:

В то время как божественный мудрец
Так говорил ее отцу, она
Стояла рядом, голову склонив,
И лепестки на лотосе считала [5, с. 102].

Божественний мудрець Ангїрас повідомляє батькові Парваті про бажання Шиви одружитися на ній, і в цьому контексті лічба пелюстків на лотосі передає збентеження дівчини, що відтіняє почуття кохання. Тут не маємо опису почуттів, які навіюють расу, вона пізнається через загальний зміст тексту. «Справді, лічба пелюстків на лотосі без усілякого вираження робить тут явним дещо інше, зокрема нестійке почуття, стосовно якого сама [ця] дія є підпорядкованою. [...] Тут пізнання раси виникає через нестійке почуття, що [не описане прямо, проте] навіяне загальним смислом [сказаного]» [5, с. 102]. Тож осмислення дгвані відбувається через послідовне розуміння змісту.

Отже, осягнення прихованого смислу може відбуватись одразу, з перших слів тексту, або, навпаки, поступово, через глибоке осмислення його контексту. Саме другий ракурс вимагає від читача бути уважним як до кожного окремого слова, так і до тексту загалом, бо тільки так можна осягнути зміст, прихований за словами.

Розглянувши питання, яким чином проявляється приховане значення, зупинімося на способах творення дгвані.

Репрезентантами дгвані в залежності від його виду може бути фонема (точніше – звук), морфема, службове слово (частка), повнозначне слово, словосполучення, речення або увесь текст. Такий широкий спектр засобів творення дгвані абсолютно не суперечить твердженню: дгвані – це своєрідна поезія. Зокрема, Анандавардгана переконаний, що й слово можна розглядати як

дгвані, якщо воно проявляє значення: «...у всіх різновидах дгвані, що сяють в одному тільки слові, є чарівність, [...] у гарного поета завдяки дгвані, яке виявляється в слові, [уся] мова випромінює сяння» [5, с. 118].

Наприклад, дгвані, у якому проявлення з'являється з непомітною поступовістю, може навіюватися через звуки, що створюють певний настрій, виражають певну емоцію, тож залежно від того, наскільки влучно їх використали, вони можуть або притлумити, або увиразнити ту чи ту расу. Тож Анандавардгана зазначає: «[Фонеми] ś, ṣ у поєднанні з r, а також ḍh, коли їх багато, заважають пристрасті; отже, фонери розточують раси. Ті ж самі [фонери], якщо їх увести в [зображення] відразливої раси, освітлюють її; отже, фонери розточують раси» [5, с. 118].

Очевидно, що теоретик мав рацію, адже подібні стилістичні прийоми, зокрема алітерація й асонанс, в основу яких покладено повторення однорідних приголосних чи голосних, застосовуються, зокрема, в українській літературі для поглиблення емоційності тексту, навіювання настроїв і вражень. Згадаймо відомі тичинівські «Рокотання-ридання бандур» [74, с. 48] (алітерація) чи «Там тополі у полі на волі» [74, с. 48] (асонанс).

Чим майстерніше автор добирає «мелодію» звуків, тим багатший спектр емоцій викликає рядок. Наприклад, тонко вловив А. Ніковський різні настрої в рядках поезії П. Тичини «Я стою на кручі...»:

« ...Випливають хмари –

Сум росте, мов колос:

Хмари хмарять хвилі –

Сумно, сам я, світлий сон... (*виділення наше. – М.Ф.*)

Передостанній рядок дає звичайну алітерацію для «хмарности», але останній – особливо гарний, нагадуючи звук гобоя, флейти чи кларнета і даючи імпресію світлого смутку» [52, с. 66].

Расу також можуть проявляти окремі морфеми. Скажімо, використання форми майбутнього часу увиразнює расу в такому разі:

Ухабистая, ровная дорога – все одно:

По любой пробираешься еле-еле.
 Скоро все они непроходимыми станут
 Даже для желаний сердечных [5, с. 137].

Анандавардгана пояснює, що слово «стануть», яке дає вказівку на майбутність, зумовлює повний розквіт раси, адже якщо те, що описується в цьому вірші, розглядати як збудник страждань, спричинених подорожжю в далекі країни, то в ньому є раса. У цьому поетичному уривку майбутній час працює на увиразнення страху чоловіка перед розлукою з дружиною, що може затягнутися на довший період, ніж він очікує [5, с. 137].

Підхід до аналізу твору крізь призму мовних явищ дає змогу глибше відчувати його емоційне наповнення, тому потребує особливої уваги. Так, суцільне використання в поезії Т. Шевченка «Якби зустрілися ми знову» умовного способу має функційне навантаження ірреальної гіпотетичності. На гіпотетичності, власне, і ґрунтується конфлікт поезії, де умовний спосіб слугує для увиразнення душевного болю ліричного героя, поглиблює настрої суму й журби та виявляє настроєві відтінки нещасливого кохання:

Якби зустрілися ми знову,
 Чи ти злякалася б, чи ні?
 Якеє тихеє ти слово
 Тойді б промовила мені?
 Ніякого. І не пізнала б.
 А може б, потім нагадала,
 Сказавши: «Снилося дурній».
 А я зрадів би, моє диво!
 Моя ти доле чорнобрива!
Якби побачив, нагадав
 Веселеє та молодеє
 Колишне лишеньке лихеє.
 Я зарідавав би, зарідавав!
 І помоливсь, що не правдивим,

А сном лукавим розійшлося,
 Слізьми-водою розлилося
 Колишнєє святєє диво! [107, с. 372].

Проявником дгвані може бути окреме слово. Зупинімося на таких рядках:

Для некоторых время ядовито,
 А для иных оно полно амриты,
 В нем яд с амритой пополам для третьих,
 А для четвертых в нем – ни яда, ни амриты [5, с. 115].

У цих рядках постає дгвані з вираженням, яке переходить в інше значення. Його репрезентантом є слово. Так, слова «отрута» й «амріта» символізують «нещастя» і «щастя».

Цей прийом активно використовується в сучасній літературі. Згадаймо, наприклад, вірш Д. Павличка «Два кольори», де поет подає своє тлумачення символіки чорного та червоного кольорів:

Два кольори мої, два кольори,
 Оба на полотні, в душі моїй оба,
 Два кольори мої, два кольори:
Червоне – то любов, а чорне – то журба [55, с. 326].

У створенні дгвані важливу роль відіграють сполучення слів, у яких закодовано прихований смисл. При цьому словосполучення може не містити складних слів, бути прикрашене середнім складним словом або мати у своєму складі довге складне слово [5, с. 120]. На думку Анандавардгани, будь-яка раса може бути виражена будь-яким словосполученням: «Так, на довгі складні слова нерідко можна натрапити й у [віршах про] кохання, а в сердитих [промовах] часто зовсім не буває складних слів» [5, с. 121]. У трактаті акцентовано увагу на окремих аспектах, що зумовлюють правильний вибір словосполучення. Наприклад, потрібно уникати довгих складних слів у процесі сугерування раси печалі чи невдоволеної пристрасті, а середня довжина слів буде доцільною за навіювання розлюченої (гнівозбудної) раси [5, с. 124–125].

Прискіплива увага до підбору слова для точного вираження емоції притаманна також іншим поетологічним системам, щоправда, з власним осмисленням. Зокрема, Гі де Мопассан стверджував: «Яким би не був предмет, про який ви заговорили, є тільки один іменник, щоб назвати його, тільки одне дієслово, щоб позначити його дію, і тільки один прикметник, щоб його означити. І потрібно шукати доти, доки не будуть знайдені цей іменник, це дієслово та цей прикметник» [50, с. 18].

Дгвані, де прихований смисл з'являється з ледь відчутною поступовістю, розкривається на рівні речення:

Потоком слез, притворным гневом и молящим взором

Тебя удерживала мать, но из любви к нему

Ты удалилась в лес. О милая! И вот он без тебя

Глядит на небо, черное от туч, и все-таки живет, жестокий! [5, с. 119].

Цей уривок репрезентує пристрасну расу, зокрема описує сум Рами, розлученого зі своєю коханою Сітою. Анандавардгана зауважує: «Змальовуючи взаємне кохання в повному його розквіті, усе це речення загалом освітлює расу в її найкращій формі» [5, с. 119]. Ю. Аліханова так коментує монолог Рами: «Картаючи себе за безсердечність (адже він досі живий, хоч сезон дощів у повному розпалі), Рама згадує про велику самопожертву Сіти, що пішла слідом за ним у вигнання, не боячись труднощів і не слухаючи умовлянь близьких, які благали її залишитися» [5, с. 250].

Анандавардгана з особливою увагою розглядав особливості функціонування дгвані у великих творах, зосереджуючись на створенні раси. Зрештою він дійшов висновку, що вагому роль відіграє доречність збудників, почуттів, виявів і супутніх їм душевних станів, які повинні відповідати сюжету.

Теоретик був переконаний, що «той, хто бажає створити у великому творі чи навіть в окремому вірші раси та інше, – якщо він розумний, – повинен намагатись усунути все, що їм заважає» [5, с. 139]. Ідеться про правильне створення раси, коли кожен прийом, засіб, опис працює на її виявлення, а не

навпаки. Тож він концентрується на таких основних помилках поета щодо створення раси, як-от: «залучення збудників та іншого, пов'язаних із суперечливою їй расою; довгий опис чого-небудь іншого, нехай навіть з нею пов'язаного; роздмухування її, коли вона й так уже досягла повного розквіту; невідповідність використаних засобів типу алітерації – ось що заважає расі» [5, с. 139]. Сказане стосується вибору автором оптимальних засобів, що є актуальним у контексті питання про майстерність чи талант.

Саме раса виступає головним смислом для поета, вона зумовлює вибір епізодів, планів, сюжету, героїв, подій, літературних засобів та прийомів. У трактаті зазначено: «Раса – головний об'єкт діяльності гарних поетів, і тому, створюючи їх, вони завжди повинні бути дуже уважними. Твори ж без раси – великий сором для поета...» [5, с. 141].

На аналогічних принципах будується сучасний художній твір. Тут постає питання системно організованої цілісності твору, для якого раса – головний системотвірний фактор, тобто породження раси-дгвані стає кінцевим художнім результатом, що зумовлює вибір тих чи тих художніх прийомів, які в результаті взаємодії творять емоцію.

Про який би вид дгвані не йшлося, домінує одне: головний, істинний смисл є прихованим: «У всіх видах дгвані ми маємо повний набір його ознак лише в тому разі, якщо проявлене проступає цілком чітко та є домінантним елементом [висловлення]» [5, с. 113]. Прихований смисл автор закладає свідомо й навмисно: «Дгвані ж можна назвати [тільки] таке проявлення, при якому проявлене є тим, що хочуть сказати...» [5, с. 166]. Ця теза наголошує на надзвичайній важливості підтексту в художньому творі.

Тож розгляд засобів, якими поет творить дгвані, дає чітке уявлення про те, що прихований смисл може поставати не тільки через слово, словосполучення чи речення, але й через звуки. Так автор навіює читачеві певний настрій та емоції.

Тут важливою стає думка про те, що навіюватися може не лише певний смисл, але й емоція, і саме через смисл читач уловлює емоцію. А цей смисл автор закладає свідомо та цілком виважено.

Анандавардгана ще раз підкреслює значення дгвані, розглядаючи його в співвідношенні з іншими тотожними явищами. Поруч із дгвані, де проявлене значення є головним, існують поетичні висловлення «з підпорядкованим проявленням, де виражене більш красиве, ніж проявлене» [5, с. 170]. Ці поетичні висловлення неначе «витікають» з дгвані [5, с. 174]. У цьому разі проявлене значення увиразнює виражене, доповнює його, але не виконує основну функцію. У рядках «Пламенеет заря, / День спешит ей вослед. / Но не встретиться им... / Как жестока судьба!» [5, с. 73] «саме вираженому належить перевага в красі, а звідси й бажання назвати його головним» [5, с. 73].

Теоретик виключну роль надавав красі, що стає визначальною ознакою великого мистецтва. На його думку, проявлені значення, включно з дгвані, є показником прекрасного: «Узагалі серед поетичних висловів, що захоплюють серця поціновувачів, немає такого, краса якого б не була пов'язана з причетністю до проявленого значення. І мудреці не можуть не погодитися з тим, що в цьому полягає найвища таїна поезії» [5, с. 174]. У такому ракурсі постає чітка модель прекрасного як естетичної категорії в мистецькому творі, де дгвані стає мірилом краси.

Тим часом Анандавардгана досить категоричний у тому, що поезія без проявленого значення, неважливо, головним воно виступає чи підпорядкованим, не є справжньою поезією: «[Поезія] інша, ніж ці – «картинка». Якщо в ній немає спрямованості на расу чи почуття, вона позбавлена здатності освітлювати будь-яке проявлене значення... Вона схожа на картину: це не справжня поезія, це – списування з поезії» [5, с. 180–181].

У цій умовній ієрархії видів поезії пріоритет надається дгвані: «саме воно (дгвані. – М.Ф.) і є справжньою поезією, що наповнює насолодою серця поціновувачів» [1, с. 72]. Відповідно, талановитий поет творить дгвані: «...[адже] саме внаслідок вдало використаних проявлених значень та

проявників стають великі поети великими поетами, а не через елементарне поєднання виражених і виразників» [5, с. 70].

Саме дгвані є одним з найбільш ефективних засобів, що зумовлює новизну тем і проблем, бо «мова, що прикрашена хоча б одним з названих вище видів дгвані, набуває ефекту новизни, навіть якщо вона має причетність до явища, яке вже описували давні поети» [5, с. 190].

Порівняймо поетичні уривки, що описують образ лева:

Возможно ль превзойти того,
Кто собственною силою велик?
Ведь льва не могут одолеть
И самые могучие слоны [5, с. 191].

А також:

Кто первый, тот уж вправду первый.
Так, пожирающий слоновье мясо лев –
Лев, и среди лесных зверей
Верх одержать над ним никто не может [5, с. 191].

У першому разі домінує виражений смисл, тож слово «лев» вживається у своєму прямому значенні, означаючи непереможну та сильну тварину, а в другому разі маємо дгвані з вираженням, що перейшло в інше значення, і лев стає символом сили й могутності.

Те саме стосується рас, навіювання яких створює ефект новизни. Візьмімо пристрасну расу. Один уривок:

Ее любимый притворился спящим;
Ей хочется поцеловать его, она
К нему лицо свое уже склоняет,
Но останавливается в страхе – вдруг проснется! –
Хотя изнемогает от желанья.
И с сердцем, замирающим от счастья,
Уверившись во всем, что так хотел узнать,
Он тоже не шевелится, боясь спугнуть ее [5, с. 191].

Інший уривок:

Пустую спальню оглядев сперва,
 Она слегка приподымается на ложе
 И долго смотрит на лицо супруга,
 Который притворяется, что спит;
 Потом доверчиво целует, но, заметив,
 Как дрогнула его щека, лицо склоняет
 В смущении, и он смеется
 И поцелуями глупышку осыпает [5, с. 192].

Незважаючи на очевидну схожість уривків (подружжя, чоловік удає вигляд, що спить, жінка, яка розглядає чоловікове обличчя, боячись розбудити його), кожен з віршованих уривків відзначається новизною, якої, своєю чергою, набуваємо через різне емоційне наповнення однієї й тієї ж пристрасної раси. На думку Абгінавагупти, хоч у другому уривку кохання безпосередньо виражається через поцілунок, у першому зразку воно набуває більшої виразності через стримування почуттів, що підсилює бажання та пристрасть [155, с. 684].

3-поміж різноманітних виражень прихованих смислів Анандавардгана надає перевагу дгвані з расою: «...якщо поет зосередить свої думки на проявленому у формі раси, чи почутті, чи видимості їх, а також на тому, що його проявляє (як згадувалося раніше, це може бути морфема, слово, речення, словосполучення й великий твір), у нього вийде твір, новий у будь-якій частині» [5, с. 194–195].

Відповідно, і багатство рас, почуттів і т. д., і різноманіття прикрас, описів і т. п. визначають безкінечність поетичних образів і виконують функцію оновлення поетичного світу. Це відкриває безмежний простір для поета: «...якщо є [в тебе] достойність, [що називається] уявою, то завдяки дгвані й [висловленням] з підпорядкованим проявленням ніколи не буде вичерпним [потік] поетичних образів» [5, с. 199]. Створення ж дгвані підвладне тільки талановитим поетам, а отже, твори з прихованим смислом засвідчують

«непритаманний пересічним людям дар великих поетів» [5, с. 69]. Тож здатність до створення підтекстових смислів є однією з важливих ознак поетичного таланту, і з цією думкою важко не погодитись, адже, як раніше зазначали, підтекст – це «глибина тексту» [53, с. 81].

Безпосередньою метою творця є здивувати читача своїм творінням, навіть якщо поет удається до відомих засобів і прийомів: «Прекрасним є те, що народжує в людей думку: «Це щось надзвичайне!»

Інакше: те, що викликає в поціновувачів поезії здивування, змушуючи їх вигукнути: «Це якесь чудо!» [5, с. 206].

Очевидно, у процесі осягнення прихованого смислу (дгвані), зокрема в момент враження чи здивування, виникає художня енергія, яка генерує мистецький твір.

Твори з дгвані характеризуються різноманітністю прочитань і трактовок тексту. Пояснюється це так: «Виводиться зі слів не сам об'єкт, а лише бажання сказати про нього. Дійсно, якби функція висловлень тут зводилася до того, щоб бути логічною ознакою, нам не доводилося б сперечатися про те, чи є значення тих чи тих висловлень істинним або хибним, як не сперечаємося ми про все інше, що виводиться на основі логічної ознаки (наприклад, [про вогонь] робимо висновок на підставі диму)» [5, с. 168–169].

Таким способом засвідчується особлива роль читача, хоча на цьому трактат окремо не наголошує (принаймні таку мету не ставив перед собою теоретик). Детальний аналіз феномену дгвані з детальним коментарем й ілюстративним матеріалом настановує на думку про необхідність ґрунтовної підготовки читача. Зокрема, характеризуючи природу значення, яке вгадується чи домислюється, Анандавардгана зауважив, що воно розкривається «тільки тими, хто *по-справжньому* (виділення наше. – М.Ф.) розбирається в значенні поетичних висловлень» [5, с. 69]. У тому, що саме імпліцитного читача мав на увазі теоретик, сумніву не виникає, адже писав для справжніх поціновувачів поезії [5, с. 63], для достойних [5, с. 207].

Отже, у трактаті «Дгван'ялока» Анандавардгана детально розкрив феномен дгвані, під яким маємо на увазі поетичне висловлення, де справжній смисл прихований. Теоретик ґрунтовно й різнобічно охарактеризував природу дгвані, описав, яким чином розкривається приховане значення та яким шляхом твориться імпліцитний смисл, вичерпно пояснив значення дгвані. Концепція дгвані показує, як виникає художня енергія в процесі осягнення імпліцитних смислів.

Учення про дгвані, представлене в трактаті, стало класикою індійської поезики. Пройшовши шлях від часткового чи навіть повного заперечення до абсолютної підтримки та поширення його ідей, воно започаткувало новий етап у розвитку середньовічної індійської поезики й назавжди увійшло в історію індійської естетики [89; 93].

2.2.3. Концепція раса-дгвані (на матеріалі трактату Абгінавагупти «Дгван'ялокалочана»)

Домінантною в санскритській поезиці стала концепція раса-дгвані, у якій органічно синтезувалися вчення раса й дгвані. Творцем цієї теорії є один з найвизначніших філософів Індії, містик та естетик Абгінавагупта (X–XI ст.), що переосмислив ідеї Бгарати, представлені в коментарі-трактаті «Абгінавабгарата» («Коментар Абгінави на трактат Бгарати»), і ідеї Анандавардгани, запропоновані в коментарі-трактаті «Дгван'ялокалочана» («Око світла дгвані»).

Особливість концепції Абгінавагупти полягає в тому, що філософ звів усі види дгвані до навіювання раси, яка є атманом («душею») поезії, тобто визначальним чинником справжнього твору. По суті, раса-дгвані – поетичний настрій, що навіюється проявленням прихованого смислу.

За теорією Абгінавагупти, єдиним засобом реалізації раси в художньому творі стає дгвані, а єдиною метою використання дгвані є навіювання раси. Раса

проявляється шляхом сугестії емоційного змісту поетичного твору, істинний смисл якого є імпліцитним: «...доведено, що раса пізнається. І це пізнання виникає у формі смакування. [Виникнення ж його] є результатом особливої функції виразника та вираженого, функції «дгванана», яка відмінна від називання й другорядного позначення та полягає в проявленні. Здатність поезії викликати насолоду через расу є саме ця «дгванана», і ніщо інше» [78, с. 256].

Розглядаючи зв'язок раси з функцією дгванани, філософ увиразнює думку про поліфонію тексту, його багатоплановість, де домінантну роль відіграє взаємодія раси й дгвані: «...раса пізнається шляхом «смакування» мови, що репрезентує собою поезія: адже, як відомо, поціновувачі знов і знов читають та перечитують один і той самий поетичний твір. Це означає, що поетичні висловлення не підпорядковуються правилу, яке стверджує, що «засоби, включаючи й засоби функціонування, мають бути відкинуті, щойно вони були використані», і не перестають бути потрібними після того, як були засвоєні. Отже, і мова тут має функцію «дгванана». Відповідно, саме через це непомітною є послідовність у пізнанні вираженого та проявленого» [78, с. 251].

Естетичне задоволення від твору (насолода) забезпечується функцією дгванана (термін, очевидно, уведений Абгінавагуптою): «Хоча насолода досягається не засобами поетичної мови, проте полягає в тому, щоб шляхом звільнення від обмежень, зумовлених глухою темрявою хибної думки, досягти надзвичайної насолоди, яка полягає в особливого роду таненні, розширенні та розкритті, інакше кажучи, «смакуванні», – тут головну роль відіграє функція «дгванана». І якщо вже доведено, що раса проявляється, то здатність викликати насолоду виявляється доведеною без затрати на це жодних зусиль, адже насолода не відрізняється від блаженства, викликаного смакуванням» [78, с. 256].

Унаслідок процесу смакування породжується знання, що збагачує читача: «У кінці, [коли процес смакування завершений, поезія] породжує знання, яке відрізняється від аналогії («як Рама, так і я») та розширює власну уяву, яка є, своєю чергою, засобом смакування раси» [78, с. 257]. Відповідно,

Абгінавагупта доходить висновку, що «раси проявляються та смакуються через пізнання» [78, с. 257]. Очевидно, проявлення й смакування рас через пізнання означає розгадування та декодування прихованих смислів. І саме ці хвилини смакування є моментом народження естетичної (художньої) енергії.

Отже, Абгінавагупта представив нову концепцію раса-дгвані, де показав, як виникає художня енергія в процесі навіювання тієї чи тієї емоції через проявлення прихованого смислу. А художня енергія, як відомо, є обов'язковим чинником мистецького твору. Звідси випливає, що навіювання емоції тісно пов'язане з енергією твору [86].

Загальний огляд основних теоретичних положень, на яких ґрунтуються концепції дгвані й раса-дгвані, дає змогу попри специфічність санскритської термінології наблизити їх до феномену підтексту (невипадково дгвані інтерпретують як прихований смисл [див.: 27, с. 203; 60, с. 167; 75, с. 74]).

Вивчення підтексту крізь призму дгвані сприяє уточненню й доповненню окремих актуальних літературознавчих аспектів. Зокрема, можемо виділити такі головні теоретичні положення концепцій індійської поетики дгвані й раса-дгвані, що слугують для тлумачення сутності явища підтексту в сучасному літературознавстві:

- ✓ *атманом* поезії, без якої не мислиться справжнє велике словесне мистецтво, є прихований смисл (дгвані);
- ✓ прихований смисл породжує естетичну емоцію;
- ✓ імпліцитна інформація є чітко продуманою й свідомо вкладеною автором;
- ✓ імпліцитний смисл може бути закодований як в окремому звуці, так і в цілому творі.

Отже, ґрунтовне вивчення теорій раси, дгвані й раса-дгвані виявляє тонкі нюанси свідомого та обміркованого творення прихованих смислів й емоційних переживань у художніх творах, які автор навіює читачеві. Цей прихований пласт становить сутність поетичного тексту. Взаємозв'язок категорій раси й

дгвані (раса-дгвані) доводить, що декодування прихованого смислу породжує емоцію, і цей процес приносить естетичне задоволення реципієнту.

Перегуки в способах передачі прихованих смислів спостерігаємо в китайській і японській поетиках. Наприклад, в основі поетики хайку, що передбачає навіювання емоції читачеві, угадуються принципи раса-дгвані, а головне правило китайської поетики, яке полягає у створенні імпліцитних смислів, корелює з дгвані. У цьому ми зможемо переконатися в наступних підрозділах роботи.

2.3. Підтекст як домінантна ознака китайської літератури

Однією з характерних ознак китайської літератури є її надзвичайна підтекстовість. Це питання більшою чи меншою мірою розглядалося в ґрунтовних дослідженнях з історії китайської культури та літератури (В. Алексєєв [1], В. Васильєв [16], Л. Ейдлін [111], М. Кравцова [38], М. Федоренко [79] та ін.). Насамперед ідеться про класичну китайську поезію, де перевага надається імпліцитному способу вираження, а справжня істина закодована поетом і повинна декодуватися читачем. М. Басманов щодо цього зауважує: «Класична поезія Китаю глибоко символічна. Вона багата на традиційні образи, що символізують стійкі поняття, а також на незліченні натяки, різноманітні форми нагадувань про якісь події. Кожен вірш, як правило, має свій підтекст, що не завжди легко виявити. Недосказаність, опосередковане вираження думки, алегоричність надають віршам особливої значимості й певної таємничості, спонукають читача до роздумів та осмислення прочитаного, постійно тримають його в стані емоційного й розумового напруження» [101, с. 5].

Процесу декодування підтекстів того чи того вірша сприяє особливий підхід до читання, який вимагає від читача особливої вдумливості, зосередженості й розважливості, що природно для китайців. Ми вже згадували,

як В. Алексєєв наголошував на особливому культі поезії в Китаї: читати, повільно переписувати й нарешті вчити напам'ять вірш улюбленого поета – незвичайна традиція, що стала нормою [див.: 2, с. 62].

З метою розкрити особливості поетики підтексту в китайській літературі зосередьмося на символічності та знаковості поетичних образів флори й фауни «Ши цзіну», на буддійських мотивах у пейзажній ліриці Ван Вєя та даоських виявах у поезії вина Лі Бо.

2.3.1. Символічність і знаковість поетичних образів флори й фауни «Ши цзіну»

Тяжіння до підтекстовості, що згодом стане своєрідною поетикальною рисою китайської літератури, простежується вже в перших давніх пам'ятках китайської літератури, зокрема в книзі античної поезії «Ши цзін», з якої починається відлік історії художньої творчості в Китаї. Незважаючи на те, що книга ставала об'єктом вивчення як зарубіжних дослідників (Gu Ming Dong [133], B. Karlgren [137], S. E. Knicely [140], W. S.-Y. Wang [159], Xing Lu [161], Yao Dan [162] та ін.), так і вітчизняних і російських учених (В. Алексєєв [1], В. Васильєв [16], Б. Вахтін [17], Л. Ейдлін [111], М. Конрад [35], М. Кравцова [38], І. Лісевич [44], В. Сорокін [70], М. Федоренко [79], Я. Шекєра [108] та ін.), питання її потужної підтекстовості залишається не до кінця розкритим. Осмислити глибину імпліцитного пласту творів «Ши цзіну» допоможе символічність її поетичних образів флори й фауни, які створюють додаткові смислові значеннєві відтінки та навіюють певні настрої й емоції.

Слово «ши» в перекладі з давньокитайської мови означає вірш, пісня, поезія, ритмічний і римований твір, що зазвичай виконується під музику. Відповідно, «Ши цзін» має багато варіантів перекладів: «Канон поезії», «Книга пісень», «Книга поезії», «Книга пісень і гімнів», «Книга од», «Книга / Канон віршів» тощо. Ця поетична антологія містить триста п'ять поетичних творів,

насамперед народних пісень та культових гімнів, створених в XI–VII ст. до н. е. Збірка має чотири розділи: «Гофин» («Нрави царств»), «Сяо я» («Малі оди»), «Да я» («Великі оди») і «Сун» («Гімни»), кожен з яких становить самостійну книгу зі своїми домінантними темами, зображально-виражальними засобами й навіть емоційним настроєм.

Характерною рисою всієї поетичної збірки є підтекстовість. М. Федоренко зазначає: «Нерідко тут трапляється не закінчений образ, а тільки натяк, обрис, своєрідне посилення, що не без зусиль піддаються розшифровці. Тут швидше не точність, а ніби недосказаність, умисна багатозначність. Пісні «Шицзіну» неначе залишають читачеві як невидимому співавтору закінчити вірш» [79, с. 11].

Таке потужне враження імпліцитності створюється через активне вживання образів-символів та образів-знаків. З давніх часів символи й знаки є важливим засобом збереження інформації: за їхньої допомоги передаються смисли, пов'язані з природою та суспільством, через них у людській свідомості моделюється певний елемент світу й розкривається актуальна інформація про нього. Так ці образи, стаючи носіями певних усталених смислів, дають змогу «зчитати» та декодувати додаткові відтінки значень і настроїв. З-поміж цих поетичних символів особливу роль відіграють образи флори й фауни.

М. Федоренко влучно зауважує, що «нерідко відчуваєш себе тим, хто живе у світі, де і трави, і птахи, і тварини щойно отримали свої назви. У цьому велике мистецтво пісенного слова «Шицзіну», що передає відчуття людини, яка щойно з'явилася на світ і вперше називає предмети та явища» [79, с. 178]. Укладач та упорядник збірки Конфуцій вважав, що саме з цієї книги людина дізнається про «назви тварин, птахів, трав і дерев» [37, с. 130]. За підрахунками сучасних учених, у збірці зафіксовано 100 назв трав, 54 назви рослин, 38 назв птахів, 27 назв тварин, 41 назву риб та комах [161, с. 100]. Тож читач поринає в мальовничий і багатий світ природи: «На ивах зеленый, блестящий наряд, / И звонкое слышится пенье цикад; / Глубокие воды... Над ними в тиши / Стоят

тростинки, и густы камыши» [109, с. 173] (тут і далі переклад О. Штукіна¹) або «Стебли простерла далеко кругом конопля, / В самой долине покрыла собою поля. / Вижу густые, густые повсюду листы; / Иволги, вижу, над нею летают, желты. / Иволги вместе слетелись меж частых дерев. / Звонкое пенье несется ко мне сквозь кусты» [109, с. 25].

Часто образи флори й фауни несуть у собі приховане, символічне значення, інакше кажучи, підтекст. Як зазначає В. Малявін, «...китайські мудреці бачили призначення слова в тому, щоб в однаковій мірі виражати та приховувати, називати та втаємничувати...» [46, с. 381].

Органічний зв'язок між світом флори й фауни найкраще можна відчутти, розглядаючи картини, що репрезентують один з основних і найбільш розвинених жанрів традиційного китайського живопису – хуа-няо («квіти-птахи»), особливостями композиції якого є зображення рослин, квітів, трав, тварин, комах та риб. Картини часто мають прихований смисл, що створюється через використання зображень рослинного й тваринного світу, які мають знакове значення й символічне наповнення.

Очевидно, саме в цьому криються особливе світосприймання та своєрідне світовідчуття китайців, перші ознаки яких виявляємо в «Ши цзіні», де центральне місце посідають образи флори й фауни, що, відтіняючи свої прямі значення, навіюють певні враження. Невипадково В. Васильєв розглядав цю пам'ятку «як засаду розвитку всього китайського духу, *цзін* переважно» [16, с. 120], що, своєю чергою, тісно пов'язане з піднесенням самобутнього мистецтва та оригінальної культури.

Зупинімося детальніше на символічних і знакових значеннях образів флори.

Китай часто називають «Країною Квітів» з огляду на багатий рослинний світ цієї країни, зумовлений різноманітністю природно-кліматичних умов. Чи

¹ Окремі твори «Ши цзіну» були перекладені українською мовою І. Нечуєм-Левицьким [див.: 51, с. 253–256] і Я. Шекерою [див.: 100, с. 23–49], проте у своєму дослідженні ми також звертаємося до більш повного перекладу О. Штукіна російською [109], щоб вивчити функціонування образів флори й фауни панорамно та всебічно.

не найбільш яскравими враженнями від відвідування Китаю є спогади про його унікальний рослинний світ. «Химерна й своєрідна природа Китаю, – згадує О. Рахманін. – Практично кожна провінція – це особливий ландшафт, особлива чарівність. На тлі цієї природи надзвичайно гарно виглядають китайські квіти, особливо мейхуа – дика слива» [62, с. 111–112].

А ось М. Федоренко захоплюється хризантемами Ханчжоу, які є своєрідним символом міста, прикрашають його повсюди, на їхньому тлі тьмяніють навіть інші улюблені квіти китайців: півонія, лотос, магнолія. У Ханчжоу можна нарахувати до тисячі видів хризантем, і на цьому садівники не зупиняються, виводячи нові види, що вражають різноманіттям форм і кольорів. «У Китаї, на відміну від деяких європейських країн, широко культивують не тільки осінні хризантеми, але й літні, – зазначає М. Федоренко. – Китайські квіткарі висаджують хризантеми різних видів так, щоб цвітіння їх не збігалось в часі. Як тільки відцвітають одні хризантеми, розквітають інші; чим ближче до осені, тим рясніше цвітіння. Воно досягає свого апогею у вересні – розпускаються сотні видів хризантем. Повільно розпалюється цей вогонь квітів і так само повільно загасає. Уже потягнуло північними вітрами, уже навколишні ліси стали червонуватими, потім сірими й чорними, а на клумбах незгасимо жевріє полум'я хризантем, ніби розпушене вітром на безліч язичків» [80, с. 74–75].

Для китайців важливою є не тільки естетика рослин, але кожна квітка стає знаком, причому з високим семіотичним статусом, тобто знаковість виражена максимально, що дозволяє одразу декодувати її символічне наповнення. Так, у китайських садах часто можна побачити сосну, яка символізує стійкість духу, або сливу (мейхуа), персик, вербу або тополь, що асоціюються зі щастям. З-поміж квітів перевагу надають «цариці квітів» півонії – уособленню ян, хризантемі – утіленню інь, лотосу – знаку буддизму, орхідеї – емблемі краси тощо. Серед трав'янистих рослин особливе значення має бамбук, широко відомий як «друг Китаю».

Ця особлива увага до знаковості та символічності рослинного світу стає помітною ще в «Ши цзіні», де згадуються назви квітів, дерев, плодів і трав, які, відтіняючи інші значення, навіюють певні смисли й враження.

У Китаї особливо поважали дерева [112, с. 91], тож саме відчуття пошани увиразнюється, коли йдеться про чоловіка в пісні «Схилене дерево»: «Похилилося дерево пишне на півдні, / Його трави в'юнкі оповили – гой-я! / Благородному мужу оцьому веселому / Хай багатство і спокій пребуде – гой-я!» [100, с. 23].

Особливе місце в китайській літературі посідає *сосна*, що символізує «безсмертя та довголіття» [77, с. 354], саме з цим деревом пов'язують уявлення про вічне й незмінне. З таким внутрішнім змістом сосна фігурує у творі «Небо захищає»: «Немов ряснота кипариса й сосни – / Хай так без упину трива твоє щастя!» [100, с. 39].

Одним з центральних образів є *бамбук*, який у східному світі символізує «стійкість, довголіття, щастя та духовну істину» [77, с. 19]. У пісні «У меня есть милый» краса бамбука яскраво передана за допомогою точних штрихів (слів), що змальовують віддзеркалені у водах річки зелені стебла: «Полюбуйся на эти извивы у берега Ци, – / Что так пышно одеты бамбуком зеленым, густым. / [...] Полюбуйся на эти извивы у берега Ци! / Бирюзово-зеленый бамбук отразила вода. / [...] Полюбуйся на эти извивы у берега Ци! / Как на ложе циновка, густеет зеленый бамбук» [109, с. 58]. Бамбук увиразнює образ милого, який з'являється одразу ж після живописної словесної замальовки в кожній частині пісні, стає символом аристократичності й благородства коханої людини: «...Благородный и тонкий душою есть друг у меня...» [109, с. 58].

Образ *дуба*, що є символом чоловічої сили [112, с. 111], органічно вплітається в словесні картини: «Густо дуби на узгір'ї ростуть, / Берести пишні – в вологому місці. / Довго тужила – не бачила Вас, / Тугою зв'ялене серденько чисте. / Як же це сталося? Як же це так?! / Мабуть, мене Ви забули – напевно, що так!» [100, с. 36] або «Вы лишь поглядите на ветви дубов, / Как

листья на них и пышны, и густы! / Я радуюсь вам, благородства мужи, / Вы – Сына небес государства щиты» [109, с. 206].

У пісні «Свадьба царевны» образ царівни створюється через порівняння з *вишнею, сливою та персиком*, які поєднуються спільним символічним значенням – чистотою [77, с. 43; 77, с. 340–341; 77, с. 273]. Пишні розквітлі дерева наголошують на красі й чистоті царівни: «Как дикая вишня густа и пышна, / Одета ныне в цветочный наряд... / И разве не скромная строгость видна / В строю колесниц этой внучки царя? / Как слива и персик густы и пышны! / Цветы распустились сегодня на них. / То внучка Пин-вана, невеста-краса» [109, с. 36].

Інших символічних значень, зокрема довголіття, весни, молодості, шлюбу та чистоти [77, с. 273], набуває персик у творі «Песнь о невесте», його цвітіння створює загальну «атмосферу» добра, позитивного настрою: «Персик прекрасен и нежен весной – / Ярко сверкают, сверкают цветы. / [...] Персик прекрасен и нежен весной – / Будут плоды в изобилие на нем. / [...] Персик прекрасен и нежен весной, / Пышен убор его листьев густых» [109, с. 27]. Сливу також часто пов'язують з красою, тому цілком умотивовано звучить порівняння *ланіти дівчини – квітка сливи*: «Дева, что вместе со мной в колеснице сидит, / Сливы цветок мне напомнила цветом ланит. / [...] С этой девой иду по дороге вдвоем, / Сливы цветком она нежным подобна лицом» [109, с. 77].

З давніх часів айва символізує щасливе сімейне життя, кохання й плодючість, саме ці значення надають таким рядкам особливого сенсу: «Дарувала мені айву-яблуко, / Я оддячив яшмою, – / Не подякував, / А щоб навіки бути в приятельстві» [51, с. 253–254].

Образ *груші* надає твору «Песнь об одиноком дереве» особливого мінорного звучання, адже в Китаї гілка розквітлої груші була похоронним атрибутом, а білий колір уважався траурним [77, с. 68]. У цьому поетичному контексті груша (хоча й не вказано, квітне вона чи ні) навіює відчуття смутку й печалі, що відповідає загальному настрою твору, посилює тему самотності

ліричного героя: «Груша растет от деревьев других в стороне, / Ветви раскинулись в разные стороны, врозь, / Так же и я одиноко брожу по стране. / [...] Груша растет от деревьев других в стороне, / Ветви раскинулись, густо листвою обросли... / Так же один, без опоры скитаюсь вдали...» [109, с. 98].

А ось у пісні «Одинокая груша» згадане дерево має подвійне символічне навантаження: поруч з легкою печаллю, яке постає зі словом «самотній», з'являються мотиви кохання й материнства [77, с. 68]; так увиразнюється почуття закоханості: «Вот одинокая груша растет. / Влево она от пути. / Милый ко мне, одинокой, домой / Все собирался прийти. / [...] Вот одинокая груша растет / Там, где пути поворот. / Милый ко мне, одинокой, домой / Звать на гулянье придет» [109, с. 100].

Схожу бінарність настроїв і смислів маємо в пісні «В ожидании мужа, ушедшего в поход»: «Стоит одинокая груша, смотрю: / Прекрасны плоды, что созрели на ней. / Нельзя быть небрежным на службе царю – / И тянется нить бесконечная дней. / [...] Стоит одинокая груша, смотрю: / Листы ее так зелены, зелены. / Нельзя быть небрежным на службе царю – / Тоскою поранено сердце жены» [109, с. 136–137].

У Китаї *вербу* особливо цінували насамперед за те, що своїм листям вона створює надійну тінь, яка, своєю чергою, дає змогу людям насолодитися прохолодою в спекотні літні дні. На перший погляд у творі «Там ива» йдеться саме про це: «Там ива, я вижу, пышна и густа, / Не сладко ль под ней отдохнуть по пути? / [...] Там ива, я вижу, пышна и густа, / Не сладко ль под ней отдохнуть без забот?» [109, с. 208]. Далі спадає на думку ціла низка символічних значень цього дерева, поширених на Сході [див.: 77, с. 125], серед яких вирізняється дарована вербою здатність відновлювати душевні сили, що надає особливого смислового відтінку наведеним рядкам.

У творі «В походе на гуннов» образ верби символізує не тільки плин часу, а й віру у відновлення душевних сил воїнів. Таким є загальний настрій зазначеного уривку: «Помню время, когда уходили в поход, / Был на ивах зеленый, зеленый наряд; / Ныне мы возвращаемся к дому назад – / Только

снежные хлопья летят и летят... / Долго, долго солдатам обратно идти, / Нас и голод и жажда томят на пути, / Сердце ранено скорбью. Никто, говорят, / Не узнает, как страждет солдат» [109, с. 134].

Невипадково в пісні «В третью луну, праздник сбора орхидей» дівчата й хлопці зривають *орхідеї*, а потім хлопець на знак прихильності дарує своїй подрузі *півонії*: «Той порой Чжэнь и Вэй / Разольются волнами / И на сбор орхидей / Выйдут девы с дружками. / [...] С ней он бродит над Вэй, / С ней резвится по склонам / И подруге своей / В дар приносит пионы» [109, с. 82], адже відомо, що орхідея – китайський символ родючості та дружби [77, с. 260], а півонія є емблемою кохання й симпатії, символом жіночої краси [112, с. 273] або ж може асоціюватися з багатством, славою та гідністю [77, с. 279].

У пісні «Мышиные ушки» (більш відома назва *мишачих вушок* – *незабудки*) квіти підкреслюють вірність дівчини, яка сильно сумує за коханим: «В поле травы – там «ушки мышиные» рву я, / Но корзины моей не смогла я набрать. / О любимом моем все вздыхаю, тоскую, / И корзину кладу у дороги опять...» [109, с. 25].

Лотос асоціюється з красою й чистотою [77, с. 201], він створює тло для подальшої характеристики дівчини, підкреслюючи її невинність у таких рядках: «Там, где плотина сжимает наш пруд, / Лотосы там с тростниками растут. / Есть здесь прекрасная дева одна...» [109, с. 112]. До того ж лотос (водяна лілія) може означати також плодючість, з таким прихованим значенням квітка виступає в поезії «Качки кричат»: «...Рясно на воді – жовті лілії. / Ліворуч, праворуч – зберемо їх. / Гарна дівчина, скромна дівчина, / Цінь і се звучать – жити в злагоді» [100, с. 23].

Тож збірка «Ши цзін» наповнена образами флори, які є носіями певних значень і прихованих смислів [92].

Зупинімося детальніше на символічних та знакових значеннях образів тварин, птахів, комах і риб. Багато представників фауни можна побачити на китайських картинах, декоративних виробах з фарфору, каменю тощо, зазвичай

вони є носіями певних смислів. Щедра на образи фауни також збірка «Ши цзін».

Образ *дракона* є знаковим для китайської культури: позначаючи «первісну могутність» [77, с. 84], він виступає символом імператорської влади. Саме для показу владної величі дракона згадують у піснях, насамперед у вигляді зображень на знаменах або царському одязі (до речі, тільки імператор і його найближчі соратники могли носити одяг із зображенням змія): «Мы увидели князя – был выткан дракон / На одеждах, что были на нем» [109, с. 124], «Идут колесницы, на ткани знамен / И змеи блещут и сверкает дракон» [109, с. 135], «Все его колесницы, три тысячи счетом, / И драконы, и змеи в сверканье видны...» [109, с. 145], «Луский наш князь прибывает сегодня сюда, / Вижу расшитое знамя с драконом на нем. / Знамя с драконом колыхается так на ветру, / Звонкую слышу бубенчиков в сбруе игру» [109, с. 297] тощо.

У Китаї часто дракона ідентифікують зі змієм [77, с. 85]. Так образ змія ототожнюється з символічним значенням дракона: «Вот они на охоте: избрали испытанных слуг, / Их ауканьем степи кругом оглашаются вдруг. / Установлено знамя со змеями, поднят бунчук – / Там, у Ао, облавы на зверя смыкается круг» [109, с. 147].

Міфічне створіння *лінь-єдиноріг*, або Кай-Лінь, – самка єдинорога з тілом оленя, хвостом бика, копитами коня й з рогом, що має м'ясистий наріст, – плодючий символ «інь – ян», мудрості, покірності та щастя [77, с. 94]. У пісні «Линь-единорог» він увиразнює відважний і благородний князівський рід: «Линя стопы милосердья полны – / То благородные князя сыны. / О линь-единорог! / Как благородно линя чело – / Ныне потомство от князя пошло. / О линь-единорог! / Линь, этот рог у тебя на челе – / Княжеский доблестный род на земле. / О линь-единорог!» [109, с. 29].

Образ *барана* виникає на асоціативному рівні через образ баранячої придворної шуби: «Баранья придворная шуба блещет, / Мягка, и гладка, прекрасна на вид / [...] Пышна эта шуба баранья на нем – / На ней украшения сверкают огнем» [109, с. 75]. Відомо, що баран символізує сонячну енергію,

пилку пристрасть, мужність, імпульсивність і впертість [77, с. 20]. Відповідно, бараняча шуба, органічно поєднуючи всі ці якості, увиразнює мужність та хоробрість свого хазяїна: «...Судьбой он доволен и верность хранит» [109, с. 75], «...В отчизне был правды ревнителем он» [109, с. 75] і «...Достойнейшим был он в отчизне бойцом!» [109, с. 75].

У творі «Песня о верности господину» увагу притягує елемент одягу з *пантери*, яка символізує безжальну силу [77, с. 192] господаря шуби: «В барашковой шубе с каймой из пантеры / Ты с нами суров, господин наш, без меры. / [...] Рукав опушен твой пантерой по краю. / Ты с нами жесток – мы в труде изнываем» [109, с. 98–99].

У пісні «Новый дворец» навіяні сном образи *ведмедів* і *змій* не мають звичного для нас негативного забарвлення, адже китайці тлумачать їх так: якщо приснився ведмідь – чекай на народження сина, а змія – дівчинки. Ця прикмета обігрується у творі: «...Скажешь: «Раскройте мне вещие сны! / Те ль это сны, что нам счастье сулят? Снились мне серый и черный медведь, / Змей мне во сне доводилось узреть». / Главный гадатель отвечает так: / «Серый и черный приснился медведь – / То сыновей предвещающий знак; / Если же змей доводилось узреть – / То дочерей предвещающий знак!» [109, с. 156].

Олень – універсальний символ добра на Сході, що асоціюється зі світлом, чистотою, оновленням, творенням і духовністю [77, с. 250], до того ж у Китаї він пов'язаний з багатством, удачею та абсолютним достатком [77, с. 250]. Саме таким добрим знаком наповнюється пісня «Чудесная башня»: «Вот царь Просвещенный идет в свой чудеснейший сад – / Олени и лани повсюду спокойно лежат, / И шерсть на оленях лоснится, лоснится, блестит, / И птиц белоснежных сверкает чистейший наряд!» [109, с. 230]. Подібний ефект маємо також у пісні «Встреча гостей»: «Согласие слышу я в криках оленей, / Что сочные травы на поле едят. / Достойных гостей я сегодня встречаю...» [109, с. 126].

З метою підкреслити силу, красу та разом з тим жорстокість, лютість, гнів або навіть агресію людини часто в піснях її порівнюють з *тигром*, який, власне,

і символізує ці риси [77, с. 368]: «Рост могучий, я – танцор, / Выхожу на княжий двор... / Силой – тигр, берет рука / Вожжи – мягкие шелка» [109, с. 46], «Наш государь проявил свой воинственный пыл: / Весь вострепнулся – так гнев его яростен был. / Двинул он воинов, храбрых, как тигры вперед, / Тигру подобный, что в ярости гневной ревет!» [109, с. 274], «Тиграм подобны отважные люди его!» [109, с. 298], «Царь наш воинственный стяг тогда выставил свой; / Тигру подобный, – он взял свой топор боевой...» [109, с. 307] тощо.

Промовистим є образ *орла*, що означає велич, владу, верховенство, перемогу, відвагу, натхнення, духовне піднесення, до того ж утілює міць, швидкість й інші ознаки царственного світу тварин [77, с. 255], як, наприклад, у порівнянні: «Шан-фу, великий наставник, искусен в боях – / Будто орел, воспаряющий ввысь в облака!» [109, с. 222]. Або орел увиразнює риси вдачі володаря в оді «Підніжжя гори Хань»: «Орел ген ширяє – аж неба сягає, / В джерельній воді риба весело грає. / Привітний, веселий володар – як батько, / Плекайте шляхетні таланти, мій ване!» [100, с. 39].

Хорообрість чоловіка може увиразнюватися також образом *яструба (сокола)* [112, с. 339]: «Яструби прудко, шалено летят / Понад дрімучим на півночі лісом. / Довго тужила – не бачила Вас, / Серце моє – то печалей умістище. / Як же це сталося? Як же це так?! / Мабуть, мене Ви забули – напевно, що так!» [100, с. 36]

Образ *голуба*, що навіює відчуття спокою та надії, органічно вплітається як у поетичну картину возвеличення мужності чоловіка («На той шелковице голубка сидит, / Семь деток вскормила она. / Сколь доблести муж совершен собой, / Все в нем – величавость одна...» [109, с. 116]) у пісні «На той шелковице голубка сидит...», так і в опис гостинного господаря («Реют голуби всюду, всюду / И слетаются целой стаей... / Есть вино у радушного мужа, / Гости пир повторить мечтают» [109, с. 139]) у пісні «Радушному хозяину».

Центральними в пісні «Выезд невесты», де йдеться про від'їзд княжни, яка наречена бути дружиною правителя іншого князівства, є образи *сороки* та

голубки: «Сорока свила для себя гнездо – / Голубка поселится в нем» [109, с. 30]. Сорока є щасливим знаком у Китаї, що означає радість і щасливий шлюб [77, с. 354], водночас голуб – один із символів миру, чистоти, любові, спокою й надії [77, с. 60].

А ось у пісні «Вьет гнездо сорока на плотине» образ сороки, що є символом радості й щасливого шлюбу, контрастує з болем дівчини, яка страждає від того, що наклепники обмовили її перед коханим: «Вьет гнездо сорока на плотине; / На горе хорош горошек синий. / Кто сказал прекрасному неправду? / Сердце скорбь наполнила отныне» [109, с. 110].

Тим часом у пісні «Качки кричат» передвісниками щасливого шлюбу стають інші птахи, зокрема *качур* з *качкою*, які символізують шлюбний союз, щастя та вірність [77, с. 385]: «Чути – кричат качка з качуром. / На Янцзи-ріці, там, на острові. / Гарна дівчина, скромна дівчина, / Покохав її благородний муж» [100, с. 23].

Образ *ластівки* часто виступає емблемою дітонародження [77, с. 187]: «Послало Небо чорну пташку – ластівку, / Державу Шан щоб заснувала, наче мати. / Просторі землі у Шан-Інь, багаті!» [100, с. 49]. Такий же ефект маємо в іншій пісні: «У парі ластівки ширяють ген у сині, / Невпинно й легко крилами тріпочуть. / Моя сестра одружується нині – / Її на міста край провести хочу» [100, с. 26].

Сповнений моторошного символізму [77, с. 346] образ *сови* постає в таких рядках: «О ты, сова, та, хищная сова, / Птенца похитила, жадна и зла!» [109, с. 121].

Промовисто символізують зло *мухи* [77, с. 232], що увиразнюють недобрих наклепників: «Синяя муха жужжит и жужжит, / Села она на плетень. / Знай, о любезнейший наш государь, – / Лжет клеветчик что ни день» [109, с. 202].

Серед усіх символічних значень, якими наділений образ *гусака* (пильність, балакучість, кохання, щастя в шлюбі й вірність [77, с. 69]), по-особливому звучить значення пильності: «То дикие гуси крылами шумят, / К

могучому дубу их стаи летят – / На службе царю я усерден, солдат. / [...] То гуси, шумя, направляют полет / Туда, где жужуб густолистый растет. / Нельзя быть небрежным на службе царю [...] / Пусть гуси свои вереницы сомкнут, / Слетаясь на пышный, развесистый тут. / Нельзя нерадиво служить...» [109, с. 99].

Чаплі, як зазвичай, стають добрим знаком: «Згряя chapel, розпрямивши крила, знялась / Над рікою на заході, тихо й неквапно. / У мій край завітав добрий гість з царства Сун, / Його лик – як у білої chapлі» [100, с. 48].

У творі «Ода царю» знаковим є образ *фенікса*: «Четою ныне фениксы летят, / В полете крылья их шумят, шумят, / Вот по местам они расселись вдруг. / Есть у царя немало верных слуг, / Почтительных, готовых для услуг: / Сын неба для таких – любимый друг!» [109, с. 245], адже чарівний птах з'являється тільки в часи миру й процвітання [112, с. 369].

Варто відзначити, що іноді в «Ши цзіні» трапляються відхилення від усталених трактувань образів фауни, тобто йдеться про набуття нового символічного, часом одивненого значення. Наприклад, передчуття великої біди, яким переповнена пісня «Північний вітер», посилюється таким твердженням: «Лиси, неначе один, всі червоні, / Чорні, як ніч, всі на світі ворони. / Вкупі з коханою хочу / Возом одним утікати. / Чи животіти поволі? / Тутечки тяжко, неволя!» [100, с. 29], де символічні образи *ворон* і *лисиць* мають близьку до європейської трактовку: ворон – птах, що пов'язаний зі смертю, утратою чи війною [77, с. 49], а лисиця – приклад хитрості, злоби, лицемірства та пороку [77, с. 197]. Подібну інтерпретацію символічних образів лисиці й ворона маємо в інших піснях, зокрема у творі «Пал летом белый иней» («Я вижу: ворон вниз летит; / На чью же кровлю сядет он?») [109, с. 161]) або в пісні «Рыщет, ищет подругу лис» [109, с. 64], де, на думку О. Штукіна, ідеться про «хитрого та хитрого чоловіка, що намагається скористатися бідністю дівчини, яка сподобалась йому» [109, с. 320]. Водночас лисиця в традиційній китайській символіці насамперед означає не хитрість [46, с. 342], а є емблемою довголіття й спритності [112, с. 212], а ворон, хоч і може символізувати нещастя,

першочергово є емблемою сімейної любові [77, с. 49], уважається гарним прикладом поважного відношення до батьків і старших [112, с. 61].

Чи, скажімо, протиріччя вловлюється в такому поетичному рядку: «Заяц медлителен и осторожен, / Фазан простодушен...» [109, с. 69]. Так, *засць*, що зазвичай пов'язується зі спритністю й швидкістю [77, с. 105], постає як повільна тварина, а *фазан*, що часто символізує красу та гордовиту вдачу [112, с. 363], змальовується як простодушний.

У пісні «Большая мышь» *миша* означає зовсім не боязкість [77, с. 232], як це повелося, а жадібність поневолювачів, що користуються результатами праці землеробів: «Ты, большая мышь, жадна, / Моего не ешь пшена. / Мы трудились – ты хоть раз / Бросить взгляд могла б на нас. / [...] Ты, большая мышь, жадна, / Моего не ешь зерна. / Мы трудились третий год – / Нет твоих о нас забот! / [...] На корню не съешь, услышь, / Весь наш хлеб, большая мышь! / Мы трудились столько лет – / От тебя пощады нет» [109, с. 93–94].

По-новому трактується й *пелікан* у пісні «Ходят они на приемы». Відомо, що пелікан означає жертовну любов [77, с. 269], проте в контексті аналізованого твору набуває значення ледачої та пустої людини: «Там на плотине ленивый сидит пеликан, / Крыльев мочить не хотел он, за рыбой гонясь. / Люди пустые на княжеской службе у нас – / Даже не стоят одежд, что пожаловал князь. / Там на плотине ленивый сидит пеликан, / Клюв он мочить не хотел и не ведал забот. / Люди пустые на княжеской службе у нас – / Княжеских больше не стоят похвал и щедрот» [109, с. 115–116].

У пісні «Риба у водоростях» застосовано прийом паралелізму: сите й спокійне життя царя зіставляється з описом *риби*, яка є символом абсолютного достатку та удачі в Китаї [77, с. 317]: «Грається між водоростей рибка, / Ой, велика в неї голова! / [...] Грається між водоростей рибка, / В кожній рибини довгий хвіст. / [...] Грається між водоростей рибка / І ховається в густі очерети» [100, с. 43–44].

Подібну символічну функцію абсолютного достатку й удачі образ риби виконує в інших піснях: «Риба чудова на півдні живе – / В ятір її ми наловим

багато! / У благородного мужа – п'янливе вино, / Гості його дорогі
веселитимуться на банкеті» [100, с. 39], «Орел ген ширяє – аж неба сягає, / В
джерельній воді риба весело грає. / Привітний, веселий володар – як батько, /
Плекайте шляхетні таланти, мій ване!» [100, с. 39], «Всякой-то рыбы мережа
полна: / Крупной и мелкой, всего. / [...] Всякой-то рыбы мережа полна: / Лещ
тут, налимов полно. / [...] Всякой-то рыбы мережа полна: / Карпов, форели не
счесть» [109, с. 138], «И толпы людские, и рыбы подряд – / Воистину то
плодородия год. / Коль змеи и сокол на стягах горят – / Умножится в царстве
повсюду народ!» [109, с. 158], «Вот царь Просвещенный выходит на берег
пруда – / В нем рыбки резвятся, чиста и прозрачна вода» [109, с. 230] тощо.

Як бачимо, потужним чинником створення підтексту є звернення до
символічного й знакового світу фауни, що поглиблює та увиразнює смисл
поетичного твору [91].

Чи не вперше в літературі Сходу звернення до системи знаків і символів,
зокрема світу флори й фауни, спостерігаємо саме в «Книзі пісень». Особливу
архетипність образної системи антології засвідчують її подальші використання
в китайській та інших літературах. Згадаймо, наприклад, творчість відомого
китайського поета танської епохи Ван Вєя (701–761), у якій настроєвість
віршованих рядків часто сугерується образами рослинного й тваринного світу.
Птахи, що традиційно пов'язуються з радістю [77, с. 293], у творі «Пагорб
Хуацзи» відлітають, і разом з ними на зміну радості приходить печаль
(«Відлітають у вирій / *птахи* нескінченим ключем. / Гірські пасма
вкриваються / барвами осені знов. / Я то вгору на пагорб, то з пагорба вниз все
ходжу. / І досада бере: / де ж, нарешті, межа почуттям?» [15, с. 133] (тут і далі
переклад Г. Туркова). Або образ *журавля*, що, як відомо, асоціюється тільки з
позитивними значеннями пильності, довголіття, мудрості, відданості й честі
[77, с. 102], увиразнює мажорний характер вірша «Пливу по старому ставку»
(«...Це щастя – дивитись / на шпиль, оповитий хмарками, / І на *журавля*, / що
стоїть на піщаній косі» [15, с. 54]). *Бамбук* традиційно символізує щастя [77,
с. 19], тож рядки поезії «Бамбуковий перевал» набувають світлих тонів

(«...Прозорий потік / то петляє, то рівно тече. / Зелений *бамбук* / розрісся і ввись, і вшир. / По цій стежині / я вийду на гарний шлях. / Іду й співаю, / вдивляючись в древні верхи» [15, с. 135–136]). А ось у творі «Написав на річці Сишуй у «день холодної їжі» світлий сум зринає разом з образом *верби*, яка є носієм прихованого смислу [див.: 77, с. 125]: «У передмісті Гуан'учена / стрічаю кінець весни. / В мандрівника, що їде з Веньяна, / хустка волога від сліз. / Плавко летять пелюстки на землю – і плачуть у горах птахи. / Пишнозеленими *вербами* вкриті, / люди по річці плывуть» [15, с. 46–47].

Так образи флори й фауни є не лише зображальними засобами в процесі словесного живописання, яким славиться Ван Вей, але й, увиразнюючи думку, настрій, почуття чи емоцію, стають образами-символами, знаками, носіями прихованого смислу.

Отже, відома китайська літературна пам'ятка «Ши цзін» відзначається яскраво вираженою підтекстовістю, що передусім пов'язано з символічністю та знаковістю її образів, які є носіями певних значень і прихованих смислів. До символічних і знакових належать образи флори та фауни, що несуть у собі приховані смисли, які й посилюють інформативність і настроєвість того чи того твору. Ця виразна підтекстова особливість розглянутої поетичної антології дає змогу припустити, що підтекст як центральна категорія китайської літератури бере свої початки з «Книги пісень», де образи-символи, образи-знаки приємно вражають багатством значень і їхніх відтінків.

Важливо відзначити значний вплив збірки «Ши цзін» на становлення китайської літератури зокрема та східної літератури загалом. Можливо, саме в цьому криються витоки виняткової підтекстовості східної культури, особливо класичної китайської поезії, одним з яскравих представників якої є Ван Вей, творчість котрого до того ж відзначається чань-буддійськими мотивами.

2.3.2. Живописна пейзажна лірика Ван Вея: чань-буддійські мотиви

Ван Вей був надзвичайно талановитим митцем: поетом, живописцем, каліграфом. Таке багатство обдарувань продукувало появу своєрідного синтетичного твору, який, увібравши в себе ознаки декількох видів мистецтва, дав можливість авторові максимально самореалізуватися. Так, до мистецького твору одного виду митець-синтезист майстерно екстраполює окремі елементи іншого, увиразнюючи таким способом його виражальні засоби, створюючи твір нової мистецької якості. На цю унікальну специфіку стилю Ван Вея одразу звернули увагу читачі його поезій і глядачі його картин. Зокрема, Су Ши зауважив: «Візьмеш його вірші, у віршах – картини, поглянеш на його картини, у картинах – вірші» [33, с. 118].

Дійсно, словесні поетичні картини вражають неймовірною живописністю, насиченістю кольорами й відтінками, світлотіньовими відношеннями, контрастними зіставленнями барв тощо. Пригляньмося уважніше до пейзажної лірики Ван Вея, щоб відчутти органічну взаємодію різних видів мистецтва.

Особливо живописним твором є «Потічок, де співає пташка»:

Людині тут вільно.
Летять з дерев пелюстки.
Безмовні тут ночі
серед пустинних гір.
Місяць, зійшовши,
пташку гірську пробудив –
І та підспівує
пісні весняній струмка [15, с. 61] (тут і далі переклад Г. Туркова).

Уже з першого рядка вірша насолоджуємося органічним для людини відчуттям свободи: «Людині тут вільно».

Подальша візуальна картина лише доповнює провідну думку ключовими образами, які символізують свободу: летять з дерев пелюстки, ніч, пустинні гори, місяць, весна («пісні весняній струмка»), струмок.

Незважаючи на нібито «ескізний» характер образів, в уяві читача вони зринають у повноті кольору та об'єму. Зокрема, образ пелюстків, що злітають з дерев, зафарбовує візію в домінантні зелені кольори (саме такою є природа навесні), які виблискують своїми відтінками, що увиразнює гру світлотіні. Образ пустельних гір додає картині приглушених сірих і коричневих тонів. І цю нічну картину освітлює місячне світло («місяць»), яке чарівно відблискує в струмочку.

Візуальна картина доповнюється слуховими образами: шумом вітру, дзюрчанням струмка та, головне, співом пташки, що наповнює музичністю живописне словесне полотно.

Виняткова мальовничість постає в поезії «У горах»:

На Терновім струмку
острівцями – лискуче каміння.
З неба холодом дме
і черленого листа вже мало.
На стежину гірську,
мабуть, дощ споконвіку не падав,
Та повітря навкруг
бірюзове – аж одяг вологне! [15, с. 102–103].

Терновий струмок одразу слугує знаком для читача, що переносить його в певне місце, а отже, за умови пізнаваності, пробуджує в уяві цілісний краєвид. Образ струмка, чистого, прозорого, на дні якого можна розгледіти лискуче каміння, одразу наповнює візуальну картину «музикою» природи: чуємо дзюрчання води. Образ холодного неба спричиняє домінування синіх тонів, хоча маємо також укріплення червоного: «...червленого листа вже мало». Таке поєднання синього й червоного значно посилює колористичну гаму картини, робить її контрастною. Образ гірської стежини наповнює картину притлумленими сірими та коричневими тонами. І раптом усі відтінки заміщуються бірюзовим кольором: «...повітря навруг / бірюзове...». Ці тонкі нюанси кольорів може вловити лише справжній художник.

Ця візуальна картина увиразнюється ще й дотиковими образами, роблячи словесну картину більш повною: холод («З неба холодом дме...») і вогкість (Та повітря навкруг / бірюзове – аж одяг вологне!«).

Інший словесний рисунок помічаємо у вірші «Гірський кизил»:

Достиглі плоди
червоно блищать під горою.
Тонкий аромат
від морозцю стає ще ніжнішим.
Як зараз до речі
квітки на коричних деревах,
Що їх на подвір'ї
освітлює місяць осінній [15, с. 101].

Ще з перших рядків («Достиглі плоди / червоно блищать під горою») у пейзажній картині починають домінувати сірий і коричний, що асоціюються з образом гір, на тлі яких червоно виблискують плоди кизилу. Водночас образ «достиглих плодів» продукує в уяві читача смаковий ефект: кисло-солодкий, соковитий та терпкий смак ягід. Смакові враження, своєю чергою, органічно доповнюються нюховим: «*Тонкий аромат* / від морозцю стає ще ніжнішим». Далі словесну картину ніби доповнює зауваження професійного художника («*Як зараз до речі* / квітки на коричних деревах, / *Що їх на подвір'ї* / освітлює місяць осінній»), що насолоджується прекрасним живописним полотном, створеним природою: коричневі дерева, на яких часто-густо з'являється червоний. І насамкінець картина раптом набуває місячного освітлення та осіннього настрою.

Зовсім інший осінній пейзаж описано у творі «Загорожа з магноліями». У першій частині змальовано осінні гори, що надають картині сіро-коричневих тонів, деінде вловлюється смарагдовий колір, проте всі барви притлумлені надвечірнім туманом:

Осінні гори
забрали всі промені сонця.

Птахи доганяють
 ті зграї, що вже відлетіли.
 Смарагдова барва
 подекуди ще проступає.
 Туман надвечірній
 ніяк собі місця не знайде [15, с. 137].

В іншій частині ліричний герой фокусує увагу на нових деталях:

Густіє блакить,
 коли сонце сідає за обрій.
 Пташки щебечуть
 у лад джеркотанню потічка.
 Стежина вздовж нього,
 петляючи, тане в деревах.
 Коли ж він зникне,
 мій захват цією красою? [15, с. 137–138].

Погляд художника помічає інтенсифікацію голубого кольору, що перемішується з помаранчево-червонуватими відтінками, які зринають з образом сонця, що сідає за обрій: «Густіє блакить, / коли сонце сідає за обрій». Далі візуальну картину сповнюють звукові ефекти – спів пташок і джеркотання струмка: «Пташки щебечуть / у лад джеркотанню потічка». Образ стежини, що «тане в деревах», породжує образ лісу. Та ключовим стає риторичне питання ліричного героя «Коли ж він зникне, / мій захват цією красою?», за яким приховано надзвичайне захоплення красою змальованого пейзажу.

У трактаті «Таємниці живопису» Ван Вей зазначає таке: «Серед шляхів живописця звичайна туш вища за всі. / Він розкриє природу природи, він завершить діяння Творця» [3, с. 48]. Точні і яскраві пейзажні поетичні картини характеризуються довершеністю, яку, дійсно, можна зіставити з тим, що міг би завершити Творець (*дао*). Саме через ці словесні малюнки читач може пізнати *дао*, абсолютну істину, адже ці вірші мають додатковий прихований пласт – чань-буддійські мотиви.

Китайський буддизм є своєрідним симбіозом індійського буддизму Магаяни, що має на меті спасіння всього живого на землі, і традиційних учень Китаю, насамперед даосизму. Одним з напрямів китайського буддизму є чань-буддизм, де слово «чань», яке походить із санскритського дгьяна (у китайському варіанті – чаньна), означає «відчуження», «звільнення». Такого стану досягаємо насамперед шляхом споглядання й медитації, у процесі чого людина пізнає істину. Своєю чергою, осяяння – це не стільки результат тривалих роздумів під час медитації, скільки раптове прозріння.

В епоху Тан чань-буддизм набув найбільшого розквіту та популярності. Мистецтво ставало одним з головних засобів пізнання істини, яка, на думку чанських митців, знаходиться поза словами [15, с. 24]. Зокрема, буддійські мотиви простежуються у творах Чу Гуансі, Чень Цзиана, Лі Ци та Ван Вей. «Ван Вей убачав у вченні цієї школи більші можливості для свого творчого самовираження, – відзначає Г. Дагданов, – та ще і його способу життя відповідали такі вимоги чанських наставників, як уміння розуміти життя у всіх його проявах, знаходити будду скрізь навколо себе – у шумі нічної зливи, у джеркотінні струмка, у шерехтінні трави й шелесті листя дерев» [28, с. 33].

Сприймаючи пейзажну лірику Ван Вей, читач постійно споглядає природу, милується нею, неначе перебуває в стані медитації. Так слово поета наповнюється чань-буддійськими «відкриттями». Наприклад, риторичне питання «Коли ж він зникне, / мій захват цією красою?», яке ставить перед собою ліричний герой у вірші «Загорожа магноліями», набуває глибокого смислового значення крізь призму чань-буддійського вчення: через захоплення красою проступає відкриття справжньої істини, до пізнання якої прагне кожен буддист. У проаналізованих віршах своєрідними віхами, що ведуть до пізнання істини, стає милування гірським краєвидом чи плодами стиглого кизилу, прислухання до співу пташок або дзюрчання струмків.

Тож істина прихована у звичайних речах, у дрібницях. У творі Ван Вей «Мілководдя з білим камінням» можемо відчути цей перехід від *звичайного* до *особливого*:

По білім камінні
 несеться прозорий потічок.
 Рогіз незабаром
 на плетиво стане придатний.
 Тут люди живуть
 і на схід, і на захід від річки.
 У місячні ночі
 полощуть шовкові тканини [15, с. 146].

Аж ось особлива хвилина, момент споглядання, що дарує істину:

Навшпиньки на камені
 став і дивлюся на воду.
 Милуюся хвилями –
 на милуватись не можу.
 Сонце сідає,
 й від річки струмить прохолода.
 Хмарки пропливають,
 легесенькі й зовсім безбарвні [15, с. 146–147].

Свого часу лондонці здивувалися, відкривши для себе, що туман не сірий, як зазвичай звикли вважати, а багрянний, яким його змалював на картині відомий французький художник Моне [див.: 58, с. 370–371]. Так і Ван Вей своєю пейзажною лірикою вчить нас бачити красу природи в її кольорах, відтінках, тонах і світлотіні. У цьому милуванні чи, скоріше, спогляданні краси природи реципієнт, учитуючись у поетичні рядки знов і знов, може досягнути справжню істину.

Для того щоб розкрити певне чанське наповнення віршів, треба вловити відповідний настрій. Досліджуючи чанську лірику Ван Вея, Г. Дагданов зауважує таке: «Часом важко сказати, чи є той чи той вірш чанським по духу, і для того, щоб відчути, визначити це, потрібно повністю увійти в настрій цього твору, пережити настрій автора в ту хвилину, коли з-під пензля народжувалися віршовані рядки» [28, с. 50–51].

Отже, пейзажна лірика Ван Вєя вражає не тільки надзвичайною живописністю, але й глибинними смислами в дусі чань-буддизму. Читаючи твори поета, реципієнт осягає справжню *істину*, яку відповідно до законів учення сформулювати словами виявляється не можливим, бо її можна лише відчутти [95].

Попри специфіку східного вчення, що лежить в основі віршованого слова Ван Вєя, творчість поета є зрозумілою й близькою західному читачеві, що також намагається пізнати справжню істину, щоправда, шукаючи її в ракурсі інших світоглядних позицій. Ця близькість дає змогу проводити паралелі між словом Т. Шевченка, українського Кобзаря, і Ван Вєя, китайського співця природи. А. Печарський узагальнює таке: «Власне літературно-мистецький дискурс Т. Шевченка і Ван Вєя маніфестується передусім пошуком «абсолютної правди» й «абсолютної трансцендентності» з метою глибшого осягнення єства Єдиного. На перехресних стежках християнського та чань-буддійського світоглядів поетів виринають нові обрії пізнання істини» [59, с. 477].

До того ж доступність східного слова Ван Вєя для західного читача відзначає перекладач його творів Г. Турков, говорячи про чанське мистецтво загалом: «Техніка чанського митця – невигадлива, нештучна, безпосередня, нехитра, проста; її майстри постулювали широку доступність свого мистецтва. Але це, звичайно, не значить, ніби таке мистецтво сумісне з примітивністю – навпаки, воно розраховане на тонкий смак й естетичну освіченість; воно зрозуміле втаємниченим, але втаємниченим може бути кожен, хто виявить нахил до співтворчості та співпереживання» [15, с. 27].

Свій шлях до пізнання істини мали даоси, і прикметною в цьому плані є поезія вина Лі Бо, на яку й звернемо увагу далі.

2.3.3. Поезія вина Лі Бо: даоські вияви

Декодування прихованих смислів класичної китайської поезії вимагає від читача не лише особливої уваги, концентрації та зосередженості, але й специфічного чуття та знання китайської культури. Насамперед це стосується поезії вина, або хмільної поезії, де семантичне наповнення образу вина набуває глибинних, почасти навіть філософських смислів.

Вино завжди посідало особливе місце в китайській культурі. Ще з давніх часів воно супроводжувало архаїчні ритуали й первісні обряди. О. Маслов зазначає: «Оскільки практично кожен акт традиційного життя, зокрема народження, весілля, похорони, супроводжувався відповідним ритуалом, то його важливою частиною були й великі узливання» [48, с. 224]. Цей культ вина має відображення навіть у перших ієрогліфах. «На «алкогольний» характер указує й ранній вигляд багатьох ієрогліфів, які, здавалося б, мало пов'язані з винопиттям, – зауважує дослідник. – Наприклад, поняття «супроводжувати», «взяти шлюб», «суміщатися» раніше означало «готувати вино» й зображувалось у вигляді людини, що стоїть на колінах і розмішує щось у високій посудині» [48, с. 224].

Стає очевидною наскрізність культу вина в історії Китаю. Так, вино пов'язане з ритуалом *лі*, центральною категорією китайської філософії, особливо конфуціанства, що містить поведінкову модель (етику, церемонію) і світоглядну концепцію. У працях Конфуція знаходимо опис ритуалів та обрядів, які пов'язані з узливанням вина.

На становлення культури вина впливав даосизм, де одним із засобів досягнення *дао*, найвищої гармонії, стає стан часткового сп'яніння. Це пояснюється поняттям священного безумства, адже саме в стані безумства, у якому перебуває *дао*-людина, досягається злиття та єдність її зі світом, розкривається велич світу (до цього питання ми повернемося трохи згодом.)

Остаточному формуванню культу вина активно сприяв стиль життя й мислення *фен лю* («вітер і потік», III–V ст.). Прагнучи вийти за межі складних

суспільних умовностей, прихильники *фен лю* намагалися «втопити у вині свій відчай, песимізм і сум» [9, с. 133], «запивали вином поминальну пісню невітленим ідеалам, з яких кожен з них починав своє життя» [9, с. 135], – і тут вино «випускало тонкий аромат свободи від соціальних кайданів і небезпек, що чатували на бунтівника в ті часи» [9, с. 135].

В епоху Тан (VII–X ст.) народжується окрема *культура вина* (*цзю веньхуа*), суть якої полягає в естетичній насолоді від стану сп'яніння. Як зауважує О. Маслов, «питання поставало не в тому, як і яке вино пити, а в тому, який стан відчувати внаслідок його споживання» [48, с. 225]. Майже увесь тогочасний Китай заповнили шинки, де пропонували різноманітне вино. Зокрема, про одне з відомих міст-виробників вина згадує Лі Бо в «Пісні прибульця»: «Є в Ланьліні смачне вино / із запахом куркуми. / В розкішних яшмових чарках / янтарним блиском сяє» [45, с. 108] (переклад Г. Туркова).

Цей історико-культурний «винний» аспект відображений у поетичній творчості: про вино співали гімни, складали оди, писали вірші. Перші поезії, у яких згадується вино, знаходимо ще в «Ши цзіні», де цей образ-символ наповнений різноманітною семантикою. Наприклад, вино є одним із засобів ритуалу жертвоприношення предкам: «...*Чистого сделаю для возлиянья вина, / Рыжего выберу после быка без пятна, / Предкам свой жертвенный дар приготовив сполна. / Нож с колокольчиком жертвенный – этим ножом / Шерсти клочок от ушей быка отстрижем, / Жертву зарезав, кровь с салом его соберем*» [109, с. 192]; вино стає символом гостинності: «...*Достойных гостей я сегодня встречаю, / И слышу я цитры и гусей игру, / Согласье и радость в удел избираю. / Отменным их ныне вином угощаю – / Достойных гостей веселю на пиру*» [109, с. 126]; у вині шукають утіхи й заспокоєння: «*Подымаюсь ли вверх по скалистому склону – / Истомились кони и труден подъем. / Я вина наливаю в кувшин золоченый, / Чтобы вечно не думать о милом моем*» [109, с. 25] (переклад О. Штукіна).

На тлі віршів, присвячених вину, виокремлюється так звана *поезія вина* (*хмільна поезія*), одна з домінантних тем танської поезії, яскравими

представниками якої є великі поети Лі Бо (701–762), Ду Фу (712–770), Бо Цзюй-ї (772–846) та ін. Щоб правильно зрозуміти поезію вина, створену цими майстрами слова, слід розтлумачити для читачів, особливо інокультурних, семантичне навантаження слова «вино» в китайській традиції. В. Алексєєв застерігає: «Слова «п'яниця», «п'янство» навряд чи передають поетичне сп'яніння на лоні природи культурних, освічених китайських людей, які використовують його для поетичних бесід і віршів, віршів без кінця» [2, с. 261].

Пригляньмося уважніше до поезії вина Лі Бо, щоб відчувати багате символічне наповнення образу вина.

Лі Бо (Лі Тай Бо) – великий поет китайської літератури, добре відомий далеко за межами Китаю завдяки численним перекладам його творів багатьма мовами та дуже близький західному читачеві духом свободи, який проймає майже кожен вірш лірика. Цілком можливо, що в українського читача поетичні твори Лі Бо викличуть асоціації з творами Г. Сковороди.

Згадаймо вірш Лі Бо «Запитання і відповідь у горах»:

Мене спитали, в чому смисл
мого життя у горах.
Я усміхнувся і промовчав,
ну що тут говорити!
З дерев опалі пелюстки
пливуть у далеч-безвість –
В новий, у зовсім інший світ,
байдужі до людського! [45, с. 21] (переклад Г. Туркова).

А ось уривок з другої пісні «Саду божественних пісень» Г. Сковороди:

Залиш, о дух мій, скоро всі землянії міста!
Зійди, мій душе, в гори, де правда живе свята,
Спокій де, тишина царюють з відвічних літ,
Країна де вабна, де неприступний є світ [66, с. 50] (переклад

В. Шевчука).

Можемо спостерігати спільний філософський зміст обох віршів: істина пізнається в самоті й тиші, де час неначе вповільнює свій рух, у горах, де людина відчуває тісний зв'язок з природою, єдність зі світом і водночас свободу. Цей мотив зближує твори, які репрезентують не лише різні літератури (китайську та українську), але й різні світоглядні концепти (східний і західний).

Дух свободи Лі Бо тісно пов'язаний з даосизмом, філософією, що бере свій початок у IV–III ст. до н. е., а з II ст. до н. е. перетворюється на релігійну течію. Основні засади даосизму відображені в працях «Лао-цзи» та «Чжуан-цзи», де чітко визначено основну ідею вчення: людина й природа підлягають загальному закону, тобто *дао* (шлях, дорога, напрямок, правило), з якого все почалося і яким все закінчиться, і головне (і чи не єдине!) завдання людини полягає в тому, щоб пізнати *дао*, абсолютну істину.

На шляху до пізнання *дао* даос має усамітнитися, стати відлюдником на лоні природи, що сприяє довгим медитаціям, роздумам і пізнанню. Ось як пояснює даоське розуміння життя В. Алексєєв: «Підімо геть від огидної й грубої товщі світу, від його паскудного натовпу, від його грубих віх добра та зла, від його благ і його зол! Забудьмо мову людей, їх радості й скорботи; перетворімося на безумців, які лякають; поселімося у горах, серед німої природи, де ми завжди будемо не доступні покликам «неістинного» життя!» [2, с. 66].

Тема усамітнення в горах для пізнання *дао* часто трапляється в поезії Лі Бо: «Одна тільки мрія – / відвідать прославлені гори, / Щоб там, окрилившись, / пізнати Велике Дао!» [45, с. 32] (переклад Г. Туркова) або «Мене спитали, в чому смисл / мого життя у горах. / Я усміхнувся і промовчав, / Ну що тут говорити!» [45, с. 21] (переклад Г. Туркова).

Життя в горах дає змогу ліричному героєві відчути особливу органічну єдність з природою: «Я на гори дивлюся – / і не набридає мені, / Горам також на мене / дивитися не набридає» [45, с. 195] (переклад Г. Туркова) чи «За цілий день / одне одному не збайдужіти – / Таке, Дзінтіншань (*гора*. – М. Ф.), /

Можливе тільки з тобою» [45, с. 24] (переклад Л. Первомайського, підрядковий переклад Б. Рифтіна).

У специфічні даоські поетичні мотиви вплітається тема вина, цей «дар Небесний» [77, с. 226] стає одним із засобів на шляху до пізнання *дао*. Про цей зв'язок було вже згадано вище: у священному безумстві даосист пізнає *дао*, а своєрідний стан сп'яніння є способом досягнути *дао*.

Щоб глибше зрозуміти зв'язок між станом сп'яніння та пізнанням істини, варто згадати про «п'яний» стиль окремих видів мистецтва, який дарував вищий ступінь просвітленості. «У каліграфії, навіть у мистецтві фехтування й рукопашного бою існував особливий «п'яний» стиль, де сп'яніння виступало знаком абсолютного натхнення та найвищим ступенем просвітлення свідомості, – пояснює В. Малявін. – Бо, ослаблюючи розумовий контроль, вино відкриває надзвичайну чутливість духу. [...] Вульгарне ж пияцтво зовсім не властиве життєвому устрою китайського народу» [46, с. 45].

Можливо, саме завдяки своїй властивості просвітлювати вино набуває важливого значення в даосизмі. «...Даоське вчення ставило вино поряд із сакральними атрибутами своєї містичної традиції, – відзначає С. Торопцев. – Жертвенне узливання вином у ранньому даосизмі супроводжувало обряд возведення у високий духовний сан. [...] У даосів вино протистояло світським заборонам і регламентаціям, властиві буддизму й конфуціанству, приносило звільнення духу, подібно до прийняття «еліксиру безсмертя». Канонізовані даоські святі були невідривні від пиття» [76, с. 228]. Щоправда, «пересічних адептів даоської релігії закликали стримуватися від зловживання дурманним напоєм...» [76, с. 228].

У вірші Лі Бо «Під місяцем п'ю сам-один» простежується ідея того, що у вині прихована абсолютна істина: «Неочищене – / зветься питвом мудреців. / А прозоре вино – / це напій геніальних» [45, с. 165] (переклад Г. Туркова). Для порівняння наведемо переклад російською мовою С. Торопцева: «...Вино приятно Небу и Земле, / Так перед Небом этот грех не страшен. / Ты святость обретешь навеселе, / Ты мудрость обретешь от доброй чаши» [41, с. 42].

Власне, ідея, що вино сприяє пізнанню *дао*, була вперше сформульована саме Лі Бо, хоча винна поезія існувала задовго до цього.

Щоб правильно оцінити поезію вина в Китаї, треба чітко усвідомити специфічне наповнення ритуалу винопиття. «Хто візьметься стверджувати, що китайці на лоні природи лише тішили себе вином? – запитує С. Торопцев. – Але духмяне зілля, у якому колишуться жовті пелюстки осінніх хризантем, серед заспокійливої та чистої природи – це ритуал. Вони невіддільні один від одного, обидва дарують свободу й повертають до природності, утраченої цивілізованою людиною чистої одвічності» [41, с. 89].

У такому ритуальному контексті в пейзажній ліриці узливання, як правильно зазначає С. Торопцев, не марні розваги, а духовне очищення [41, с. 89]. Саме з семантичним наповненням «духовне очищення» вино представлене в поезії «Літнього дня в горах»: «Віяло з білих пер – / не в поміч тут воно. / Серед кущів сиджу, / роздягся вже давно, – / Пов'язку з голови / на прискалку повісив, / *Читаю вірші й п'ю / на самоті вино*» [45, с. 231] (переклад Л. Первомайського, підрядковий переклад Б. Рифтіна); або в уривковій «Пісні з осіннього берега»: «Ріка – неначе / розгорнута штука шовку. / І зовсім поруч – / Погідного неба (*озеро. – М. Ф.*) гладінь. / Ех, зараз отут би / під сяйвом місяця вповні, / *В оточенні квітів – / та й сісти в човен з вином!*» [45, с. 90] (переклад Г. Туркова); чи у вірші «Ніяк не одержу вина»: «Ввечері п'ю під вікном, що виходить на схід, / іволга знов сіла на циновку, / і весняний вітер – мій гість. / Сьогодні нам усім добре разом» [45, с. 236] (переклад І. Лисевича та В. Іллі).

Духовне наповнення семантики вина змінює розуміння сцени застілля: «Котрий уже день / обмиваємо нашу розлуку! – / Напевно, сходили / усі верховини й долини» [45, с. 34] (переклад Г. Туркова), «...Розмови із сміхом. – / Нарешті-бо відпочиваєм! / Вино пречудове. – / Відмітили все ж таки зустріч!» [45, с. 67] (переклад Г. Туркова), «Як свято влаштовуєш – то не жалійся, / що грошей, мовляв, не хватає. / Хоч в скільки обійдеться – мусиш платити, / але щоб питво не кінчалось!» [45, с. 74] (переклад Г. Туркова).

Як зауважує С. Соколов-Ремизов, «тема вина, екстазу, безумства посідає особливе місце в далекосхідній естетиці середньовіччя» [68, с. 170]. У такому контексті вино стає символом творчого натхнення й свободи. Наприклад, вино підтримує творче натхнення, а отже, асоціюється з ним, як-от у вже згаданій поезії «Літнього дня в горах»: «Віяло з білих пер – / не в поміч тут воно. / Серед кущів сиджу, / роздягся вже давно, – / Пов'язку з голови / на прискалку повісив, / *Читаю вірші й п'ю / на самоті вино*» [45, с. 231] (переклад Л. Первомайського, підрядковий переклад Б. Рифтіна) або у творі «Проводжаю Ду Фу на сході округи Лу, біля гори Шиминь»: «Вже декілька днів на розставання / триває наш хміль. / По схилах гірських ми з тобою блукаєм давно. / Коли ж ми зустрінемося знов, / як ти підеш звідціль, / *Щоб вірші читати / і пити прозоре вино?*» [45, с. 224] (переклад Л. Первомайського, підрядковий переклад Б. Рифтіна).

Свободу й легкість, навіяні вином, уловлюємо в поезії «Сходжу з гір Чусуннаньшань, іду в гості до друга Хуси пити вино»: «Радісне хміль викликає / у серці чуття. / Щастя – коротке, / але ж і тривоги минають, / З радістю ми поринаємо / у забуття» [45, с. 233] (переклад Л. Первомайського, підрядковий переклад Б. Рифтіна). Подібні відчуття постають у поезії «Ночівля друзів-відлюдників»: «А як захмелієм – / розляжемося в горах пустинних. / Геть ковдри й подушки! – / Для цього є Небо й Земля!» [45, с. 27] (переклад Г. Туркова).

Разом з тим вино дарує зцілення, утіху, заспокоєння й навіть забуття. Так, вино відводить сум: «Щоб прогнати печаль, / що громадилась тисячі років, – / Треба долю зв'язати / із сотнями дзбанів вина» [45, с. 27] (переклад Г. Туркова) або «Покличемо хлопця, відправимо в лавку, / нехай на вино обміняє. / А потім засядем – і геть розметаєм / всю гору людських печалей!» [45, с. 74] (переклад Г. Туркова). Також вино дарує радість: «Радісне хміль викликає / у серці чуття. / Щастя – коротке, / але ж і тривоги минають, / З радістю ми поринаємо / у забуття» [45, с. 233] (переклад Г. Туркова) і «Заглянув у келих, / а там – щасливе обличчя. / Всміхнувся подумки / й випив себе одним духом» [45,

с. 160] (переклад Г. Туркова). Вино огортає забуттям, у якому зникають межі між печаллю і радістю: «Добряче хильнув я, / та й ти наче трохи розвіявсь. / Хмільні, ми забули / про всю світову хитромудрість» [45, с. 67] (переклад Г. Туркова) чи «Але якщо надудлишся, / піддавшись шинкареві, – / Не розбереш, де рідний край, / де той, куди ти їдеш» [45, с. 108] (переклад Г. Туркова).

З яким би значенням, зокрема й символічним, не виступало вино в тому чи тому творі Лі Бо, воно *завжди* є носієм духовного блаженства та свободи, при цьому вино втрачає своє пряме значення суто алкогольного напою. Таку настанову потрібно завжди пам'ятати, читаючи поезію вина Лі Бо, це дасть змогу правильно її зрозуміти й осягнути.

Як точно зауважує В. Алексєєв, «поезія вина в Китаї [...] описує стан сп'яніння як ідеал надлюдини та надпоета, що звільняється від пут грубої землі, і межує з поезією безумства (тупість сп'янілого поета, звичайно, лише уявна)» [2, с. 261]. Можливо, через цей настрій безумства, що приходить разом з образом вина та приводить до подальших паралелей з даосизмом, Лі Бо отримав прізвиська «Скинутий небожитель-безумець» (сянькуань) [див.: 67, с. 170] чи «хмільний сянь» («хмільний святий») [76, с. 229].

Сам же Лі Бо одного разу сміливо заявив: «...у хмелю моя голова стає яснішою та вірші пишуться краще, а писати вірші – мій придворний обов'язок, тому пити – це робоча необхідність. До того ж я «винний геній», і пити вино – моя найперша життєва потреба, заборонити мені пити – все одно, що заборонити жити» [76, с. 53].

Незважаючи на те, що Лі Бо був знавцем вина й любив випити, він не був пиякою. С. Торопцев наголошує, що поету було важливо, «де, коли й з ким пити» [76, с. 230]. Поетичний світ Лі Бо розкриває більше смислів, ніж звичайні факти з життя митця, зокрема особливе ставлення до вина, у якому поет убачав шлях до пізнання *дао*, асоціюється з духовним блаженством і свободою.

Отже, поезія вина Лі Бо вражає багатством своєї семантики. Одним з найважливіших смислів поетичного образу вина, з якого витікають інші

споріднені смисли, пов'язаний з ученням *дао*, згідно з яким у вині криється шлях до абсолютної істини (її пізнання є життєвим кредо даоса), шлях до досягнення духовного блаженства та свободи.

Разом з тим прагнення до духовного блаженства й свободи, пов'язане з пізнанням *дао*, притаманне кожній людині, незалежно від етнічної належності та культурних особливостей, зокрема й читачеві, не ознайомленому з особливостями китайського світосприйняття. Очевидно, саме загальнолюдські ідеї роблять творчість Лі Бо, щоправда, з чітко вираженим особливим культовим наповненням, надзвичайно популярною та відомою не тільки на Сході, а й на Заході [94].

Китайська література мала великий вплив на інші літератури, зокрема на японську. Японська культура, хоч і зазнала значного впливу китайської, проте на цьому тлі розвинула свою неповторну сутність, унікальність. Як зауважує Т. Григор'єва, Японія «з жадібністю дослухалася до китайської мудрості» [26, с. 5], але «сприймала цю мудрість на свій лад» [26, с. 5]. Пригляньмося уважніше до специфіки вираження імпліцитних смислів в японській літературі, зосередивши свою увагу на хайку, найбільш показового явища в контексті теми підтексту.

2.4. Йодзьо в хайку (на основі аналізу поетичних творів Мацуо Басьо)

Японське мистецтво, зокрема й література, насамперед характеризується потужною підтекстовістю. Професор буддійської філософії Д. Т. Судзукі зазначав, що саме в здогадці та натяку полягає секрет японських мистецтв [71, с. 409]. Головний художній смисл твору, як правило, є недомовленим, тож шляхом здогадок, через натяки реципієнти домислюють, уявляють і відчують те, що висловлене в ньому навіть поза текстом.

Видатний японський драматург Тікамацу Мондзаемон так пояснює співвідношення вираженого й прихованого: «Якщо печальне прямо назвати

печальним, то слова втрачають свій глибинний смисл, і зрештою зникає й почуття печалі. Потрібно не говорити: «Сумно! Печально!» – а дати відчутти печаль без слів... Бажаючи гідно похвалити прекрасний краєвид, потрібно непрямо говорити про різноманітні його особливості, але в жодному разі не називати його прекрасним. Тоді краса... відчується сама по собі» [47, с. 78].

Краса, що відчувається сама по собі, чи будь-яке інше відчуття, виражене непрямым чином, тонко нав'язане реципієнту, проявляється лише в натяку, переважно за допомогою одного з домінантних прийомів японського мистецтва – *йодзьо*, що буквально перекладається як «надмірне почуття». У науковій літературі воно також отримує назви «серцевий відзвук» [36, с. 272], «душевний відгук» [26, с. 185], «післявідчуження» [49, с. 394], «сугестивність» [49, с. 394], «асоціативний підтекст» [12, с. 71], складність «символічної структури» [19, с. 6–8]. Ідеться про те, що *йодзьо*, тобто надмірне почуття, залишається недовисловленим і подається лише як натяк, що в процесі сприйняття мистецького твору читача, спонукає його домислити й до кінця відчутти те, що існує поза текстом.

Повною мірою глибини підтексту відчуються в хайку. Так, у сімнадцяти складах неримованого тривірша за кількома словесними художніми образами приховується не тільки певна емоція чи окремий смисл, а й цілісна картина та власна філософська думка. Згадаймо епохальний твір Мацуо Басьо «Старий ставок», якому присвячена ціла низка ґрунтовних досліджень:

Старий ставок.

Пірнуло жабеня –

Вода сплеснула [6, с. 50] (переклад І. Бондаренка).

Кожна інтерпретація наближує до прихованої сутності твору, проте складається враження, що істина є не до кінця розкритою. Це підтверджують роздуми відомого японського поета, письменника й літературного критика Масаокі Сікі над хайку «Старий ставок»: «Справді, жодне інше хокку не користується такою широкою популярністю. Проте якщо спитати, який його смисл, хайдзін говорить: «Це таїна, словами цього не виразиш». Сучасний

учений європейського складу дає таке тлумачення: «Жабка скочила у воду, збуривши водне плесо старого дрімливого ставка. Почувся раптовий сплеск. У вірші немає жодного слова, яке б прямо вказувало на тишу, і все ж хокку з надзвичайною силою дає відчутти спокій весняного дня. Ми розуміємо, що навколо панує пустельна тиша, ми далеко від стукоту колес і людського говору. У цьому хокку знайшов своє втілення один з принципів риторики, який учить, що вчасно замовкнути – значить посилити враження від сказаного». Я не знаю, чи є у цьому вірші таємниця. Я не вірю, що її неможливо пояснити. Учений європейського складу, можливо, досить вірно тлумачить загальний зміст цього вірша, однак не пояснює його до кінця» [34, с. 672–673].

Очевидно, причину багатства різноманітних інтерпретацій хайку «Старий ставок» Мацуо Басьо, як й інших високохудожніх хайку, потрібно шукати в підтекстах.

Незважаючи на те, що питання особливостей вираження та сугестування прихованих смислів у японській літературі більшою чи меншою мірою висвітлюється в ґрунтовних дослідженнях зарубіжних (St. Addiss [116], W. G. Aston [118], R. H. Bluth [123], G. Bonneau [124], B. H. Chamberlain [126], Asatarō Miyamori [127], Graf K. Dürkheim [129], Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo [134], D. Keene [138], J. A. Konishi [141–143], T. S. Lebra [145], M. D. McGee [147], Léon de Rosny [152], J.-J. Tschudin, D. Struve [156], M. Ueda [157], K. Yasuda [163] та ін.) та українських і російських учених (І. Бондаренко [10], А. Глускіна [23], Т. Григор'єва [26], В. Маркова [47], М. Конрад [36], Т. Соколова-Делюсіна [67] та ін.), питання підтексту залишається не вповні розкритим, що можна пояснити складністю феномену. Причину цього треба шукати в складності феномену підтексту. Спробуймо розглянути особливості асоціативного підтексту (йодзьо) в японській літературі на прикладі творів Мацуо Басьо, одного з найвидатніших представників жанру хайку.

В есе «Розкадровка хайку» Р. Д. Бредбері зазначає: «У великих віршів і великих сценаріїв є одна спільна властивість: вони оперують компактними

образами. Якщо ти добереш правильну метафору, відповідний образ та уведеш його в епізод, він один може замінити чотири сторінки діалогу» [13, с. 148].

Ця ж думка є провідною в іншому есе письменника «Дзен в мистецтві написання книг»: «Будь-яке мистецтво, мале чи велике, є усуненням зайвого заради стислої й виразної заяви.

[...] Часто його талант (*талант письменника. – М.Ф.*) проявляється саме в тому, про що він змовчав, що залишив невисловленим, у його здатності до простого вираження ясних почуттів, у прямому русі до тієї точки, де йому хочеться опинитися» [13, с. 165].

На нашу думку, коли йдеться про мистецтво залишати головне поза словами, про компактні образи, про правильні метафори чи відповідні образи, насамперед маємо говорити про хайку, один з головних жанрів японської класичної поезії.

Дослівно *хайку* перекладається як «комічні рядки» через те, що спочатку хайку, які тоді називалися хайкай, мали гумористичний характер. Першу згадку про хайкай знаходимо в давній поетичній антології «Кокінвакасю», або «Кокінсю» («Збірка старих і нових японських пісень», X ст.), де було виділено окремий розділ «хайкай-ка» («комічні пісні»).

Пізніше, у XIII–XVI ст., особливою популярністю користувалися хайкай-но ренга, або скорочено хайкай («комічні нанизані рядки»). Ренга – оригінальна колективна поема, яку складали кілька поетів, вона налічувала 2, 5, 10, 12, 16, 20, 30, 36, 50, 100 та більше віршів-танка. Важливу роль у створенні цієї оригінальної поеми виконувало хокку, адже саме «початковий» тривірш (5–7–5 складів) визначав тональність і настрій усього твору, пробуджував цілу низку образів, асоціацій та настроїв, які втілювались іншим поетом у наступних двох рядках (7–7 складів), що мали назву агеку.

З часом хокку, виокремившись у самостійний жанр, стало найкращою поетичною формою для пейзажної лірики й філософсько-ліричних роздумів. З кінця XIX століття Масаока Сікі (1867–1902) для називання жанру використав

термін «хайку», уживши його у своєму маніфесті «Хайкай тайо» («Про сутність поезії хайкай», 1895).

І все ж розквіт поезії хайку, яка, утративши свій гумористичний характер та елементи словесної гри, набула статусу високого мистецтва, традиційно пов'язують з творчістю Мацуо Басьо (1644–1694). Проте, як влучно зауважує І. Бондаренко, не зовсім правильно вважати основоположником жанру хайку Мацуо Басьо, який, безумовно, створив та обґрунтував його поетично-філософську й естетичні концепції. Так, перші ознаки відокремлення жанру хайку від жанру ренга відзначаються ще на початку XVI ст.: японський поет Ямадзакі Сокан (1464–1552) склав поетичну збірку «Іну-цукуба-сю» (1523–1532/?/), до якої увійшли найкращі приклади хокку з різних на той час відомих ренга. У 1619 р. поет Мацунага Тейтоку (1571–1653) засновує в Кіото першу в історії японської поезії школу хайкай, що пізніше отримала назву «Теймон», висвітлює теоретичні засади жанру хайку й разом з учнями друкує збірку хайку «Еноко-сю» (1633) [див.: 10, с. 107]. Незважаючи на ці факти, хайкай високого мистецтва насамперед асоціюється з творчістю Мацуо Басьо.

У формі хайку поет майстерно виражав свої найглибші думки та найтонші почуття. Про особливо виважений підхід до хайку, зокрема до його змісту й форми, свідчать слова Мацуо Басьо, адресовані одному зі своїх учнів: «Та людина, котра за все своє життя створила всього три–п'ять чудових віршів, – справжній поет. Та ж, яка створила десять, – визначний майстер» [49, с. 12]. Вислів Мацуо Басьо наводить на думку, що написання хайку вимагає особливої майстерності й таланту.

Тож простота хайку є ілюзорною. На цю особливість свого часу звернув увагу Р. Барт: «У хайку є одна дещо фантазмагорична особливість: постійно здається, що його легко написати самому» [8, с. 87]. За уявною простотою постають глибина й повнота, породжені точним вибором образів. Як влучно зазначає О. Геніс: «Слова в хокку повинні приголомшувати точністю – неначе встромив руку в окріп» [22, с. 135]. Ця точність образу повинна стати імпульсом для виникнення цілої низки асоціацій, викликати в читачів

різноманітні думки та почуття. Лише в декількох образах автор може закодувати цілісну картину й навіяти її читачеві.

Для того щоб проілюструвати механізм йодзьо (асоціативного підтексту) і показати, як виникають асоціативні образи, наведемо відомий епізод з життя Мацуо Басьо, про який розказав поет Сьотей Кінсуй: «Одного разу Басьо проходив по якомусь повіту й складав по дорозі хокку. Місяць був уповні. Усе небо було залите світлом так, що було ясніше, ніж удень. Було так світло, що Басьо не став шукати готелю, а продовжив свій шлях. В одному селі він натрапив на групу людей, яка влаштувалася на свіжому повітрі та за пляшкою саке й наїдками насолоджувалася місячним сяйвом. Басьо зупинився та почав спостерігати. Вони якраз почали складати хокку, і Басьо, який вельми здивувався тому, що «мистецтво вишуканого» процвітає навіть у такій глушині, продовжував прислухатися, як раптом один простакуватий хлопець із цієї компанії помітив його та вигукнув: «Ось стоїть монах, пілігрим на вигляд. Можливо, це жебрущий монах, але все ж покличмо його, нехай приєднається до нас!». Усі подумали, що це буде дуже потішно. Басьо не міг відмовитися, приєднався до них і зайняв скромне місце. Тоді простакуватий хлопець сказав йому: «Кожен з нас повинен скласти вірш про повний місяць. Склади й ти щонебудь». Басьо почав відмовлятися. Він, мовляв, скромний сільський житель. Як він сміє посягати на участь у розвагах шановного товариства? Він попросив, щоб його великодушно звільнили. Але всі закричали: «Ні, ні! Ми не можемо тебе звільнити; ти повинен скласти принаймні одне хокку, чи погано, чи добре». Вони так наполягали, що він, зрештою, поступився. Посміхнувся, схрестив на грудях руки і, повернувшись до того, хто вів запис, сказав: «Хай, одне хокку я складу».

Новий місяць...

«Новий місяць? Нісенітниця! Який дурник цей монах! – крикнув один. – Адже хокку має бути про повний місяць. «Облиште його, – заперечив інший. – Тим кумедніше». Вони обступили Басьо та почали посміхатися. Басьо не засоромився й завершив:

Новий місяць!
 З тої пори я чекав – і ось
 Сьогоднішньою ніччю...

Усі були вражені. Повернувшись на свої місця, вони сказали: «Не може бути, щоб ви були звичайним монахом, якщо ви складаєте такі хокку! Дозвольте спитати ваше ім'я?». Басьо з посмішкою відповів: «Мене звати Басьо...» [49, с. 396–397].

Попри те, що тема хайку – повний місяць, Мацуо Басьо згадує новий, що породжує в уяві читача повний місяць.

Як навколишній світ «звужується» до світу хайку, можна простежити в ліричному дорожньому щоденнику Мацуо Басьо «Оку-но Хосоміті» («Стежками півночі», 1688), де хайку подано як своєрідний висновок до прозового контексту. Слід, щоправда, констатувати, що й сам прозовий контекст не відзначається надмірним зображенням деталей та розлогим описом: його характеризують передусім виняткові лаконічність і простота, зосередженість на деталях, тобто те, що стало головною рисою хайбун Мацуо Басьо.

Погляньмо: «...Першого дня місяця Зайця зійшли на священну гору. Колись у давнину цю гору називали Футара-сан (гора Двох Спустошень), але після того, як великий учитель Кукай заснував на ній храм, він наказав змінити стару назву гори на Ніко-сан (гора Сонячного саява).

Яка краса!
 У сонячному саяві –
 Ніжно-зелене листя молоде» [114, с. 502].

За відсутності прозового контексту хайку втратило б важливу деталь – назву Ніко-сан. Згадка про гору уточнює змальовану картину не лише в географічному плані (відразу спрямовує читача до конкретного місця), але й пропонує певні візуальні деталі, що обов'язково зринуть з образом самої гори, а саме: її лінії, форма чи обриси; вносить смислові нюанси, які дають знання того, що на горі знаходиться відомий храм. Образ набуває особливого ефекту

дзен і миттєво викликає світлий настрій. Для читача хайку поет залишає лише тонкий натяк «у сонячному сяйві», який повинен навіяти образ гори Сонячного сяйва (Ніко-сан).

Або: «...У цій же провінції є храм Унгандзі, позаду якого вище в горах ще збереглися залишки келії преподобного Буттьо.

...Незабаром ми почали сходження на гору, розташовану за монастирем, прагнучи знайти те місце, де раніше знаходилася келія Буттьо. І несподівано для себе виявили її майже на самісінькій вершині гори поруч з невеличкою кам'яною печерою.

Самітника обитель

В літнім гаї.

В якій і дятел дірки не проб'є» [114, с. 503–504].

Уникання в хайку певних фактів, поданих у прозовій частині, зокрема храм Унгандзі (храм у місті Куробане, у префектурі Тотігі, зведений у 1126–1131 рр.) чи обитель преподобного Буттьо, спричиняється до того, що візуальна й смислова компоненти хайку втрачають для читача конкретизацію, надаючи поетичним рядкам загального, а подекуди типового характеру.

Чи: «У краю Ямагата є гірський храм Ріссякудзі. Його заснував великий учитель Дзікаку. У монастирі панує дух особливої чистоти і спокою. Нам багато хто казав, що слід хоча б одним оком глянути на цей монастир, тож ми вирішили попрямувати туди, дарма що для цього мусили повернутися назад на сім *рі* від Обанадзави. Сонце ще було в зеніті. Домовившись, що заночуємо на узгір'ї в келії ченця, піднялися до гірської обителі. Довкіл – лише численні скелі й узвишшя, на яких старіють сосни та кипариси. Земля й давнє каміння лисняться під шаром моху, а храм на горі зачинений. Тиша, ані звуку. Ми обходили ущелини, лізли по камінню, і ось нарешті перед нами постала священна обитель. Від цієї краси та благодатної тиші наші серця враз переповнилися чистотою і спокоєм.

Тиша!

І тільки сюрчання цикад

Пронизує скелі» [114, с. 510].

У хайку читач має лише дві важливі деталі: аудіальну (тиша й сюрчання цикад) і візуальну (скелі). Натомість прозова частина містить набагато більше конкретики: край Ямагата (місцевість на півночі Японії), Обанадзава (місто на східному березі річки Могамігава, розташоване на північному сході префектури Ямагата), гірський храм Ріссякудзі (храм секти Тендайсю, який знаходиться на Храмовій горі в місті Ямагата), учитель Дзікаку (794–864), чернець секти Тендайсю, один з відомих релігійних діячів.

У віршовій частині поет залишає читачам багато простору для відтворення й, власне, творення. Дві-три деталі дають імпульси нашій уяві, на які кожен відгукнеться по-своєму. Такими імпульсами стають насамперед явища, речі та факти. Зокрема, Є. Дьяконова зазначає: «Поети-хайкаїсти не прямо виражають свої емоції, а опосередковано – через речі, що вони бачать (*міру моно* – «видимі речі»)» [29, с. 131]. Саме в таких «видимих речах» поет закодовує емоцію, через «видимі речі» він передає відчуття й почуття. Відповідно, сприймання хайку є процесом декодування відчуттів і почуттів.

Тож хайку, якими завершуються прозові контексти, відображають весь спектр авторських емоцій: сум або захоплення, подив або замилювання, а також навіюють ці почуття читачеві. «Істина в тому, що ти бачиш і що відчуваєш, – казав своїм учням Мацуо Басьо. – Почуття, пережите поетом, стає віршем – саме в цьому полягає істина поезії хайкай («хайкай-но макото»)» [6, с. 25].

Ця особливість робить унікальною поезію хайку, японську літературу та східну поетику загалом. «...У східній поетиці, що розвивалась абсолютно незалежно від західної, мета поезії полягає в тому, щоб бути зовнішнім вираженням внутрішнього світу, – зауважує О. Геніс. – Зв'язок між ними зовсім не прямий: зовнішнє не розповідає про внутрішнє, а лише промовляє про нього. Завдання мудреця, як його розумів Конфуцій, розпізнати через зовнішнє внутрішнє... Твір має на меті не стільки розповісти про підсумки поетичних роздумів, скільки зберегти первісний, ще неусвідомлений імпульс, з якого він

розпочався й до якого повертає читача. Головне в ньому – здатність зафіксувати душевний стан автора в усій його повноті» [23, с. 268–269].

Якщо звернутися до хайку, то цим *зовнішнім*, яке передає *внутрішнє*, насамперед виступають пейзажні картини, чи, скоріше, замальовки, адже не випадково основна тема хайку звучить так: «поет і його пейзаж». Т. Соколова-Делюсіна констатує, що для поезії хайкай характерний рух від природи до серця [67, с. 31], адже через образи природи поет розкриває внутрішні переживання, а читач заряджається цими внутрішніми переживаннями.

У зверненні до природи відчувається особливі світосприймання й своєрідне світовідчуття, витoki яких потрібно шукати в релігійних світобаченнях.

Так, перші вияви особливого ставлення до природи відзначаємо в первісній релігії японців – синтоїзмі, де важливу роль відігравало обожнювання природи. Відомий американський дослідник японської міфології Е. Дейл Сондерс зазначає: «Ця всеосяжна злагода з природою як основа японського світогляду привела їх до одухотвореного погляду на всесвіт. І до явищ природи, і до людських істот японці ставились як до сповнених життєвої сили; усе в них було наділено своєрідним власним життям. Ця життєвість речей, що відрізняються від звичайних кольором, формою або чим-небудь подібним, сприймалась як «найвище». [...] Усе, що мало незвичну силу, чи красу, чи форму, було предметом їхнього поклоніння... » [69, с. 406].

Такий підхід значно увиразнився й посилився основними положеннями дзен-буддизму, згідно з яким споглядання природи, співпереживання їй допомагає пізнати істину.

Саме любов до природи, оспівування її краси, до якої японці завжди були особливо чутливі, стають основною темою більшості хайку. Показовим, скажімо, є такий епізод з життя поета: «Одного разу восени Басьо й Кікаку йшли через рисове поле. Кікаку склав хайку про червоного метелика, що привернув його увагу:

Відірви пару крил
 У метелика –
 І вийде стручок перцю.

– Ні, – сказав Басьо, – це не хайку. Ти вбив бабку. Якщо хочеш створити хайку й дати йому життя, ти маєш сказати:

Додай пару крил
 До стручка перця –
 І ти зробиш метелика» [12, с. 57].

Своєю чергою, для того щоб оспівувати природу, потрібно володіти особливим умінням *бачити* красу природи. Т. Соколова-Делюсіна зауважує, що «...для поета, який пише в жанрі хайкай [...] важливо було подорожувати, він потребує постійної зміни та новизни відчуттів, він повинен невпинно розвивати в собі вміння «бачити». [...] Фіксує у своєму вірші побачене в момент [...] поетичного осяяння, поет передає цей імпульс читачеві, змушуючи й того «побачити» та відчувати те, що раптом відкрилося йому» [67, с. 31]. Пейзажні замальовки хайку навіюють різні емоції, почуття й відчуття, що до кінця розкриваються в серці читача вже за межами поетичного тексту та після його сприймання. Саме натяк стає визначальним прийомом, який і породжує асоціативний підтекст. «Система поетичних засобів хайку базувалася на особливій увазі до культури естетичного натяку – йодзьо, що визначав крайню економію їх і високу семантичну місткість, – зазначає Т. Бреславець. – Крайня простота несла глибоку виразність» [12, с. 142].

Саме через деталь читач відкриває всеосяжне. Так, Танеда Сантока занотував у «Щоденнику із хижки самотньої стеблини» («Іссоан-ніккі»): «Усе суще й одне-єдине – вічність віддзеркалюється в тлінному, а проявляється в усьому і в одному-єдиному. Через щось одне виразити все. Символічна експресія неможлива, якщо не переходиш до царини символів...

Через одне-єдине дерево, одну-єдину травинку якомога виразніше й повніше осягати розумом життя всесвіту, жити життям, переповненим вдячності, сприймати життя як Благодать...» [115, с. 182].

Пригляньмося уважніше до поетичного світу хайку Мацуо Басьо, де в кількох рядках ескізу закодовано цілу картину.

Гора Джерельна!

Тут безсила мова.

І тільки сльози зрошують рукав [6, с. 78] (тут і далі переклад І. Бондаренка).

У першому рядку поет згадує гору Джерельну (Юдоносан), а в уяві читача відразу ж візуалізуються її лінії, обриси, форма. Особливого значення гора набуває, коли врахувати, що вона є однією з трьох гір хребта Дева (дві інші – Хагурояма й Цукінояма), які є священними для буддистів. З огляду на це рядок набуває аури святості.

Сила почуттів і багатство вражень ліричного героя передаються словами «Тут безсила мова», які, залишаючи ще більше простору для фантазії читача, лише посилюють стан захоплення й піднесеності. На це образне уявлення накладається естетична емоція – сльози, що стають відгуком на переживання побаченої краси: «І тільки сльози зрошують рукав».

Подібне захоплення красою маємо також в іншому хайку:

Туман і мряка

Застять Фудзіяму,

А все одно – не відвести очей! [6, с. 41].

Крізь туман і мряку проступають обриси великої найбільш відомої гори в Японії Фудзіями (гора вулканічного походження в центральній частині о. Хонсо заввишки 3776 м.), проте її неймовірна краса не може бути нічим затьмарена – «А все одно – не відвести очей!». У цих словах відображено переживання краси, що навіюється й читачеві.

Протилежний внутрішній стан відкривається в іншому поетичному творі:

Нічної хвилі хлюпінт об весло.

Нутро холоне,

Сльози набігають [6, с. 39].

Уже в першому рядку хайку звуковий образ («хлюпіт хвилі») чітко візуалізує картину, яку можна передати ключовими словами: *ніч, море, човен і весло*. У цій замальовці вловлюємо засторогу, передану через образ «нічної хвилі», адже відомо, що море вночі лякає глибиною й невідомістю.

Навіювання неспокою, передане в першому рядку, посилюється та увиразнюється в другому («Нутро холодне...»), набуваючи свого апогею в третьому («Сльози набігають»), де сльози стають реакцією на передчуття чогось недоброго, можливо, зловісного.

Над морем сутінки.

І тільки голос качки

Як тьмяний проблеск [6, с. 41].

У першому рядку «Над морем сутінки» змальовано просторову картину, яка в уяві читача набуває синіх, голубих і зелених фарб (насамперед такі кольори асоціюються з образом моря) та освітлюється рожевими тонами, що домінують у цей час доби (художникам відомо: на заході сонячне світло набуває оранжево-червоного кольору, а небесне – голубувато-рожевих відтінків, у присмерках воно стає бузково-голубим, а в пізніх присмерках – темно-бузковим [18, с. 58–66]). Разом з тим сутінки навіюють відчуття легкого суму, адже символізують закінчення дня.

Цю живописну картину пронизує раптовий звук – «голос качки», що стає важливим візуальним штрихом рядка – «як тьмяний проблеск». І цей легкий сум одразу ж стає світлим завдяки символічному наповненню образу качки, який означає щастя [див.: 77, с. 385]. Якщо ж звернути увагу на те, що інше символічне значення птаха – це посередник між водою й небом [див.: 77, с. 385], то хайку набуває особливої філософічності та глибини. Кореляція *вода – небо* виявляється в рядку «Над морем сутінки», де море – вода, а сутінки – темне небо. Образ качки лише посилює цей зв'язок, виступаючи посередником між водою й небом. У цьому взаємозв'язку постає органічна єдність світу природи.

Глибокою філософічністю вирізняється також це хайку:

Гірська стежина,

Сливи аромат.

І раптом з нього сонце виринає! [6, с. 113].

Образ «гірської стежини» породжує в уяві гористий краєвид, і раптом на тлі зорового з'являється нюховий образ – аромат сливи, традиційний та багатозначний для японців. Згадаймо відоме японське прислів'я: «Слива цвіте – запах добрий, вишня цвіте – очей не відірвати» [див.: 81, с. 252]. Аромат сливи асоціюється із сонцем, що є символом життя, сили й енергії.

Важливого значення аромат набуває і в такому творі:

Яке блаженство!

Снігу аромат

З Південної долини долинає [6, с. 78].

Поет одразу ж наголошує на своєму емоційному стані: «Яке блаженство!», лише далі уточнюючи, що його породило: «Снігу аромат / З Південної долини долинає». Синестезійний образ «снігу аромат» поєднує дотикові (холод) і зорові (білий колір) відчуття, з якими асоціюється сніг, з нюховими відчуттями (аромат). Яким же є аромат снігу? Припустімо, свіжим, чистим, прохолодним, морозним тощо. І ця картина доповнюється іншою візією – Південною мальовничою гірською долиною в провінції Дева (преф. Ямагата), окутаною білим снігом. Через запах поет передає відчуття прекрасного, захопливого, яке набуває різноманітних асоціацій у залежності від уяви читача.

Ще один краєвид та зовсім інші асоціації маємо в хайку:

Зоря ранкова!

З пурпуру на сході –

Зозулі голос [6, с. 90].

Поет фокусує свій погляд на ранковій зорі («Зоря ранкова!»), що сугерує світлий настрій – початок нового дня. У рядку «З пурпуру на сході – ...» картина розширюється за рахунок слів «на сході», зафарбовується в пурпурові тони, на які багатий ранок. І раптом візію пронизує звуковий образ – голос

зозулі («Зозулі голос»), увиразнюючи позитивний настрій, адже в китайській символіці зозуля – «передвісник весни, літа та багатства» [див.: 77, с. 182]. Останній рядок конкретизує не лише пору року, а й породжує низку асоціацій, що зринають услід за образом зозулі, зокрема образ весни, який символізує початок життя, нові надії тощо. Цей асоціативний ряд буде доповнюватися залежно від асоціативного фонду читача, у кожному разі базуючись лише на позитивному й радісному настрої, закладеному в цьому творі.

Подібний настрої уловлюємо в іншій поезії:

Куди не глянеш –
 Все, що навкруги,
 Смарагдовою свіжістю бує! [6, с. 69].

Просторова панорамна картина: «Куди не глянеш – / Все, що навкруги...» – наповнюється, грає чи «бує» «смарагдовою свіжістю». Смарагдовий колір (який має колір смарагду, яскраво-зелений) додає у твір оптимістичний настрій, адже відомо, що зелений, «урівноважений, заспокійливий, свіжий, – це колір самої природи. Він знижує гостроту переживань, напругу. Цей колір виявляє лікувальну дію, розслабляє, знімає роздратування» [20, с. 82]. Слово «свіжість» уточнює водночас і зорові образи, апелюючи до яскравих кольорів, і нюхові – свіже повітря. А слово «бує» увиразнює гру різноманітних відтінків зеленого. Усе це наштовхує на образ весни, коли зелений набуває найбільшої насиченості та різноманіття відтінків (як не згадати в цьому контексті тичинівське «Зелене зеленіє...» [74, с. 70]?!). А разом з образом весни приходять і надія, і нове життя, і пробудження тощо.

Різноманітна гама відчуттів передана в такому хайку:

Про різне
 Згадується –
 Сакура цвіте! [6, с. 63].

Цвіт сакури (японської вишні) пробуджує спогади, наповнені різними переживаннями: «Про різне / Згадується –...». І в картину цвітіння сакури, що несе в собі радісні відчуття, органічно вплітається настрій світлого суму за

минулим. Ці рядки по-особливому відкриваються тому, хто добре знайомий з японською культурою. Відомо: японці можуть годинами милуватися білими чи жовто-рожевими пелюстками розквітлої сакури. Як зауважує М. Федоренко, це поклоніння квітам відгукується в понятті «кансьо», що означає «споглядати», «вдивлятися», «спостерігати», «не зводити очей». Не зводити очей і бачити прекрасне!» [див.: 81, с. 252]. Згадаймо ще раз відоме японське прислів'я: «Слива цвіте – запах добрий, вишня цвіте – очей не відірвати» [див.: 81, с. 252].

Водночас зв'язок людини з природою постає в такому творі:

Осіння паморозь!

Рукою доторкнешся,

І на долоні сльози палахтять [6, с. 42].

Слова «осіння паморозь» викликають низку асоціацій: осінь, перші холодні ночі, малохмарне небо, слабкий вітер тощо – саме за цих погодних умов і з'являється паморозь. Через дотик – «Рукою доторкнешся...» – читач відчуває свій зв'язок з природою, переживає момент відкриття й споглядання краси – «І на долоні сльози палахтять».

Подібний зв'язок людини з природою, точніше, радість від спілкування з нею виражена ще в одному хайку:

Гей, друже!

Повертай свого коня через поля,

Туди – на крик зозулі! [6, с. 74].

Відомо, що спів зозулі японці вважають украй поетичним, проте з криком зозулі у свідомості зринають не лише неповторний спів птаха, а й візуальні картини, пов'язані з весняними чи літніми краєвидами (ми вже згадували, що зозуля – передвісник саме цих сезонів року), а також виникають позитивні емоції, які навіюються образами весни та літа.

У кожному з проаналізованих хайку маємо йодзьо (надмірне почуття), яке залишається розкритим не повністю й змушує читача домислити, точніше, відчутти до кінця те, що залишається за межами хайку. Тут доречно згадати

Р. Блайса, який влучно порівнює хайку з «напіввідчиненими дверима» [114, с. 248].

Незважаючи на те, що хайку наповнені знаками, що насамперед несуть інформацію, пов'язану з Японією чи японською культурою, поетичні твори не втрачають своєї актуальності й за межами своєї батьківщини. Це можна пояснити надзвичайною глибиною підтексту та смисловим багатством образів хайку. Зокрема, І. Бондаренко зазначає: «...кожен із читачів сприймає й розуміє цю поезію (навіть один і той же вірш!) по-різному, відкриваючи в ній те, що асоціюється лише з його власним життєвим досвідом, його долею, тими потаємними почуттями душі, що народжуються лише в його серці, що живуть і помирають разом з окремою неповторною людиною» [10, с. 114].

Водночас приховані смисли хайку Мацуо Басьо набагато глибше можна осягнути крізь призму дзен-буддизму, адже сам поет уважно й ретельно вивчав філософію дзен, тому хайку поета в цьому аспекті набувають нового глибокого прочитання.

У слові «дзен», «споглядання» [82, с. 283], сконцентровано сутність буддійської філософії. Так, у процесі глибокого, подекуди медитативного споглядання світу, уважного спостереження за ним, інтуїтивного проникнення в природу речей людина відкриває для себе істину, яка не може бути виражена словом, а лише відчувається (*satori*). «За словами Нансена, це наші «повсякденні думки». Коли один монах спитав учня (Ходзі, учень Хофуку Юнена, 982 р. н. е.), що таке «повсякденні думки», він сказав:

«Пити чай, їсти рис,

Я проводжу свій час природно;

Милуватися стелею, милуватися горами.

Який безтурботний спокій я відчуваю» [71, с. 167].

Читаючи хайку, реципієнт візуалізує світ природи, представлений у сімнадцяти складах трьох рядків, і в такий спосіб наближується до власного відкриття істини, що залишається поза словами.

Найтонші нюанси істинних смислів може досягнути лише той, хто добре розуміється на філософії *дзен*. На цьому наголошував Д. Т. Судзукі (1870–1966), який справедливо вважається одним з найбільш авторитетних знавців *дзен-буддизму*. Варто процитувати редактора книги «Основи *дзен-буддизма*» Г. Гамфрейса: «Доктор Судзукі знає, про що пише. Він не тільки вивчив оригінальні буддійські твори на санскриті, палі, китайською і японською мовами, але прекрасно орієнтувався в сучасній філософській літературі як німецькою, французькою, так і англійською мовою, якою вільно говорив і писав. До того ж він був не тільки ученим. Хоч він і не був священиком жодної з буддійських сект, його поважали в кожному японському храмі, оскільки йому було притаманне безпосереднє й глибоке знання духовних цінностей, про що свідчать усі, хто мав можливість особисто з ним спілкуватися» [71, с. 4]. Д. Т. Судзукі одним з перших познайомив Захід з філософією *дзен*. Він є автором книг про *дзен-буддизм* англійською мовою (наприклад, показовим є восьми томне зібрання робіт Д. Т. Судзукі, видане лондонським видавництвом «Райдер і К»). Як професор буддійської філософії в університеті Отані в Кіото, Д. Т. Судзукі за програмами обміну прочитав низку лекцій в університетах Великобританії, Америки і Європи.

Д. Т. Судзукі відзначає настроєвий ракурс, через який потрібно сприймати поетичне слово Мацуо Басьо. Як і будь-які інші твори японського мистецтва, хайку Мацуо Басьо пройняті *дзен*, головним з яких є відчуття вічної самотності. Наприклад, читаємо таке хайку:

Засохла гілка –
Крука притулок.
Осінній вечір [6, с. 39].

«У самотньому вороні, що усівся на мертвій гілці дерева, відчувається велике Потойбічне» [71, с. 408], – пояснює буддолог.

У сприйманні хайку Д. Т. Судзукі надає важливого значення інтуїції, на основі якої творить образи хайдзин. «Насамперед ми повинні знати, що *хайку* не виражає ідеї, воно припускає лише образи, які втілюють певні інтуїції, –

наголошує професор буддійської філософії. – Ці образи не є шаблонними фігурами, що використовуються поетичною свідомістю, вони прямо вказують на оригінальні інтуїції, більш того, вони є інтуїціями самі по собі. Коли інтуїції набуті, образи стають ясними та безпосередньо виражають переживання. Інтуїція сама по собі, будучи занадто інтимною, занадто індивідуальною й особистою, не може бути безпосередньо повідомлена іншим людям; вона залучає образи, за допомогою яких і стає переповіданою» [72, с. 272–273].

Важливого значення набуває також читацька інтуїція, коли реципієнт має відчутти настроєве наповнення образу, зокрема внутрішню істину, де й потрібно шукати смисл хайку, «проте для тих, хто ніколи не мав подібного досвіду, важко чи взагалі неможливо досягнути реальну подію через образи, тому що в цьому разі образи трансформуються в ідеї чи поняття, а відтак розум намагається надати їм інтелектуальної інтерпретації, як трапляється з деякими критиками, що прагнуть розтлумачити хайку Басьо про старий ставок. Таке прагнення взагалі руйнує внутрішню істину й красу хайку» [72, с. 273].

Так через підсвідомість розкривається справжній смисл хайку, включаючи вже згадуване хайку Мацуо Басьо про старий ставок: «Доки ми рухаємося лише по поверхні свідомості, ми ніколи не зможемо відійти від раціоналізації; старий ставок тоді сприймається як символ самотності й безтурботності, а жабеня, що стрибає в нього, і сплеск води, що виникає при цьому, стають інструментами, за допомогою яких виокремлюється та підкреслюється загальний сенс одвічної безтурботності» [72, с. 273]. Заглиблюючись в образ, Д. Т. Судзукі відкриває ще один пласт поетичного твору: «На відміну від нас, поета Басьо непокоїть не це; він прорвав зовнішній шар свідомості, занурившись у глибину, у її найпотаємніші куточки, у царину ірреального, у позасвідомість, яка ще глибша, ніж визнана психологами підсвідомість. Старий ставок Басьо перебуває по той бік вічності, там, де час зупиняється. Він справді дуже «старий», не існує нічого на світі старішого. Ніякою шкалою свідомості неможливо вирахувати його вік. Саме звідси виникають усі речі, саме тут джерело множинності цього світу; і попри це

безпосередньо в собі він не містить елементів множинності... Коли ж він сприймається інтелектуально, то стає ідеєю й набуває існування поза цим світом множинності. Тільки за допомогою інтуїції позачасність позасвідомого сприймається належним чином. Але цього інтуїтивного сприйняття реальності ніколи не відбувається, якщо існування світу порожнечі припускається поза нашим звичним світом почуттів; позаяк обидва ці світи, почуттєвий і надчуттєвий, – не два окремі світи, а один. Тому поет зазирає у власну позасвідомість не через спокій старого ставка, а через звук води, породжений стрибком жабеняти. Без сплеску води не відбулося б проникнення в позасвідоме, у якому міститься джерело творчої енергії та з якого всі справжні митці черпають своє натхнення. Дуже важко описати мить просвітління, коли зникає поляризація суб'єкта і об'єкта, – чи, краще сказати, починається, – адже в цьому разі це протиріччя між термінами втрачає свою актуальність. Справжній поет або релігійний геній дійсно мають такий досвід. І залежно від того, яким саме є цей досвід, в одному разі він стає хайку Басьо, а в іншому – висловом дзен» [72, с. 274].

Тож крізь призму дзен-буддизму нових смислових відтінків і несподіваних підтекстів набувають хайку, до аналізу яких ми вдавалися раніше. Наприклад, мить просвітління, тобто саторі, передається в хайку «Гора Джерельна!...» [6, с. 57].

Так само на ідеях дзен-буддизму, почасти й окремих давньокитайських учень, вибудовуються інші естетичні принципи поетики Мацуо Басьо, які дають змогу передавати різноманітні відтінки почуттів і вражень. Придивімося до них уважніше:

Ще не помер!

Закінчується осінь,

Закінчується й подорож моя [6, с. 44] –

естетичний принцип «*вабі*» (яп. – сум, печаль, журба) – почуття, що приходить з розумінням недовговічності людського життя в одвічному світі.

Або:

Засохла гілка –

Крука притулок.

Осінній вечір [6, с. 39] –

відчуття краси просвітленої самотності, спокою й відчуження від буденності життя («сабі» (яп. – наліт старовини)).

Чи:

Яка печаль!

Шовковицевий посох

Осінній вітер нерозсудливо зламав [6, с. 111] –

тісно пов'язане з сумом відчуття печалі та співчуття до зображуваного («сіорі» (яп. – в'янення, змарніння)).

Також:

Весняна ніч!

У храмі у кутку –

Казкова тінь самотньої прочанки [6, с. 63] –

проникнення в сутність кожного явища й виявлення його істинної краси («хосомі» (яп. – тонкість, тендітність)).

І:

Під деревом

Вишнева заметіль

Мій суп і рибу цвітом посипає [6, с. 89] –

відчуття невибагливої краси та простоти зовнішньої форми, через що постає глибина смислу («карумі» (яп. – легкість, простота)).

Ідея істинності буття, що усвідомлюється як прекрасне («фуга-но макото» (яп.: істинність прекрасного), прив'язується до відчуття незмінності одвічного в мінливому світі («фуюкі-рюко» (яп. – сталість–мінливість)):

Тиша!

І тільки сюрчання цикад

Пронизує скелі [6, с. 77].

Тож саме філософія *дзен* вписана в хайку Мацуо Басьо, її потрібно вміти декодувати, точніше, відчуті: «Коли Басьо вивчав дзен під керівництвом Бутте, останній прийшов до нього і запитав: «Як ти поживаєш усі ці дні?»»

Басьо: «Після нещодавнього дощу виріс мох, як ніколи зелений».

Бутте: «Який буддизм стосується зеленості моху?»

Басьо: «Жабеня стрибає у воду, слухай».

Уважають, що це було початком нової епохи в історії хайку, – зазначає Судзукі. – Хайку до Басьо було простою грою слів, а контакт з життям був утрачений. Коли вчитель спитав Басьо про вищу істину речей, що існували навіть до того, як виник цей світ конкретного, Басьо побачив, як жабеня стрибає в старий ставок, і звук, спричинений нею, порушив тишу всієї обстановки. Осягнуто смисл життя, і художник, знаходячись тут, спостерігає за кожним порухом свого розуму, що вступає в контакт зі світом постійного становлення, а результат – безліч залишених нам у спадок сімнадцятискладових віршів. Басьо був поетом вічної самотності» [71, с. 408].

У вічній самотності Судзукі вбачає сутність усього японського мистецтва: «Чого б ми не досягнули в «цивілізації», яка означає штучність, ми завжди боремося за простоту, оскільки вона, здається, є метою й основою всіх художніх прагнень. Як багато творчого криється за уявною простотою японського мистецтва! Воно наповнено значимістю. Коли дух вічної самотності виражається таким способом, ми досягаємо сутність суміє та хайку» [71, с. 409].

Тим, що хайку тісно пов'язується з духом вічної самотності, співвідноситься з неказаним і недовисловленим, асоціюється з глибиною та таємничістю, японське мистецтво завдячує Мацуо Басьо, котрий не лише вивів поезію хайку на рівень справжнього високого мистецтва, але й навчив розуміти та творити справжнє хайку. Видатні поети, особливо учні майстра (Сампу, Кікаку, Рансецу, Дзьосо, Кьорай, Сіко та ін.), не лише наслідували поетичні принципи Мацуо Басьо, але й успішно вкорінили їх у японську поетику, засвідчивши революційний переворот у японській поезії зокрема та в японському мистецтві загалом. Про надзвичайну популярність хайку

переконливо свідчать численні переклади творів різними мовами [див.: 125], до того ж жанр хайку легко адаптується в інших літературних поетикальних системах [див.: 146; 151; 153].

Саме в підтексті, де головний смисл залишається невисловленим, полягає секрет особливої притягальної сили японської поезії, насамперед хайку. Кожен читач намагається розгадати те, що приховано поза словами й образами, проте їхня глибина породжує враження непізнаваності, а отже, і таємниці. Щодо цього точним є висновок І. Бондаренко: «Сьогодні кращі зразки японської класичної поезії перекладені на десятки мов світу. Наукові дослідження в галузі японської поезії, без перебільшення, налічують тисячі монографій і сотні тисяч статей. Однак, як і раніше, її привабливість та чарівність для багатьох людей у сучасному світі залишаються таємницею. І кожне нове покоління читачів, зачароване цією таємницею, знову і знову намагається її розгадати. Проте рідко кому це вдається дійсно зробити. Що ж, можливо, саме в цій нерозгаданій до кінця таємничості японської поезії й приховується її незбагненна привабливість і казкова чарівність» [10, с. 14].

Залишаючи багато для осмислення та відтворення читачем, поет дає право на множинність інтерпретацій і багатство тлумачень, тож кожен читач має право на свою істину. Цікавим є таке спостереження Д. Т. Судзукі: «Деякі художники доходять навіть до того, що вважають абсолютно неважливим те, як сприйме глядач мазки їхнього пензля: фактично, чим більше неправильно зрозуміють їх, тим краще. Штрихи та плями можуть позначати будь-який об'єкт природи [...], їм це зовсім байдуже, як вони заявляють. Це, правду кажучи, крайнощі, оскільки якщо ці лінії, плями й крапки різні люди оцінюють неоднаково, – іноді зовсім не так, як сам художник мав на увазі спочатку, – то який сенс від такої картини? Можливо, художник хотів тут додати наступне: «Тільки б дух, яким просякнутий весь твір, був повністю зрозумілий та оцінений» [71, с. 409].

Отже, хайку, як і японська література загалом, відзначається особливою підтекстовістю, адже головне й істинне є імпліцитними, і через тонкі натяки,

знакові образи чи точні імпульси читач домислює або уявляє те, що залишається за межами тексту, зокрема поза словесними пейзажними замальовками, відчуває до кінця навіяне текстом йодзьо та отримує при цьому неймовірний емоційно-смісловий заряд. Непізнаванністю й таємничістю наповнені високохудожні хайку Мацуо Басьо, які мають багато інтерпретацій і тлумачень, що, своєю чергою, засвідчує складність феномену підтексту [84; 85; 88].

Висновки до розділу 2

Підтекст як основний художній прийом становить сутність творчості східних митців, вважаючись головною й чи не єдиною ознакою художності. Кожна східна література, зокрема перська (іранська), індійська, китайська та японська, які стали об'єктами вивчення в цьому розділі, характеризується прихованими смислами. Щоб зрозуміти істинний зміст твору, читач повинен декодувати його підтекст.

Специфіка функціонування підтексту в перській літературі виразно виявляється в поезії Омара Хайяма. Декодування прихованих смислів його рубаї зазнає різноманітних інтерпретацій, часто навіть протилежних. Яскравою ілюстрацією множинності прочитань є образ вина у творчості перського поета. Його тлумачення варіюється від гедоністичного (вино стає засобом насолоди й утіхи) до містичного (вино символізує духовні переживання суфіїв).

Підтекст стає визначальним системоутвірним чинником давньоіндійського літературного твору. Про це свідчать санскритські поетологічні категорії *раса* (естетична емоція), *дгвані* (імпліцитний смисл), *раса-дгвані* (навіювання естетичної емоції прихованим смислом), основні принципи яких детально описані в трактатах Бгарати «Натьяшастра», Анандавардгани «Дгван'ялока» та Абгінавагупти «Дгван'ялокалочана». У цих працях наголошено, що дгвані є центральним компонентом твору: автор його ретельно продумує, від нього (дгвані) залежить побудова художнього тексту, воно може бути закодоване як в

окремому звуці, так і в цілому творі, несучи додаткові приховані смисли. Своєю чергою, головні положення концепцій дгвані й раса-дгвані дають змогу визначити парадигму вивчення явища підтексту в сучасному літературознавстві.

Китайська література характеризується посиленою підтекстовістю. Ця тенденція помітна вже в античній збірці «Ши цзін», де образи флори й фауни є носіями архетипних значень, знаками, символами, що виражають додаткові смисли, навіюють певні враження. До того ж за словесними картинами природи часто криються релігійні мотиви, які вказують шлях до досягнення повного духовного блаженства. Чань-буддійські теми наповнюють пейзажну лірику Ван Вея, а даоські – поезію вина Лі Бо.

Імпліцитні смисли як принцип художнього вираження домінують в японській літературі. Показовим прикладом є хайку, що відзначається надзвичайною глибиною змісту. У цьому переконуємося, звертаючись до творів Мацуо Басьо, де чи не кожен поетичний образ породжує низку асоціацій, створює ланцюг вражень і навіює певний настрій. Знання дзен-буддизму значно поглиблює розуміння істинних смислів хайку, які можна досягнути лише на інтуїтивному рівні.

Розпізнавання імпліцитних смислів та емоцій, закладених в окремих образах-символах чи бодай лише натяках на них, вимагає враховувати як загальну специфіку східної культури, так і менталітет, релігію, історію окремих народів Сходу. В особливостях східного світобачення й специфіці світовідчуття потрібно шукати коди, що відкриють приховану за словами істину. Ця істина набуває актуальності далеко за межами Сходу, бо в ній полягає універсальність художньої літератури.

Безпосередній вплив східної поетики на літературу Заходу насамперед полягає в підтекстовості, притаманній також сучасному західному слову. О. Геніс зауважує: «Коли велике мистецтво Заходу, удосконалившись і поглибившись, сягнуло меж пізнання, воно зупинилося в трагічній німоті перед тим, що не піддається висловлюванню. Обминаючи цю перепону, усе по-

справжньому нове в сьогоденнішому мистецтві або цілком свідомо звертається до досвіду Сходу, або ж підсвідомо наслідує його. Сучасний художник не описує, а вказує на невисловлене, він прагне передати те, що неможливо зрозуміти, він розповідає про речі їхньою мовою, він учиться не малювати світ, а зливатися з ним, забуваючи про себе» [23, с. 267–268].

Доречно згадати творчість американського письменника Дж. Д. Селінджера, що є яскравим прикладом впливу східної поезики на західну, адже його твори написані за законами санскритської поезики. Західні творці не лише звертаються до східного досвіду в плані вибудовування імпліцитних смислів, а й використовують власні методи та засоби творення підтексту. Наприклад, назовемо принцип айсберга Е. Гемінґвея. Тож у наступному розділі маємо на меті прослідкувати, як західні митці екстраполюють засоби східної поезики підтексту і в чому полягають особливості західної поезики підтексту.

Список використаних джерел до розділу 2

1. Алексеев В. М. Китайская литература: избр. тр. М.: Наука, 1978. 595 с.
2. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн. М.: Вост. лит., 2002. Кн. 1. 576 с.
3. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн. М.: Вост. лит., 2003. Кн. 2. 511 с.
4. Алиханова Ю. М. Литература и театр древней Индии: исслед. и пер. М.: Вост. лит., 2008. 287 с.
5. Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер. с санскрита, введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М.: Наука, 1974. 304 с.
6. Антологія японської поезії: хайку XVII – XX ст. / Передм., пер., комент. І. Бондаренка. К.: Дніпро, 2002. 368 с.

7. Арберри А. Дж. Суфизм. Мистика ислама / Пер. с англ. М.: Сфера, 2002. 272 с.
8. Барт Р. Империя знаков / Пер. с фр. Я. Г. Бражниковой. М.: Праксис, 2004. 144 с.
9. Бежин Л. Е. Под знаком «ветра и потока»: Образ жизни художника в Китае в III – VI вв. М.: Наука, 1982. 221 с.
10. Бондаренко І. П. Розкоші і злидні японської поезії: японська класична поезія в контексті світової та української літератури. К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. 568 с.
11. Брагинский И. 12 миниатюр. М.: Худож. лит., 1966. 284 с.
12. Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё. М.: Наука, 1981. 152 с.
13. Брэдбери Рэй. Дзэн в искусстве написания книг / Пер. с англ. Т. Ю. Покидаевой. М.: Эксмо, 2017. 192 с.
14. Бхарата. Натьяшастра / Пер. Н. Р. Лидовой // Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / Отв. ред. Н. Р. Лидова; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. М.: Вост. лит., 2010. С. 83–152.
15. Ван Вей. Поезії / Упоряд., передм., пер. з давньокит. Г. Туркова. К.: Дніпро, 1987. 182 с.
16. Васильев В. П. Очерк истории китайской литературы / Переизд. на рус. и кит. яз.; Пер. на кит. яз. Янь Годуна; Отв. ред. А. А. Родионов. СПб.: Ин-т Конфуция в СПбГУ, 2013. 334 с.
17. Вахтин Б. Б. Буддизм и китайская поэзия // Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века: сб. ст. / Отв. ред. Г. М. Бонгард-Левин. М.: Наука, 1982. С. 16–28.
18. Визер В. В. Живописная грамота: Система цвета в изобразительном искусстве. СПб.: Питер, 2007. 192 с.
19. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высш. шк., 1971. 240 с.
20. Гармония цвета / отв. за вып. И. В. Резько. М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2006. 320 с.

21. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 2 т. / Редкол.: В.М. Камнев, Ю. В. Петров. СПб.: Наука, 1999. Т. 2. 603 с.
22. Генис А. Довлатов и окрестности // Новый мир. 1998. № 7. С. 109–136.
23. Генис А. Фотография души: Восточные стратегии в современной словесности // Русская культура на пороге нового века: сб. ст. / Под ред. Тэцуо Мотидзуки. Саппоро (Япония): Центр славянских исследований Хоккайдского ун-та, 2001. С. 261–270.
24. Глушкина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: древность и средневековье: сб. М.: Наука, 1979. 296 с.
25. Голубев И. Тайнопись Омара Хайяма [Электронный ресурс] // Библиотека Хуршида Даврона: Все о литературе, авторах и их книгах [сайт]. URL: <http://greylib.align.ru/510/igor-golubev-tajnopis-omara-hajyama.html> (дата обращения: 11.10.2016).
26. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 368 с.
27. Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, 1987. 312 с.
28. Дагданов Г. Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. Новосибирск: Наука, 1984. 136 с.
29. Дьяконова Е. М. Вещь в поэзии трехстиший (хайку) // Вещь в японской культуре. М.: Вост. лит., 2003. С. 120–135.
30. Жуковский В. А. Омар Хайам и странствующие четверостишия // Ал-Музаффарийа: сборник статей учеников профессора барона Виктора Романовича Розена. СПб., 1897. С. 325–363.
31. Изард К. Э. Психология эмоций / Пер. с англ. СПб.: Питер, 2000. 464 с.
32. Ислам: энцикл. словарь / Ред. изд-ва Л. В. Негря. М.: Наука, 1991. 315 с.

33. История всемирной литературы: в 9 т. / Редкол.: Г. П. Бердников (гл. ред.) и др.; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1984. Т. 2. 672 с.

34. История всемирной литературы: в 9 т. / Редкол.: Ю. Б. Виппер (гл. ред.) и др.; АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1991. Т. 7. 830 с.

35. Конрад Н. И. Запад и Восток: ст. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1972. 496 с.

36. Конрад Н. И. Очерки японской литературы: ст. и исслед. М.: Худож. лит., 1973. 464 с.

37. Конфуций. Лунь Юй. М.: Вост. лит., 2001. 168 с.

38. Кравцова М. Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа: антология художественных переводов. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. 544 с.

39. Кримський А. Ю. Твори: у 5 т. К.: Наук. думка, 1972. Т. 1. 632 с.

40. Лефорт Р. Учителя Гурджиева (История путешествия и поисков) / Пер. с англ. М.: Гелиос, 1993. 84 с.

41. Ли Бо. Пейзаж души: Поэзия гор и вод / Пер. с кит., ком. С. А. Торопцева. СПб.: Азбука-классика, 2005. 315 с.

42. Лидова Н. Р. Драма и ритуал в древней Индии. М.: Наука, 1992. 149 с.

43. Лидова Н. Р. Раса в системе эстетических категорий «Натьяшастры» // Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / Отв. ред. Н. Р. Лидова; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва: Вост. лит., 2010. С. 48–82.

44. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М.: Наука, 1979. 266 с.

45. Лі Бо. Дух старовини: вибр. твори / 3 кит. пер. Г. Турков. Л.: Піраміда, 2011. 256 с.

46. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М.: Астрель: АСТ, 2001. 631 с.

47. Маркова В. Н. Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии: сб. ст. / Отв. ред. Н. И. Конрад. М.: Наука, 1965. С. 66–83.
48. Маслов А. А. Китай: Укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз. М.: Алетея, 2003. 256 с.
49. Мацуо Басё. Великое в малом. СПб.: Терция, Кристалл, 1999. 512 с.
50. Мопассан Ги (де). Полное собрание сочинений: в 13 т. / Под общ. ред. Ю. Данилина и П. Лебедева-Полянского; Вступ. ст. И. Альтмана и Ю. Данилина. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 9. 384 с.
51. Нечуй-Левицький І. С. Українство на літературних позовах з Московщиною: Культурологічні трактати / Упоряд., вступ. ст., текстол. опрацюв. і коментар М. Чорнопиского. 2-е виправл. вид. Л.: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2005. 306 с.
52. Ніковський А. Vita Nova: Павло Тичина // Павло Тичина Соняшні кларнети. Андрій Ніковський Vita Nova. К.: Київ. ун-т, [2006?]. С. 63–84.
53. Озеров Л. В мастерской стиха. М.: Знание, 1968. 183 с.
54. Османов М.-Н. Омар Хайям: проблемы и поиски // Хайям Омар. Рубайат / Пер. Г. Плисецкого; Подстрочный пер., сост. и послесл. М.-Н. Османова. М.: Наука, 1972. С. 156–185.
55. Павличко Д. В. Твори: у 3 т. К.: Дніпро, 1989. Т. 1. 501 с.
56. Парамахамса Йогананда. Вино мистики: Духовный взгляд на «Рубайят» Омара Хайяма / Пер. с англ. Д. Бурбы. К., М.: София, 2003. 224 с.
57. Парамаханса Йогананда. Автобиография йога / Пер. Е. Мирошниченко. М.: София, 2008. 672 с.
58. Паустовський К. Г. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 3. 688 с.
59. Печерський А. Тарас Шевченко і Ван Вей: літературно-мистецький дискурс // Тарас Шевченко: Апостол правди і науки: матеріали Міжнародної наукової конференції / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; Відп. ред. Т. Салига. Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 469–477.

60. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід. К.: Академія, 2012. 336 с.
61. Преславний Коран: Переклад смислів українською мовою / Пер. з араб., передм. – М. Якубович; ред. – Л. Таран. К.: Основи, [2015?]. 448 с.
62. Рахманин О. Из китайских блокнотов: О культуре, традициях, обычаях Китая. Изд. 2-е, доп. М.: Наука, 1984. 120 с.
63. Самунин В. Омар Хайям: по ту сторону поэзии // Наука и религия. 2004. № 5. С. 46–50.
64. Серебряков И. Д. Очерки древнеиндийской литературы. М.: Наука, 1971. 390 с.
65. Серебряный С. Д. Проблемы понимания индийской культуры: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.03. М., 2003. 358 с.
66. Сковорода Г. Твори: у 2 т. К.: Обереги, 1994. Т. 1. 528 с.
67. Соколова-Делюсина Т. От сердца к сердцу сквозь столетия // Японская поэзия / Гл. ред. сер. Г. Чхартишвили. СПб.: СЕВЕРО-ЗАПАД, 2000. С. 5–42.
68. Соколов-Ремизов С. Н. «Куанцао» – «Дикая скоропись» Чжан-Сюя // Сад одного цветка: сб. ст. и эссе / Сост. Н. И. Пригарина; Редкол.: Л. Ф. Керцелли, Н. И. Пригарина (отв. ред.), Ш. М. Шукуров. М.: Наука, 1991. С. 167–196.
69. Сондерс Дейл Э. Японская мифология / Пер. Л. Н. Меньшикова // Мифологии древнего мира / Пер. с англ.; Предисл. И. М. Дьяконова. М.: Наука, 1977. С. 405–431.
70. Сорокин В. Ф., Эйдлин Л. З. Китайская литература: краткий очерк. М.: Вост. лит., 1962. 252 с.
71. Судзуки Д. Т. Дзэн-Буддизм // Дзэн-Буддизм: Судзуки Д. Т. Основы Дзэн-Буддизма. Кацуки С. Практика Дзэн / Пер. с англ.; Сост. и науч. ред. В. А. Шериев. Бишкек: МП «Одиссей», Гл. ред. Кыргызской Энциклопедии, 1993. С. 3–468.
72. Судзуки Т. Д. Дзэн и японская культура. СПб.: Наука, 2003. 523 с.

73. Султанов Ш. З., Султанов К. З. Омар Хайям. М.: Мол. гвардия, 1987. 320 с.
74. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. К.: Наук. думка, 1983. Т. 1. 736 с.
75. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підруч. 2-е вид., випр. і доповн. К.: Київський університет, 2003. 448 с.
76. Торопцев С. Жизнеописание Ли Бо – Поэта и Небожителя. М.: Ин-т Дальнего Востока РАН, 2009. 357 с.
77. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 444 с.
78. Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (По тексту «Лочаны») / Пер. Ю. М. Алихановой // Алиханова Ю. М. Литература и театр Древней Индии: исслед. и пер. М.: Вост. лит. РАН, 2008. С. 244–266.
79. Федоренко Н. Т. Древние памятники китайской литературы. М.: Наука, 1978. 320 с.
80. Федоренко Н. Т. Китайские записи. М.: Сов. писатель, 1955. 536 с.
81. Федоренко Н. Т. Японские записи. М.: Сов. писатель, 1966. 416 с.
82. Философия буддизма: энцикл. / Отв. ред. М. Т. Степанянц; Ин-т филос. РАН. М.: Вост. лит., 2011. 1045 с.
83. Фока М. В. Визначення імпліцитних смислів рубайят Омара Хайяма як наукова проблема // Філологічні семінари: Театр літературного процесу: теорія і дійові особи. Вип. 20. К.: ЛОГОС, 2017. С. 89–99.
84. Фока М. В. Дзен-буддійські мотиви в хайку Мацуо Басьо // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр. / Гол. ред. С. І. Ковпик. Вип. 9. Кривий Ріг: НВП Інтерсервіс, 2017. С. 167–177.
85. Фока М. В. До проблеми виявлення імпліцитних смислів хайку Мацуо Басьо // European Journal of Humanities and Social Sciences, «East West». Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. № 1. P. 50–52.

86. Фока М. В. Дхвані-раса як джерело художньої енергії // Нове у філології сучасного світу: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 9–10 червня 2017 р. Л.: ЛОГОС, 2017. С. 16–18.

87. Фока М. В. Інтерпретаційні варіанти імпліцитних смислів рубайят Омара Хайяма // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 25, Т. 1. О.: Гельветика, 2016. С. 105–109.

88. Фока М. В. Йодзьо в хайку (на основі аналізу поетичних творів Мацуо Басьо) // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. № 1 (13). Дніпро: Вид-во Дніпр. ун-ту ім. А. Нобеля, 2017. С. 110–117.

89. Фока М. В. Перегуки санскритської категорії *дхвані* із сучасною поетикою підтексту // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 27, Т. 1. О.: Гельветика, 2017. С. 108–110.

90. Фока М. В. Раса як джерело художньої енергії твору // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, О. Ю. Костюк. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2017. Вип. 66. С. 87–90.

91. Фока М. В. Символічність і знаковість фауністичних поетичних образів «Ши цзіну» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки: зб. наук. ст. / Гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XII. С. 105–112.

92. Фока М. В. Символічність і знаковість флористичних поетичних образів «Ши цзіну» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, О. Ю. Костюк. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2017. Вип. 64, Ч. 2. С. 165–168.

93. Фока М. Дхвані як джерело художньої енергії твору // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXVIII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 142–148.
94. Фока М. Культ вина та його підтекстові смисли в поезії Лі Бо // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXVII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 79–82.
95. Фока М. Чань-буддійські мотиви в живописній пейзажній ліриці Ван Вея // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): зб. наук. пр. / За ред. О. Філатової. № 1 (19), квітень 2017. Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2017. С. 223–226.
96. Хайям Омар. Рубаи / Пер. с перс.-тадж.; Вступ. ст. З. Н. Ворожейкиной и А. Ш. Шахвердова; Сост. и примеч. А. Ш. Шахвердова. Л.: Сов. писатель, 1986. 320 с.
97. Хайям Омар. Рубаї / Пер. з тадж. – фарсі; Пер., вступ. ст. та прим. В. Мисика. К.: Дніпро, 1965. 100 с.
98. Хайям Омар. Рубаят / Поетич. інтерпретація Г. В. Латника. К.; Ірпінь ВТФ «Перун», 2010. 368 с.
99. Хайям Омар. Трактаты / Пер. Б. А. Розенфельда; Вступ. ст. и коммент. Б. А. Розенфельда и А. П. Юшкевича. М.: Вост. лит., 1961. 338 с.
100. Хрестоматія китайської літератури (від найдавніших часів до III ст. н. е.) / Упоряд. Н. В. Коломієць, Я. В. Шекера. К.: Київ. ун-т, 2008.
101. Цветет мэйхуа: Классическая поэзия Китая в жанре цы / Пер. М. Басманова; Вступ. ст. и примеч. М. Басманова. М.: Худож. лит., 1979. 427 с.
102. Цветкова С. О. Логика аланкары // История философии. 2004. № 11. С. 55–75.
103. Цветкова С. О. Раса // Индийская философия: энцикл. / Отв. ред. М. Т. Степанянц; Ин-т философии РАН. М.: Вост. лит.; Академия Проект; Гаудеамус, 2009. С. 681–684.

104. Чалисова Н. Ю. «Вино – великий лікар»: К истории персидского поэтического топоса // Вестник РГГУ. Сер. «Востоковедения. Африканистика». М., 2011. № 2. С. 126–157.

105. Чельшев Е. Индийская литература вчера и сегодня. М.: Худож. лит., 1989. 382 с.

106. Честертон Г. К. Омар Хайям и священное вино // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р. Гальцева. М.: Полит. лит., 1991. С. 208–211.

107. Шевченко Т. Кобзар. К.: Дніпро, 1985. 622 с.

108. Шекера Я. В. Віддзеркалення уявлень у найдавнішій китайській поезії (на прикладі гімнів «Книги пісень») // Східний світ. № 4. С. 126–130.

109. Шицзин: Книга песен и гимнов / Перевод с кит. А. Штукина; Подгот. текста и вступ. ст. Н. Федоренко; Комментар. А. Штукина. М.: Худож. лит., 1987. 352 с.

110. Шлейн Л. Мозг Леонардо: Постигая гений да Винчи / Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 278 с., 16 с. вкл.

111. Эйдинг Л. З. Китайская классическая поэзия // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии: пер. / Авт. предисл., авт. примеч. С. Серебряного [и др.]. М.: Худож. лит., 1972. С. 193–203.

112. Энциклопедия китайских символов (Восточный символизм) / Сост. К. А. Вильямс; Перевод с англ. М.: Изд-во В. П. Царева, 2001. 436 с.

113. Эрман В. Г. Концепция драматического действия в «Натьяшастре» // Литература и культура в древней и средневековой Индии / Отв. ред. Г. А. Зограф. М.: Наука, 1987. С. 183–197.

114. Японська література: хрестоматія: у 2 т. / Упоряд. Бондаренко І. П. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. Т. 2. 696 с.

115. Японська поезика: хрестоматія / Упорядкув., передм., комент. І. П. Бондаренко, Ю. В. Осадча. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. 260 с.

116. Addiss St. The Art of Haiku: Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters. Boston – London: Shambhala, 2012. 338 p.
117. Arberry J. A. The Legacy of Persia. Oxford: Clarendon Press, 1953. 421 p.
118. Aston W. G. A History of Japanese Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 426 p.
119. Bansat-Boudon L. Poétique du théâtre indien: Lectures du Nāṭyaśāstra. Paris: l'École Française d'Extrême Orient, 1992. 519 p.
120. Bhat G. K. Rasa Theory and Allied Problems. Baroda: M. S. University, 1984. 69 p.
121. Bhattacharya S. P. Śānta Rasa and Its Scope in Literature. Calcutta: Sanskrit College, 1976. 255 p.
122. Biardeau M. Hinduism: The Anthropology of a Civilization / transl. from French by R. Nice. New Delhi: Oxford University Press, 1994. 189 p.
123. Bluth R. H. The Genius of Haiku: Readings from R. H. Blyth on Poetry, Life, and Zen. Tokyo: Hokusiedo Press, 1995. 146 p.
124. Bonneau G. Antologie de la poésie japonaise. P.: Geuthner, 1935. 267 p.
125. Brower G. L., Foster D. W. Haiku in Western Languages: an annotated bibliography (with some reference to senryu). Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1972. 163 p.
126. Chamberlain B. H. The Classical Poetry of the Japanese. Lnd.: Routledge, 2013. 244 p.
127. Classic Haiku: An Anthology of Poems by Bashō and His Followers / Transl. and annot. by Asatarō Miyamori. Mineola, N.Y.: Dover Publitions, Inc., 2002. 288 p.
128. Daumal R. Rasa or Knowledge of the Self: Essays on Indian Aesthetics and Selected Sanskrit Studies. N.Y.: New Directions Publishing, 1982. 107 p.
129. Dürkheim Graf K. Le Japon et la culture du silence / Trad. de l'allemand par Catherine de Bose. Paris: Le Courrier du Livre, 1992. 120 p.

130. Gerow E. Indian Poetics (A History of Indian literature). Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977. 301 p.
131. Ghosh M. A. Problems of the Nāṭyaśāstra // Indian Historical Quarterly. Calcutta, 1930. Vol. VI. P. 72–80.
132. Gnoli R. The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. Roma: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968. 125 p.
133. Gu Ming Dong. Chinese Theories of Reading and Writing: A Route to Hermeneutics and Open Poetics. N.Y.: State University of New York Press, 2005. 334 p.
134. Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo. The theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. Boston – London: Springer Sciences and Business Media, 1981. 167 p.
135. Kale P. K. The Theatric Universe: A Study of the Nāṭyaśāstra. Bombay: Popular Prakashan, 1974. 196 p.
136. Kane P. V. History of Sanskrit Poetics. Delhi–Patna–Varanasi: Motilal Banarsidass, 1971. 446 p.
137. Karlgren B. The Book of Odes. Stockholm: Museum of Far Eastern Antiquities, 1950. 270 p.
138. Keene D. Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century. N.Y.: Columbia University Press, 1999. 1265 p.
139. Keith A. B. A History of Sanskrit Literature. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993. 575 p.
140. Knicely S. E. The Xing in the Shijing Poetics: Towards a Satisfactory Definition. Ohio State University, 1987. 222 p.
141. Konishi J. A History of Japanese Literature. Vol. 1: The Archaic and Ancient Ages. N.J.: Princeton University Press, 2017. 496 p.
142. Konishi J. A History of Japanese Literature. Vol. 2: The Early Middle Ages. N.J.: Princeton University Press, 2017. 482 p.
143. Konishi J. A History of Japanese Literature. Vol. 3: The High Middle Ages. N.J.: Princeton University Press, 2016. 678 p.

144. Kulkarni V. M. Outline of Abhinavagupta's Aesthetics. Ahmedabad: Saraswati Pustak Bhandar, 1998. 110 p.
145. Lebra T. S. The Cultural Significance of Silence in Japanese Communication // *Multilingua*. 1987. № 6 (4). P. 343–357.
146. Maublanc R. *Le Haïkaï Français // Le pample*. P., 1923. № 10–11. P. 1–62.
147. McGee M. D. *Haiku – the Sacred Art: A Spiritual Practice in Three Lines*. Woodstock, Vermont: SkyLight Paths Publishing, 2009. 169 p.
148. Mishra Hari Ram. *The Theory of Rasa in Sanskrit Drama: With a Comparative Study of General Dramatic Literature*. Bhopal: Vindhyachal Prakashan, 1964. 694 p.
149. Pande A. *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata*. Jodhpur: Kusumanjali Prakashan, 1991. 340 p.
150. Pandey K. Ch. *Abhinavagupta: An Historical and Philosophical Study*. Varanasi: Chaukhamba Amarabharati Prakashan, 1963. 1014 p.
151. Phelan Th. A. *American Haiku*. USA: Xlibri Corporation, 2008. 106 p.
152. Rosny Léon de. *Antologie japonaise: poésies anciennes et modernes des Insulaires du Nippon*. P.: Maisonneuve et cie, 1981. 294 p.
153. Shaw M. L. *The Cambridge Introduction to French Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 226 p.
154. Shekhar Īndū. *Sanskrit Drama: Its Origin and Decline*. Leiden: E. J. Brill, 1960. 214 p.
155. *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta* / transl. by Daniel H. H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson, and M. V. Patwardhan and ed. with an introd. by Daniel H. H. Ingalls. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1990. 837 p.
156. Tschudin J.-J., Struve D. *La Littérature japonaise*. 2nd ed. P.: Presses Universitaires de France, 2016. 128 p.
157. Ueda M. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland, Ohio: Press of Western Reserve University, 1967. 274 p.

158. Varma K. M. *Seven Words in Bharata: What Do They Signify*. Bombay: Orient Longmans, 1958. 144 p.
159. Wang W. S.-Y. *Love and War in Ancient China: Voices from the Shijing*. Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2013. 240 p.
160. Warder A. K. The Origins of the Technical Senses of the Rasa // *Adyar Library Bulletin*. Madras, 1980–1981. Vols. 44–45. P. 614–634.
161. Xing Lu. *Rhetoric in Ancient China, Fifth to Third Century B.C.E.: A Comparison with Classical Greek Rhetoric*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1998. 376 p.
162. Yao Dan. *Chinese Literature*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 251 p.
163. Yasuda Keneth. *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*. Boston, Rutland, Vermont, and Tokyo: Tuttle Publishing, 2011. 320 p.

РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ПІДТЕКСТУ В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ ЗАХОДУ

На відміну від літератури Сходу, для якої імпліцитна форма вираження є основною та органічною ознакою власне східного художнього мислення, у літературі Заходу підтекст є набутим засобом вираження художнього змісту, що сформувався суто еволюційним шляхом. Разом з тим цей шлях безпосередньо залежить від художніх принципів, основоположних для того чи того літературного напрямку. Насамперед ідеться про літературу бароко, у якій з метою досягти ефекту несподіванки чи викликати здивування письменники вдавалися до складних метафор, символізму, алегорії, емблематизму, антитез, гіпербол, парадоксів тощо. Так за сказаним приховувався цілий пласт неказаного, декодування якого змушувало читача, передусім читача-інтелектуала, заглиблюватися в текст. Згідно з барочною естетичною концепцією, твір мав бути складним для сприйняття, тому міг зазнавати різних тлумачень та інтерпретацій, що не в останню чергу залежали від складної побудови імпліцитного плану. Згадаймо поезію Дж. Саклінга (Англія), А. Грифіуса (Німеччина), Хуана де ла Крус (Мексика), поему Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» (Італія), драму П. Кальдерона «Життя – це сон» (Іспанія), роман М. де Скюдери «Артамен, або Великий Кир» (Франція), полемічно-художню книгу М. Смотрицького «Тренос, або Плач Східної церкви» (Україна) і т. д.

Окремі риси підтекстовості можна знайти в епоху сентименталізму, проте «сентиментальний» підтекст значно відрізняється від «барокового». Мова сентиментального художнього твору стає більш простою й зрозумілою, адже має зворушити пересічного читача, який повинен відчувати емоцію, закладену автором. Так, сентиментальний культ почуття сконцентровано на внутрішньому світі людини, на її психіці й психології. Намагаючись передати найтонші порухи душі героя, письменники вдаються до зображення його

емоційно-психічного стану. Розгорнуті ліричні відступи та мальовничі пейзажі виступають одним з головних засобів вираження настроїв і переживань – так створюється, точніше, навіюється емоційна атмосфера. Емоційний складник сентиментального твору межує з підтекстовим вираженням. Наприклад: Л. Стерн «Сентиментальна подорож» (Англія), Й. В. Гете «Страдження юного Вертера» (Німеччина), Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» (Франція), Г. Квітка-Основ'яненко «Маруся» (Україна), М. Карамзін «Бідна Ліза» (Росія).

Успадкувавши посилений інтерес до внутрішнього світу людини, романтики також удаються до зображення почуттєвого аспекту людського буття, однак розкривають його набагато глибше. Насамперед маємо на увазі жанр психологічної повісті, розроблений французькими письменниками доби романтизму (новели А. де Мюссе «Еммеліна», «Фредерік і Бернеретта», «Марго», «Мімі Пенсом» та романи Жорж Санд «Індіана», «Валентина», «Лелія», «Жак»). Психологізм завжди провокує появу підтексту. Найбільш використовуваним засобом вираження головної ідеї художньо-літературного твору стають гротеск та іронія, часом самоіронія, за якими вгадуються імпліцитні плани. Відзначимо роман В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» (Франція), поему Дж. Г. Байрона «Паломництво Чайльда Гарольда» (Англія), казку-новелу Е. Т. А. Гофмана «Малюк Цахес» (Німеччина) тощо.

Підтекст стає також ядром творчого методу письменників-реалістів. Маючи на меті правдиво відобразити дійсність, вони вдавалися до типізації героїв і життєвих явищ. За широким узагальненням насправді приховується конкретне або індивідуальне, розуміння якого вимагає від читача глибокого аналізу. Назвемо твори представників різних літератур: французької – «Пані Боварі» О. Бальзака, англійської – «Ярмарок суєти» В. Теккерея, німецької – «Еффі Бріст» Т. Фонтане, американської «Пригоди Гекльберрі Фінна» М. Твена, польської – «Лялька» Б. Пруса, російської – «Війна і мир» Л. Толстого, української – «Повія» Панаса Мирного.

Уповні відчуті «підводну течію» художнього твору можна звернувшись до модернізованого реалізму ХХ століття. Найпотужніше підтекстовість

проявлена в магічному реалізмі (Х. Л. Борхес, А. Карпентьєр, Г. Гарсія Маркес, Г. Казак, Е. Кройдер, М. Еліаде, М. Павич, С. Яневський та ін.), де через поєднання реального та незвичайного, іноді навіть надзвичайного, постають глибинні філософські смисли. Не менш підтекстовим є психологічний реалізм (Р. Белль, В. Фолкнер, Е. Е. Гемінгвей, А. де Сент-Екзюпері та ін.), у рамках якого письменник концентрується на внутрішньому житті героя, завуальовано передає його, змушуючи реципієнта читати «між рядками», придивлятися до неказаного й неясного, щоб зрозуміти істинний смисл твору. До того ж підтекстовості дотримуються представники інтелектуального реалізму (А. Франс, Т. Манн, Б. Шоу, Р. Веллс, К. Чапек, Б. Брехт та ін.), де твір, по суті, є підтекстом, а експліцитний план твору виступає лише оболонкою, за якою проступає імпліцитний план вираження.

Підтекст стає характерною ознакою цілої низки течій модернізму, зокрема символізму, де образ стає багатозначним і сугестивним (Ш. Бодлер, М. Метерлінк, Р. М. Рільке, Г. д'Аннунціо, Б. Лесьмян, Ф. Ніцше, О. Блок, О. Кобилянська та ін.); акмеїзму, де за зовнішнім поверхневим планом зображеного приховується внутрішній смисл висловленого, можливо, менш багатозначний, ніж у символістів, але не менш промовистий (М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Зенкевич, В. Нарбут та ін.); імпресіонізму, де ефект навіювання настроїв і переживань уловлюється через емоційність кольору (П. Верлен, М. Пруст, К. Гамсун, Дж. Конрад, А. Шніцлер, І. Бунін, М. Коцюбинський); футуризму, що відзначається складними філософськими підтекстами поведінки натовпу чи прихованими урбаністичними мотивами (італійські митці – Ф. Т. Марінетті, Дж. П. Лучіні, П. Буцці та ін., російські – Б. Маяковський, І. Северянін, Б. Пастерна та ін., українські – М. Семенко, О. Слісаренко, М. Щербак та ін.); кубізму й абстракціонізму, де за примхливими та незвичайними формами криється внутрішній світ письменника (Г. Стайн, А. Лотов, А. Палацески, М. Семенко та ін.).

У період неомодернізму підтекст із чітко вираженим філософським характером стає провідним засобом, що вибудовується за допомогою нових

виразально-зображувальних прийомів, серед яких: принцип «вільних асоціацій» сюрреалізму (А. Бретон, Ф. Супо, Л. Арагон, П. Елюар, А. Арто, Т. Тцар, Ф. Музіка, М. Бакош, Кітагава Фуюхіко та ін.); «галюцинуючі видіння» експресіонізму (Г. Гейм, Й. Бехер, Г. Кайзер, Е. Толлер, Л. Франк, Г. Мейрінк та ін.); абсурд у змісті й формі творів екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ж. Ануй, Дж. Фаулз, Г. Е. Носсак, М. де Унамуно, Д. Буццаті, Кобо Абе та ін.); внутрішні процеси мислення у творах «потoku свідомості» (Дж. Джойс, М. Пруст, В. Вулф, Г. Стайн та ін.) тощо.

Особливого значення підтекст набуває в елітарній літературі постмодерну, стаючи не стільки засобом вираження глибоких ідей автора, скільки ознакою майстерної техніки письма. Письменники вибудовують складні відношення між текстом і контекстом, через які часто проступають інтертекстуальні зв'язки, на тлі чого взаємодія між автором, текстом та читачем створює метатекст літературно-художнього твору (У. Еко, «Ім'я троянди»; М. Павич, «Хозарський словник»; М. Кундера, «Безсмертя»; Г. Гессе, «Гра в бісер» та ін.).

Для того щоб зрозуміти особливості поетики імпліцитних смислів у західній літературі та простежити, як письменник вибудовує імпліцитну частину твору, зупинімося на найбільш показових аспектах підтексту.

Аналізуючи феномен підтексту, неможливо оминати увагою творчість Е. Гемінгвея, адже письменник не тільки довершено вибудовує приховані смисли у своїх оповіданнях і романах, але й детально пояснює механізми їх творення, що, своєю чергою, дає важливий ключ для їх декодування. Повільне прочитання оповідання «Гори як білі слони», яке відзначається множинністю інтерпретаційних варіантів, дасть змогу виявити істинні смисли, зрозуміти системний характер підтекстів.

Твори Дж. Д. Селінджера є об'єднувальною ланкою, що сприятиме встановленню впливу східної поетики на західну. Яскравим прикладом того, наскільки вправно письменник використовує інструментарій санскритської поетики для створення підтекстів, слугують «Дев'ять оповідань», що

відповідають дев'яти настроям (расам). Як Дж. Д. Селінджер навіює той чи той настрій читачеві, простежимо на прикладі оповідання «Вуста чарівні та зелені очі».

Для декодування імпліцитних смислів повісті Г. Гессе «Сіддхартга» потрібно враховувати як специфіку східних учень, так і світоглядні позиції Заходу.

Поряд з творами, тлумачення яких вимагає знання санскритської поезики чи індійської філософії, існують зрозумілі кожному читачеві шедеври, серед яких повість-казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц», наповнена глибинним філософським підтекстом.

Твори представника магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса відкривають ще один аспект природи підтексту в західній літературі, де за одивненими образами та одивненим художнім світом постають важливі філософські проблеми й глибокі смисли, зокрема в оповіданнях «Стариган із крилами» і «Я наймаюся бачити сни», на яких зупинимось детальніше.

Представник химерної прози, що суголосна магічному реалізму, В. Шевчук майстерно створює підтексти у своїх творах. Для письменника імпліцитний спосіб вираження є основним творчим принципом. Вивчити особливості підтексту В. Шевчука спробуємо на основі оповідання «Жінка-змія», де взаємодія фантастичного (уявного) і реалістичного (правдивого), використання складної системи символів, а також звернення до прообразів створюють декілька прихованих планів.

Слід зауважити, що раціональний і виважений характер підтексту, тобто його свідоме використання майстрами слова, значно наближує до досягнення прихованих смислів, зводячи до мінімуму варіативність інтерпретацій.

Далі визначимо особливості поезики підтексту в літературно-художній системі Заходу.

3.1. Поетика принципу айсберга Е. Гемінгвея

Ім'я американського письменника Е. Гемінгвея в кожного пересічного читача невід'ємно асоціюється з майстерним творенням підтекстів. Свій основний поетологічний принцип письменник назвав принципом айсберга, який органічно увійшов в сучасний літературознавчий тезаурус, поступово втративши свою яскраву образність і набувши цілковито наукового характеру, і який стане предметом нашого дослідження в цьому підрозділі.

3.1.1. Інтерпретація специфіки гемінгвеївської теорії айсберга

Нобелівська премія з літератури 1954 року була присуджена Е. Гемінгвею за «могутній стиль, що є досягненням мистецтва сучасного оповідання» [39, с. 103]. Безперечно, могутність стилю письменника насамперед пов'язана з підтекстами, тобто зі свідомо вибудуваними прихованими смислами у творі, у яких і треба шукати істинні послання автора читачеві.

Ідею написання творів, де головне приховується в підтекстовій частині, сам Е. Гемінгвей назвав принципом айсберга (теорією айсберга). Так, в одному зі своїх інтерв'ю письменник вичерпно пояснив: «...можу сказати, що я завжди намагаюся писати за принципом айсберга. Сім восьмих його перебуває під водою, і лише одна восьма на поверхні. Ви можете пропустити що завгодно з того, що знаєте, і від цього ваш айсберг стане лише міцнішим. Ваші знання залишаються в підводній його частині» [117, с. 689–690]. При цьому майстер підтексту тонко зауважив: «Але якщо письменник обминає те, чого він не знає, але повинен знати, у його творах з'являються дірки» [117, с. 690].

Для того щоб точніше зрозуміти суть підтексту, звернімося до роздумів Е. Гемінгвея: «Старого і море» можна було б розтягти на тисячу з гаком сторінок, описати всіх жителів селища, яких я бачив, розповісти, як вони заробляють на життя, народжуються, учаться, народжують дітей і т. д. Це добре

й навіть чудово вміють робити інші автори. Письменник обмежений у своїй роботі тим, що вже добре зроблено до нього. Отже, я спробував навчитися чогось іншого. По-перше, передаючи свій життєвий досвід читачеві, я намагався вилучити все зайве, аби те, що він чи вона прочитають, стало його чи її досвідом, неначе дійсно мало місце в житті. Досягти цього дуже важко, і в цьому напрямку мені доводиться дуже багато працювати» [117, с. 690].

Корисним для розуміння природи прихованих смислів у художньому творі є приклад, наведений письменником: «У всякому разі, не зупиняючись на тому, як це робиться, скажу лише, що того разу мені неймовірно пощастило, бо я зумів повністю передати читачеві те, що хотів і чого до мене ніхто не передавав (*ідеться про повість «Старий і море»*. – М.Ф.). Мені пощастило саме в тому, що я зустрів гарного чоловіка й гарного хлопця, а письменники останнім часом забули, що таке ще трапляється. Та й океан вартий, щоб про нього писати, як і про людей. Мені й тут пощастило. Я бачив, як паруються марліни, і тепер маю про це уявлення. Цього я не писав. У тому ж місці я бачив косяк (чи стадо) кашалотів, понад шістдесят голів, і навіть загарпунив одного завдовжки близько шістдесяти футів, але не втримав. Про це я теж не писав. Жодна з історій, які я чув у рибальському селищі, не увійшла до книги. Але саме знання й складають підводну частину айсберга» [117, с. 690].

До цього так званого *принципу айсберга* Е. Гемінгвей звертався протягом усієї своєї письменницької діяльності, і саме цей принцип став домінантною й наскрізною ознакою його творчого стилю. Наприклад, згадуючи в мемуарах «Свято, що завжди з тобою», одне зі своїх ранніх оповідань з книги «За нашого часу» (1924), письменник уточнить: «То була дуже нехитра історія під назвою «Не в сезон», але насправді кінець її був не такий, бо в житті той старий повісився. Я зробив це за своєю новою теорією, згідно з якою можна випустити у творі все, що завгодно, – аби ти тільки сам знав те, що випускаєш, – і тоді оповідання стане ще сильніше, і читач відчує в ньому щось більше, ніж він осягнув розумом» [117, с. 126–127]. А в 1932 році Е. Гемінгвей зазначає: «Якщо письменник добре знає те, про що він пише, він може опустити багато з того,

що знає, і якщо він пише правдиво, читач відчує все опущене так само сильно, ніби письменник сказав про це. Величавість руху айсберга в тому, що він тільки на одну восьму підіймається над поверхнею води» [38, с. 109]. І в 50-ті роки констатує: «...я завжди намагаюся писати за принципом айсберга» [117, с. 689].

Незважаючи на те, що Е. Гемінгвей так відверто розказує про свій основний творчий принцип, він майже не розкриває й не коментує підтексти своїх творів, залишаючи це читачам і критикам. Наприклад, на питання Дж. Плімптона, чи згоден автор, що в його романах є символіка, Е. Гемінгвей відповів: «Мабуть, є, коли критики постійно її знаходять. Але, якщо не заперечуєте, мені не хотілося б говорити про це й відповідати на такі питання. Романи та оповідання важко писати й без того, щоб їх пояснювати» [117, с. 685]. І далі уточнює: «...я вважав і вважаю, що письменник, який розповідає про те, як він пише, завдає собі великої шкоди. Адже він пише для того, щоб його читали, і будь-які пояснення чи розмови тут зайві. Можу вас запевнити, що в будь-якій книжці сказано набагато більше, ніж це здається після першого прочитання, і автор, який так пише, не повинен давати пояснення чи виступати в ролі гіда, що коментує найскладніше у своєму творі» [117, с. 685]. Тож вибудовування підтекстів є основним творчим принципом автора [108].

Очевидно, саме глибина творів Е. Гемінгвея, їх потужна й чітко продумана підтекстовість захопила читачів у момент виходу перших творів і продовжує цікавити дотепер. Розвідки та студії, об'єктом вивчення яких є художні твори Е. Гемінгвея, значно збагатили фонд наукової літератури. Частина науковців більшою чи меншою мірою зачіпає питання імпліцитних смислів у творчості письменника (М. Балонова [5], Т. Белова [6], Т. Денисова [37], Р. Довганчина [77], Я. Засурський [44], Д. Затонський [45], І. Кашкін [51], І. Крилова [55], В. Кухаренко [60], Ю. Лидський [62], З. Маянц [68], А. Мурза [76], Т. Некряч [77], І. Стрункіна [97], І. Фінкельштейн [104], А. Штандель [125], С. Baker [133], J. Benner [137], Н. Bloom [138], А. Burgess [140], М. Cowly [144], Ch. A. Fenton [149], Е. М. Halliday [157], J. Killinger [166], Н. Levin [171], J. K. M. McCaffery [174], R. K. Peterson [181], Ph. Young [190] та ін.).

Як ми вже згадували, у своїй книзі «Ернест Гемінгвей» («Эрнест Хемингуэй», 1966) І. Кашкін, осмислюючи специфіку підтексту творів письменника, зауважує, що механізм творення підтекстів Е. Гемінгвей детально розробляє, щоправда, пізніше відходить від нього. Важливо те, що письменник ставить читачам питання, відповідь на які й приводить до істини [див.: 51, с. 253–254].

Розкриття підтексту дослідник насамперед убачає в зверненні до контексту, крізь призму якого постають справжні смисли: «У всіх цих випадках, по суті, необхідна допомога контексту, і допомагає він по-різному. «Білі слони», наприклад, одразу стають зрозумілими на тлі багатьох інших оповідань про експатріантів і та тлі «Фієсти». Можливе абстрактне тлумачення «Кішки під дощем» – це нудьга, нудота, бездіяльність узагалі. Але згадавши контекст оповідань «Крос по снігу», «Удома», «Присвячується Швейцарії», «Сніги Кіліманджаро», «Недовге щастя Френсіса Макомбера», «П'ята колонна» і навіть «За рікою, в затишку дерев», починаєш по-іншому тлумачити «Кішку». У такому контексті всієї творчості отримує більш глибоке значення вже й перше оповідання цього ряду. У «Кішці під дощем» виявляється не тільки нудьга, але й перший прояв ностальгії за своїм обжитим гніздом, за «домом», що лякає та відштовхує чоловіка» [51, с. 254]. При цьому «у великих творах, наприклад, у «Фієсті», окремі натяки й недомовленості розкриваються широким контекстом усього роману» [51, с. 256].

Іншим важливим чинником для розкриття підтексту, на думку дослідника, є ключові фрази, у яких містяться справжні смисли: «Зрозуміти недомовленості в оповіданнях іноді допомагають, окрім контексту, можливого у великих творах, зовні непримітні ключові фрази, як згусток, де сконцентрований підтекст. Для Кребса на фронті «все було просто та всі були друзями», а вдома все було надто складно. Для тенетне Генрі «світ ламає кожного» й «потрібно, щоб було те, чого неможна втратити». Туристи в «Альпійській ідилії», письменник Гаррі в «Снігах Кіліманджаро», мисливець Вілсон у «Макомбері» наполягають на тому, що «нічого не потрібно робити

надто довго». Оле Андерсон безнадійно кидає: «Тепер уже нічого не можна зробити». Нік відгукується на це: «Піду я з цього міста». А сам Гемінгвей підказує йому думку: «А повернутися завжди можна» [51, с. 256–257]. Такі ключові фрази іноді письменник виносить у заголовок: «Прощавай, зброє!», «Щось закінчилося», «Якими ви не будете», «У чужій країні», «Хто вбив ветеранів у Флориді?», «Іспанська земля», «Американцям, що пали за Іспанію» [51, с. 258].

І. Кашкін розглядає підтексти як один зі складників стилю Е. Гемінгвея, що творить динаміку. Наприклад, через повтори, показовий підтекстовий прийом, запозичений у Г. Стайн, постає головна ідея оповідання «Кішка під дощем». Ось як про це пише дослідник: «Тут знову наполегливий повтор на цілий абзац: «Американці подобався Падроне», але потім неочікуваний поворот і підхват, що переосмислює й поглиблює тему всього у двох репліках, які сказані нібито щодо зачіски. «Мені подобається так, як зараз», – говорить чоловік. «Мені набридло», – говорить дружина. І ця репліка охоплює й підсумовує все: і зачіску, і обридлі блукання готелями, і неувважність чоловіка, і хиткість сім'ї, і близьке розставання» [51, с. 62].

Пізніше, уже говорячи про «Фієсту», дослідник побіжно звертає увагу на зміни в природі підтексту: «У «Фієсті» ясно розпізнаємо погляд репортера-художника, – зазначає дослідник. – У збірці «У наш час» результатом були стислі мініатюри-дії, тут, у «Фієсті», – лаконічні й чіткі описи тла. Там – неочікуваний підтекст, через який не одразу сприймаємо «Білих слонів», «Кішку під дощем» тощо. Тут – та ж сама недомовленість діалогу стає зрозумілою на тлі ясності загальної ситуації» [51, с. 81].

А от у романі «По кому подзвін» І. Кашкін констатує відмову від недомовленості. «У «Дзвоні» немає майже ніяких слідів колишнього захоплення технікою уривчастого, недомовленого письма, – зауважує дослідник, – хіба що в спробах якось виразити неказані, непередавані моменти екстазу чи в побіжному спогаді про Гертруду Стайн» [51, с. 176].

Сам же принцип айсберга І. Кашкін пов'язує не стільки з підтекстом, скільки зі свідомим відбором реалістичних фактів у процесі зображення. «Багато говорять про якусь особливу, гемінгвеївську, «теорію айсберга». Безумовно, у Гемінгвея це дуже вдале образне формулювання, і важливо те, що він не тільки формулював, але й творчо здійснює одну з вічних нових вимог реалістичного мистецтва – свідомий відбір. Гемінгвей перейняв це від своїх великих учителів – Стендаля, Толстого, Флобера. Справжній художник-реаліст із сукупності ретельно засвоєного матеріалу, з купи ескізів, з тисячі тон словесної руди відбирає тільки найбільш характерне, найбільш сутнісне, навіть не одну восьму айсберга, а, можливо, одну тисячну великої гори. А до кінця договорювати все важливе й неважливе – це звичка письменника-натураліста. І стиль Гемінгвея в цьому сенсі – це його неповторне, вистраждане ним уміння майстерно користуватися методом реалістичного відбору. Глибина перспективи, маса семи восьмих зануреної частини айсберга визначають і забезпечують ту цінну змістовну простоту, яка нічого спільного не має з дешевим примітивом поверхневої простакуватості» [51, с. 242–243].

Т. Денисова теж пов'язує гемінгвеївський айсберг з реалізмом. У своїй монографії «Ернест Хемінгуей» («Эрнест Хемингуэй», 1972) дослідниця зазначає: «Він писав про те, що добре знав, і всі набуті ним знання становили сім восьмих «айсберга», схованих під поверхнею розповіді.

Як великий митець, він умів знайти те іноді зовні не помітне, від чого ниті читачевих асоціацій, мислення, відчуття несхибно тяглися до головного, до основи «айсберга», породжуючи в уяві цілі картини. І це вже було справою майстерності письменника, до вершин якої він ішов дуже свідомо й цілеспрямовано» [37, с. 145].

Водночас дослідниця звертає увагу на прийоми, які уможливлюють створювати підтексти. Наприклад, внутрішні монологи, що іноді переростають у потік свідомості, дозволяють розкрити внутрішній світ Роберта Джордана в романі «По кому б'є дзвін» [37, с. 147], так само у внутрішніх монологів

змальовується правдива картина реальності в романі «Маєш і не маєш» [37, с. 150].

Не менш вагомою є роль діалогів, які, за спостереженням Т. Денисової, постійно змінюють своє значення. Учена відзначає, що у «Фієсті» діалоги є чи не єдиною можливістю показати «втрачене покоління», бо розмови – єдина сфера «діяльності» героїв; у романі «Прощавай, зброє!» тільки діалоги дають можливість відобразити війну в різних аспектах, тому вони є засобом «багатоокості» автора; у романі «Маєш і не маєш» неможливі показано здебільшого в дії, а можливих – у розмовах, через це діалог є головним засобом характеристики героя; так само засобами характеристики героя є діалоги в найбільш епічному з романів письменника «По кому б'є дзвін»; у романі «За рікою, в затінку дерев» увесь основний зміст укладено в діалоги [37, с. 150–151].

Важливим стає також прийом «об'єктивної тези» (М. Холлідей). Ось як пояснює це Т. Денисова: «Мужня людина, здебільшого уродженець Заходу, а отже, спадкоємець традицій його підкорювачів, «герой кодексу» Хемінгуей рідко говорить про свої почуття. Про них звичайно можна лише здогадуватися, виходячи з його поведінки. Героєві не властиво розкриватися перед іншими. І Хемінгуей будує художній твір, виходячи з його характеру. Звідси – лаконічність діалогів, наявність підтексту, численні внутрішні монологи, аж до потоку свідомості, коли це необхідно, форма ліричного «Я» роману, звідси ж і «тези» переживань героя, до яких письменник удається в найдраматичніших сценах» [37, с. 151]. «У романі «Прощай, зброє!» Фред Генрі і Кетрін Барклі, сховавшись од війни, живуть у Швейцарії, – аналізує дослідниця. – Згадуючи цей час, Генрі не говорить про свій стан тоді. Одна лише фраза про те, що їхні хазяїни «теж були дуже щасливі вдвох», атмосфера тепла, затишку, тиші, спокою, які він запам'ятав, краще за будь-які душевні зізнання виражає стан заспокоєності, умиротворення, щастя, яке він мав короткий час» [37, с. 153].

Повтори й лейтмотиви також вибудовують підтекст. Т. Денисова зауважує, що вони створюють у романах Е. Гемінгвея особливу атмосферу, у

якій читач опиняється в одному вимірі з героями, дивиться на світ їхніми очима: «Дансинг, куди Джейк Барнс приходить з повією. Сюди приїздить компанія молодиків. «З ними була Брет». Перший раз це лише констатація. Потім яскраве світло падає на кучеряве волосся молодиків, на їх білі руки. Джейк чує розмову – теревені нудьгуючих гульвіс, нахабних і пустих. І яким болем сповнюються повторені ним слова: «І з ними була Брет» [37, с. 153–154]. Чи в романі «Прощай, зброє!» трагічним лейтмотивом стає дощ: «він переслідує героїв і в міланські ночі, і під час відступу, і в ніч утечі в Швейцарію, і нарешті, під час дощу Кетрін помирає... Його монотонна нескінченність, багаторазово повторена в книжці, ніби символізує собою людську безпорадність у цьому світі [...]» [37, с. 156].

Як зазначає Т. Денисова, «це знання життя, реальність, що стоїть за прийомами, є непомітною, але явно відчутною основою творів письменника-реаліста і становить, як нам здається, сім восьмих його «айсберга». Ця реальність прихована, але на кожному кроці проступає назовні та надає об'ємності образам, сповнює їх змістом, робить їх глибокими, живими, достовірними» [37, с. 156–157].

В іншому своєму дослідженні «Гемінгвеївський «айсберг» і «модуси» екзистенціалізму» («Хемингуэевский «айсберг» и «модусы» экзистенциализма», 1985) Т. Денисова дуже влучно зауважує: «Відкриттям американського письменника є співвідношення тексту й підтексту, комбінація, відбір, зчеплення компонентів, у результаті якого зміст не просто розширюється за рахунок підтексту, що читається, але розширюється дуже значуще – у багато разів. У Гемінгвея підтекст настільки вагомий, що утворює другий, надзвичайно важливий план оповідання, не тільки не співпадаючий з першим, але часто ніби суперечливий йому. І в той же час підтекст дуже тісно пов'язаний з текстом: його можна прочитати тільки «крізь текст», з цією метою спеціально та дуже точно організований. Це й було новаторством Гемінгвея: особлива двопланова структура прози й економна, але добре розроблена система зображальних засобів, яка допомогла створити і текст, і підтекст та

встановлювати складний, часто оснований на різного роду асоціаціях зв'язок між ними. При такій структурі вимагається не тільки величезний талант й уява художника, але багатогранне відчуття реальності» [39, с. 110].

Так, Т. Денисова уточнює: «Нік Адамс щасливий у своїй самотності на Біг-рівер. Він увесь зосереджений на одвічних і простих заняттях – розпалити багаття, налити води, насадити наживку, потягнути вудочку. І світ навколо тихий і прекрасний у своїй доцільності... І тільки загнана в глиб душі, закрита на безліч заборів, шкребеться минула війна, і горе, і розчарування, і смерть – трагічні сім восьмих «айсберга» [39, с. 110]. Або в романі «Прощай, зброе!» «описана трагічна полоса в житті юного героя: війна, поранення, кохання, дезертирство, смерть коханої... Це не надумане накопичення невдач, а ланцюг закономірностей, що включається проти особистості, якщо особистість стійко дотримується законів честі, мужності, доброти, щедрості, якщо вона не хоче підкорятися брехливому й несправедливому суспільству. Сім восьмих «айсберга», його підводний фундамент – це суспільство та епоха, ворожа людині» [39, с. 111]. Відповідно, поетика підтексту, точніше, поетична система «айсберга» передає конкретно-історичне через емоційно-етичне [39, с. 114].

Надзвичайно цінним є висновок Т. Денисової, що «гемінгвеївський принцип айсберга – це не техніка, не прийом, а принцип, який відображає спосіб художнього мислення та бачення письменника» [39, с. 118].

Частина досліджень сконцентровані на одному з прийомів створення підтекстів у творчості письменника. Такого типу студії дають змогу глибше зрозуміти суть підтексту, побачити його «в дії». У цьому контексті важливим є дослідження Т. Сільман «Підтекст – це глибина тексту» («Подтекст – это глубина текста», 1969), у якому приховані смисли розглядаються як завчасно й чітко продумані письменником. Дослідниця зауважує, що «підтекст, для того, щоб бути об'єктивним фактором розвитку дії, так чи так обов'язково повинен бути заздалегідь підготовлений, повинен мати основу в минулому, уже колишньому, у мотиві чи ситуації, які раніше звучали» [94, с. 92].

Виділяючи ситуації, крізь призму яких декодується підтекст, дослідниця пояснює їх так: «Назвемо умовно цей первинний мотив або ситуацію, на яку спирається наступний текст, «мотивом-основою» чи «ситуацією-основою», а ситуацію, що спирається на них, у якій і виникає підтекст, – «вторинною» чи «повторною».

І якщо ми придивимося до співвідношення цих двох (чи більше) ситуацій – основної й повторних, то дійдемо висновку, що чим тонший, складніший, заплутаніший, завуальованіший подальший підтекст (у повторних ситуаціях), тим простішою, однозначнішою, прямолінійнішою повинна бути первинна ситуація-основа» [94, с. 93]. Відповідно, такий підтекст Т. Сільман називає своєрідним повтором, чи то словесним, чи то ситуативним, але повтором, що знаходиться на відстані від своєї першооснови [94, с. 93].

Як І. Кашкін, Т. Сільман вважає, що основою для створення підтексту в Е. Гемінгвея є історична подія – перша світова війна, яка зумовила песимістичне світобачення так званого *втраченого покоління*. Усвідомлення цієї особливості дає нам важливий ключ до розуміння творів письменника. Наприклад, «ситуацією-опорою» у «Фієсті» є епіграф «Усі ви – утрачене покоління» (Г. Стайн), що стає опорою для всієї атмосфери роману, його трагічного підтексту [94, с. 97].

Співвідношення ситуації-основи й ситуації-повтору трапляється також у романі «Прощавай, зброє!». Т. Сільман пояснює: «Згадаймо фінальні сторінки роману «Прощавай, зброє!», де тричі згадується дощ – двічі перед останнім відвідуванням лікарні і в самому кінці, уже після смерті Кет, в останній фразі «...і пішов до себе в готель під дощем».

Якщо знати попередній сюжет тільки з чуток чи забути деякі подробиці, то може здатися, що згадування дощу є традиційно оформленим символічним супроводом настрою героя [...].

Однак підтекст за своїм внутрішнім смислом тут більш глибокий, якщо згадати давніші слова Кет про те, що вона має померти в дощ. У цьому зв'язку

смерть Кет під час сильного дощу набуває значення якогось трагічного фатуму, що давно навис над героями» [94, с. 97].

Завдяки тексту-основі й тексту-повтору значно глибше прочитується твір: «Первинний текст-основа посиляє свою проекцію вдалину, до тексту-повтору в кінцівці роману, хоча повтор знаходиться від нього на відстані десятків сторінок. Своєю чергою, повтор, завдяки цьому витлумачений з більшою глибиною, кидає зворотнє світло на первинну ситуацію: якщо трагічний фінал виявився фатально передбаченим Кет, то одночасно й слова дівчини про фатальну роль дощу в її житті набувають значущості пророчого передбачення майбутнього» [94, с. 97–98].

На думку дослідниці, такі повтори сприяють переосмисленню як окремих епізодів, так і твору загалом. Текст-основа слугує не тільки поглибленню повтору, а й сам підлягає ретроспективному тлумаченню через повернення думки читача від подальших епізодів твору до більш ранніх. Відбувається активна взаємодія цих двох асоціативно пов'язаних один з одним відрізків тексту. Художній твір є певне завершене ціле, сприймаючи його, ми діємо не однолінійно, а багаторазово охоплюємо думкою та почуттям усю його цілісність, додатково тлумачачи багато з тих подій, які були зображені значно раніше й тоді були зрозумілі нами недостатньо глибоко. Читаючи твір з особливо багатим підтекстом, ми іноді повертаємося до найбільш важливих місць, перевіряючи таким способом своє первинне враження [94, с. 98]. Тож через дистанційний повтор, що несе в собі підтекстову інформацію, твір набуває глибшої інтерпретації.

Важливими для розуміння й декодування підтексту у творчості Е. Гемінгвея стають підходи лінгвістів, які фокусують увагу на мовних засобах творення імпліцитних смислів. Так, В. Кухаренко розглядає підтекст як свідомо обрану автором манеру художнього зображення явищ, що має об'єктивне вираження в мові [60, с. 79]. У статті «Типи й засоби вираження імплікації в англійському художньому мовленні (на матеріалі прози Е. Гемінгвея)» («Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на

матеріалі прози Е. Хемінгуей)», 1974) дослідниця детально вивчає вияви підтексту. Під імплікацією В. Кухаренко розуміє «додатковий смисловий чи емоційний зміст, який реалізується за рахунок нелінійних зв'язків між одиницями тексту» [60, с. 72]. Звернімо увагу, що запозичений термін *імплікація* виступає синонімом до традиційно вживаного у філологічній науці терміна *підтекст* [див.: 59, с. 189].

У творах Е. Гемінгвея В. Кухаренко визначає імплікацію передумов, яка виявляється в порушенні хронологічної послідовності подій. Цей тип імплікації твориться за рахунок пропуску в тексті окремих мовних одиниць, що можуть бути відновлені думкою за рахунок кілець, залишених на місці розриву смислового ланцюга.

Описаний ефект «удавано знайомих дій» досягається за рахунок використання таких засобів англійської мови, як ініціальний означений артикль, ініціальні особові та вказівні займенники, перфектні часи й прислівникові слова, лексико-граматичне значення та синтаксична позиція яких відрізняються контекстуальною несамотійністю. Наприклад: «Ініціальне *that* можна вважати згорнуту фразу «те, про що йшлося раніше, той, що від нас віддалений», а *this* розгорнути в «цей, що поруч з нами, цей, про який щойно йшлося». Пор.: «In the late summer of *that* year we lived...», – починається «Прощавай, зброє!»; «There had been a sign to detour in the center of the main street of *this* town...» (Fathers and Sons)» [60, с. 74].

Поруч із цим дослідниця визначає також одночасну імплікацію, яка забезпечує збіг двох планів повідомлення, коли емоційний бік висловлення постає одночасно з експліцитно вираженим зовнішнім потоком подій. Одночасна імплікація виражається, по-перше, за рахунок характеристики об'єкта незалежно від зовнішнього плану оповідання, що постає через художню деталь чи лексичне наповнення діалогу [60, с. 75]. Погляньмо, як через одну рису явища чи факту автор дає можливість читачеві уявити описане загалом. Спекотний день описаний через деталі зовнішності та поведінки персонажа: «My old man and Holbrook and a fat wop in a *straw hat* that *kept wiping* his face

with a handkerchief were having an argument» («My Old Man»))» [60, с. 75]. Або близькість героїв виявляється через використання демінутивних суфіксів, пестливих чи інтимних прізвиськ: Wemedge («The Three Day Blow») і Schatz («A Day's Wait»).

По-друге, одночасна імплікація також характеризує внутрішній стан персонажа і його ставлення до того, що відбувається в зовнішньому плані. Реалізується цей вид через діалог або авторське оповідання за допомогою закріплених за кожним з них засобів [60, с. 75]. Так, зображення звичних дій засобом однорідних дієслів-присудків приховує глибоке внутрішнє хвилювання героя: «*I unpacked my bags and stacked my books on the table beside the head of the bed, put on my shaving things, hung up some clothes in the big armoire, and made up a bundle for the laundry. Then I took a shower in the bathroom and went down to lunch... After lunch I went up to my room, read a while and went to sleep. When I woke it was half past four. I found my swimming suit, wrapped it with a comb in a towel, and went down-stairs and walked up the street to the Concha... The beach was smooth and firm... I went into a bathing-cabin, undressed, put on my suit, and walked across the smooth sand to the sea* («The Sun Also Rises»))» [60, с. 77] (виділення наше. – М.Ф.).

Здатність слів поглиблювати своє контекстуальне значення за рахунок конотацій, створених шляхом використання попереднього зображення смислу певної частини, також додають особливого підтексту. Наприклад, з урахуванням дистантної реалізації слід сприймати відвертості п'яного Майка з «Фієсти», який повідомляє герою, що Бретт доглядає за пораненим Педро Ромеро: «...she loves looking after people. That's how we came to go off together. She was looking after me».

«I know», I said».

Через лінійні зв'язки відповідь Барнса впливає з другої частини репліки Майка: він знає історію їхнього знайомства з Бретт, проте в плані нелінійних зв'язків відповідь визначається першою частиною репліки й сприймається так завдяки твердженню, висловленому раніше: «Probably I would not have had any

trouble if I hadn't run into Brett when they shipped me to England. I suppose she only wanted she couldn't have» [60, с. 78–79].

Отже, аналіз мовних засобів, до яких удається письменник у процесі написання твору, дає змогу виявити приховані смисли та цим наблизитися до справжньої ідеї художнього тексту. Огляд інтерпретацій імпліцитності у творах Е. Гемінгвея, що фіксує багатий арсенал засобів і елементів, за допомогою яких письменник створює імпліцитний план вираження, засвідчує складність феномену підтексту художнього твору.

Значна кількість наукових робіт, присвячених творчості Е. Гемінгвея, і багатство підходів до декодування прихованих смислів його творів потребують систематизації й узагальнення, що сприятиме формуванню більш повного уявлення про творення підтекстів. Тож у наступному підрозділі ставимо за мету узагальнити та систематизувати методи й прийоми творення підтекстового плану художнього твору на матеріалі відзначеного множинністю інтерпретацій оповідання Е. Гемінгвея «Гори як білі слони».

3.1.2. Підтексти в оповіданні Е. Гемінгвея «Гори як білі слони»: спроба повільного прочитання

М. Кундера у своєму літературно-філософському есе «Порушені заповіді» запропонував різноманітні варіанти інтерпретацій оповідання Е. Гемінгвея «Гори як білі слони». Інтерпретації зазнали: трактування ситуації, описаної у творі, аналіз мотивів поведінки персонажів та їхні характери. Письменник зазначає: «Дивно, але в цьому короткому оповіданні на п'ять сторінок на основі діалогу можна уявити собі незліченну кількість ситуацій: чоловік одружений і змушує свою коханку зробити аборт, щоб захистити дружину; він неодружений та наполягає на аборті, щоб не ускладнювати собі життя; також можливо, що він чинить так не з егоїстичних міркувань, а лише передбачаючи, наскільки дитина може ускладнити дівчині життя; мабуть (а уявити можна все, що завгодно), він серйозно хворий і боїться залишити

дівчину з дитиною; можна навіть уявити, що дитина від іншого чоловіка, якого дівчина кинула, щоб піти до американця, він радить їй зробити аборт, але в разі відмови повністю готовий узяти на себе роль батька. А дівчина? Вона могла погодитися на аборт, щоб задовольнити коханця; може бути, вона сама прийняла це рішення, але по мірі того, як наближується час розплати, утрачає мужність, відчуває себе винною, хоча ще проявляє на словах останній опір, адресований скоріше її власній совісті, ніж партнеру. Справді, можна безкінечно уявляти собі найрізноманітніші ситуації, що приховуються за цим діалогом» [56, с. 126–127].

Зазначена множинність тлумачень оповідання Е. Гемінгвея, розкрита М. Кундерою, дає змогу переконатися в тому, що твори, у яких наявні підтексти, можуть зазнавати різноманітних варіантів прочитання. Залишаючи багато інформації поза текстом, залежно від власного досвіду, своїх знань чи уяви, кожен читач може по-своєму зрозуміти зміст і навіть смисл твору. Сам Е. Гемінгвей, очевидно, добре розумів це: «Читайте мої книжки для задоволення. Якщо знайдете там ще щось, то знайдене свідчитиме про те, з чим ви самі прийшли до читання твору» [117, с. 685].

Водночас усвідомлення того, що Е. Гемінгвей закодував певну конкретну інформацію (нагадаймо: «якщо він (*письменник. – М.Ф.*) пише правдиво, читач відчує все опущене так само сильно, ніби письменник сказав про це» [39, с. 109]), наштовхує на думку, що в оповіданні є тільки один *правильний, «авторський»* варіант прочитання твору. Спробуймо з максимально можливою точністю наблизитися до задуму письменника, а для цього застосуємо метод повільного прочитання, зупинимосся на кожній деталі, яка допоможе розкрити приховані смисли оповідання.

Сприйняття будь-якого твору починається з назви, що, зазвичай, акумулює в собі художній задум чи ідейний зміст твору. Заголовок оповідання – «Гори як білі слони» («Hills Like White Elephants») – породжує в уяві яскравий візуальний образ гір, які своїми обрисами нагадують слонів і цим примушують читача замислитися над їх особливою символічністю.

У більшості культур слон символізує силу, проникливість, довголіття, процвітання й щастя. Водночас у буддизмі білий слон має священне значення, пов'язується з духовним знанням і стабільністю. Цариця Майя дізналася, що в неї незабаром народиться син, майбутній Будда, у пророчому (віщому) сні, у якому чарівний маленький білий слон увійшов у неї [див.: 101, с. 341–342]. Своєю чергою, ідіома «білий слон» додає нового трактування образу: існує легенда про те, як король Сіаму для того, щоб розорити когось зі своїх підданих, дарував священного білого слона, утримання якого коштувало дуже дорого. Відповідно, білий слон почав символізувати обтяжливе майно, подарунок, якого важко позбутися [див.: 57, с. 240].

Тож образ білого слона грає своїми символічними значеннями, несучи в собі як позитивні, так і негативні конотації. Так назва твору не стільки розкриває його тему, скільки інтригує читача, що не визначився зі своїм трактуванням. З цим почуттям інтриги та загадки приступаємо до читання оповідання «Гори як білі слони» (переклад В. Митрофанова) [115, с. 396–399]: «Гори за долиною Ебро були довгасті й білі. А по цей бік не було ні затінку, ні дерева, і станція стояла на осонні між двох залізничних колій. Попід самою стіною будівлі залягла тепла смуга тіні, а розчинені двері станційного буфету затуляла завіска з нанизаних на шворки бамбукових паличок – щоб не залітали мухи. Американець і його дівчина сиділи за столиком надворі, в затінку. Було дуже гаряче, а експрес із Барселони мав прибути через сорок хвилин. Він стояв тут дві хвилини, тоді вирушав на Мадрид» [115, с. 396].

Візуальна картина породжує в уяві читача іспанський панорамний краєвид: долина річки Ебро, десь на шляху від Барселони до Мадриду, за долиною проступають гори, змальовані двома важливими штрихами: епітет «довгасті» дає уявлення про їхню форму, а «білі» конкретизує їхній колір. Слова «а по цей бік» нараз поділяють картину на дві частини, проводять чітку межу між дійсним «по цей бік» і уявним «по той бік» (там гори).

Тож «по цей бік» – ні затінку, ні дерева, що натякає на спекотний день, тут же осяває уявну картину сонячним світлом (в оригіналі, до речі, ефект

сонячного світла увиразнюється уточненням *in the sun* – *на сонці*, опущеним у перекладі: «On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails *in the sun*»), а також надає легкого дискомфорту, який далі посилиться й увиразниться словами «було дуже гаряче».

Станція, станційний буфет, столики біля буфету.

І ось ми знайомимося з головними героями оповідання – американцем і його дівчиною, що сидять за столиком станційного буфету надворі, у затінку.

Специфіка української мови не може повною мірою передати прийом, який мовою оригіналу (англійською) навіює відчуття вже раніше знайомого через використання означеного артикля *the* та вказівного займенника *this*. Хоча В. Митрофанов дуже точно залучає сполучник *a* для перекладу початку другого речення: «*a* по той бік» («*on this side*»), і цей перекладацький прийом частково компенсує відсутність означеного артикля, що в оригіналі починає діяти відразу. Пригляньмося: «*The hills across the valley of the Ebro were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went on to Madrid*» [186, с. 475]

Тож початок оповідання, де активно використовуються означений артикль *the* та вказівний займенник *this*, наділений ефектом уявного продовження розповіді про героїв чи події, про які йшлося раніше, які є вже знайомими, повторно згаданими, хоча насправді відбувається перше знайомство читача з текстом.

Читаємо далі: «– Що будемо пити? – спитала дівчина. Вона зняла капелюшок і поклала його на столик.

– Ну й пече сьогодні, – сказав чоловік.

– Випиймо пива.

– Dos cervezas, – мовив чоловік, обернувшись до завіски.

– Великих? – спитала від дверей буфетниця.

– Так, два великих» [115, с. 396].

На перший погляд, ніякого застереження: у спекотний день, щоб втамувати спрагу, дівчина пропонує випити пива й чоловік замовляє два великих кухлі. Єдине, що може привернути увагу, це те, що, очевидно, дівчина молодша за американця, бо автор зазначає «чоловік» («the man»), а не «хлопець» («the boy» / «the boyfriend»), поруч зі словом «дівчина» («the girl»), що легко та ненав'язливо акцентує увагу на різниці у віці.

«Жінка принесла два кухлі пива й два повстяних кружальця. Поставила кухлі на кружальця й глянула на чоловіка та дівчину. Дівчина дивилась у далину, на пасмо гір. Вони білили проти сонця, а вся місцевість довкола була засушена й руда» [115, с. 396].

Погляд дівчини направлений «у далину, на пасмо гір». Кольоровий краєвид дивує контрастами: гори, що біліють проти сонця, тим часом, як навкруги засушена й руда місцевість. Варто відзначити, що слово «hills» може перекладатись і як пагорби, що мають м'які обриси, і як гори, що мають більш загострену форму.

«– Скидаються на білих слонів, – сказала вона.

– Зроду не бачив білого слона. – Чоловік пив своє пиво.

– Ще б пак, куди тобі...

– А чом би мені й не бачити, – заперечив чоловік. – Те, що ти так кажеш, нічого не доводить» [115, с. 396].

І ось перша ознака конфлікту й перше обігрування образу білого слона, що, однак, не допомагає читачеві точно визначитися з його символічним змістовим наповненням. Фраза «Скидаються на білих слонів», вимовлена без емоційних відтінків, схожа більше на констатацію факту. Проте маємо чітке протиставлення дівчини і чоловіка. Так, вона розкривається як мрійлива, з добре розвинутою уявою, він же постає більш як прагматик і реаліст. Поряд з цим маємо й глибший пласт: за словами «А чом би мені й не бачити. Те, що ти

так кажеш, нічого не доводить» приховується якесь давнє непорозуміння й розходження в поглядах на життя.

«Дівчина подивилась на бамбукову завіску.

– Там щось написано, – сказала вона. – Що це означає?

– Anis del Toro. Це такий напій.

– Покуштуємо?

– Прошу вас! – гукнув він за завіску.

Жінка вийшла з буфету.

– Чотири реали.

– Принесіть нам два Anis del Toro.

– З водою?

– Ти питимеш з водою?

– Не знаю, – відказала дівчина. – А з водою смачно?

– Непогано.

– То як, з водою? – спитала жінка.

– Так, з водою» [115, с. 396–397].

Проте дівчина переводить розмову на інше («Там щось написано, – сказала вона. – Що це означає?»), а це свідчить про її небажання продовжувати тему. І вони замовляють ще один спиртний напій – анісовий (Anis del Toro).

«– Відгонить локрицею, – сказала дівчина й поставила склянку.

– Усе в тебе так.

– Атож, – сказала дівчина. – Усе відгонить локрицею. А надто те, чого так довго чекаєш, як от і той абсент.

– Та годі-бо.

– Ти сам почав, – відказала дівчина. – Мені було хороше. Я не нудилася.

– То постараймося і далі не нудитись.

– Гаразд. Я й старалася» [115, с. 397].

Знову відчувається повернення до конфліктної ситуації, що поступово загострюється й знов заспокоюється: «Та годі-бо» – «Ти сам почав. Мені було хороше. Я не нудилася» – «То постараймося і далі не нудитись» – «Гаразд. Я й

старалася». Привертає увагу одна деталь – чутливість дівчини до запахів і присмаків: «Відгонить локрицею» – це наштовхує на думку, що вона може бути вагітною. І його відповідь: «Усе в тебе так» – приводить до висновку, що дратує її запах багатьох речей. А ця чутливість до запахів увиразнює інше відчуття – дратівливості: «Усе відгонить локрицею», що переходить і на невдоволеність життям, яка вгадується в реченні: «*А надто те, чого так довго чекаєш, як от і той абсент*». Тож ця розмова навколо чутливості до запахів і присмаків віддзеркалює ставлення дівчини до теперішнього життя.

«– [...] Я сказала, що оті гори схожі на білих слонів. Хіба не вдале порівняння?

– Дуже вдале.

– Я хотіла покуштувати цей новий напій. Ми ж тільки те й робимо, що оглядаємо все і куштуємо нові напої.

– Мабуть, що так.

Дівчина знову подивилась на гори.

– Гарні гори, – мовила вона. – Насправді вони не схожі на білих слонів. Я мала на думці лиш те, що вони біліють за деревами, наче слони.

– Може, вип'ємо ще?

– Гаразд.

Подув теплого вітру гойднув бамбукову завіску до самого столика.

– А пиво смачне, холодне, – сказав чоловік.

– Добре пиво, – сказала дівчина» [115, с. 397].

Стає зрозумілим, що пара багато подорожує та постійно куштує щось нове: «Ми ж тільки те й робимо, що оглядаємо все і куштуємо нові напої». Ці слова виявляють спосіб їхнього життя: не мають свого дому, справжньої сім'ї. До того ж дівчина втомилася від такого життя («Ми ж тільки те й робимо...»), а чоловік не готовий, а може, боїться відмовитися від цього («Мабуть, що так»).

Образ гір, як білих слонів, починає віддзеркалювати своїми символічними значеннями: то натякаючи на можливе щастя (з боку дівчини), то на тягар, що лежить на душі (з боку чоловіка). Своєю чергою, образ білого слона виводить

на паралель з буддійською трактовкою (вагітність, народження дитини). Тож простежується сугерування теми майбутнього материнства, а також підсвідоме віддалення дівчини від цієї теми: «Насправді вони не схожі на білих слонів. Я мала на думці лиш те, що вони біліють за деревами, наче слони».

До речі, у перекладі втрачається гра слів «гори» («mountains») і «пагорби» («hills»), яку спостерігаємо в оригіналі:

«I said *the mountains* looked like white elephants. Wasn't that bright?»

«That was bright.»

[...] The girl looked across at *the hills*.

«They're lovely *hills*,» she said. «They don't really look like white elephants. I just meant the coloring of their skin through the trees» [186, с. 476].

Таке чергування слів «the mountains» і «the hills» «керує» читацькими асоціаціями й відчуттями, посилюючи або притлумлюючи ту чи ту емоцію. Спостерігаємо розгортання конфлікту («I said *the mountains* looked like white elephants. Wasn't that bright?»), де візуальний образ гір (*the mountains*) насамперед асоціюється з гострими кутами, а його притлумлення зі словом «hills» («They're lovely *hills*,» she said. «They don't really look like white elephants. I just meant the coloring of their skin through the trees»), адже обрис пагорбів має плавні лінії. Тут же вловлюємо і підсвідоме повернення дівчини до теми вагітності, і намагання відійти від неї.

«– Це справді зовсім проста операція, Джіг, – промовив він. – Власне, це навіть і не операція.

Дівчина дивилася вниз, на ніжку стола.

– Я певен, що ти й незчуєшся, Джіг. Це майже нічого. Все робиться з допомогою повітря.

Дівчина мовчала.

– Я поїду з тобою і весь час буду біля тебе. Просто пустять повітря, а далі все піде само собою» [115, с. 397].

І ось той конфлікт, який постійно назрівав, то зароджуючись, то притухаючи, виходить на поверхню: «Це справді зовсім проста операція, Джіг.

Власне, це навіть і не операція». І нарешті читач здогадується, що йдеться про аборт. Власне, такий перехід теми без вступної частини засвідчує, що ситуація вже раніше обговорювалася, і це є черговим (котрим!) поверненням до теми: «— Добре пиво, — сказала дівчина. / — Це справді зовсім проста операція, Джіг...» [115, с. 397].

Якщо вдуматися, то, з одного боку, рішення дівчина вже прийняла: чи куштувала б спиртні напої вагітна жінка, знаючи, що це може бути небезпечним для дитини? Саме так потрібно розуміти поведінкову модель дівчини, коли на початку вона сама виявила бажання випити пиво («Випиймо пива»), а потім ще раз запропонувала скуштувати анісовий напій («Покуштуємо?»). З іншого боку, конфлікт залишається невичерпаним, можливо, через те, що дівчина насправді хоче цю дитину, а звідси — і справжню сім'ю.

Сором, зниклої і, певно, провини (перед своїм майбутнім?) відчуває дівчина. Про це промовисто свідчить погляд униз («Дівчина дивилася вниз, на ніжку стола») чи її мовчання («Дівчина мовчала»). Чоловік же намагається переконати дівчину (може, і себе?!) у правильності рішення, називаючи операцію «справді зовсім простою», що більше, «навіть і не операцією». В оригіналі письменник добирає такі слова: «really an awfully simple operation» [186, с. 476], де привертає увагу прислівник «awfully», що, окрім значень «дуже», «украй», «надмірно», має варіант «жахливо». Цим словом неначе передано те, що чоловік розуміє (нехай і на підсвідомому рівні!) серйозність операції та її наслідки попри те, що говорить зовсім інше.

У словах чоловіка зчитуємо поступове посилення (градацію) тиску на дівчину: «Це справді зовсім проста операція, Джіг, — промовив він. — Власне, це навіть і не операція» — «Я певен, що ти й незчуєшся, Джіг. Це майже нічого. Все робиться з допомогою повітря» — «Я поїду з тобою і весь час буду біля тебе. Просто пустять повітря, а далі все піде само собою».

Знаковим є й те, що чоловік звертається до дівчини по імені — Джіг. Насамперед це намагання привернути до себе її увагу, зосередити її на темі

розмови. Водночас для англомовного читача ім'я Джіг (Jig) насичене іншими важливими асоціативними нюансами. По-перше, слово «jig» означає джигу, тобто бистрий старовинний ірландський танець. Це дає змогу припустити походження дівчини – ірландське. Згадаймо початок: «американець і його дівчина», де не вказано на її національність. На підсвідомому рівні це посилює віддаленість чоловіка від дівчини: різні культури, ментальності, погляди на життя тощо. По-друге, може змальовувати її характер: веселий, радісний і легкий. На таку асоціацію «працюють» як типовий ірландський норів, так і слово «джига» – танець, що породжує тільки позитивні враження. І це контрастує з теперішньою поведінкою дівчини, увиразнюючи те, наскільки сильно переживає вона ситуацію. По-третє, слово «jig» наводить на вираз «the jig is up», що означає «танці закінчилися», «гра закінчена». І це вже характеризує саму життєву ситуацію, у якій опинилися герої.

«– А що потім?

– Потім нам знову буде добре. Так, як було раніш.

– Чому ти так гадаєш?

– Це ж єдине, що в нас негаразд. Єдине, що заважає нам бути щасливими.

Дівчина звела очі на завіску, потім простягла руку і взяла пальцями два бамбукових разки.

– То ти гадаєш, що потім усе стане гаразд і ми будемо щасливі...

– Я певен. Тобі нема чого боятися. Я знаю багатьох, які це робили.

– Я теж, – сказала дівчина. – І потім усі вони були страшенно щасливі...»

[115, с. 397–398].

Без сумніву, дівчина занепокоєна майбутнім («А що потім?»), а чоловік запевняє, що все буде добре («Потім нам знову буде добре. Так, як було раніш»). Він не хоче або не готовий до змін, і для нього її вагітність – «єдине, що негаразд», окрім того, «єдине, що заважає бути щасливими». Та дівчина попри те, що на перший погляд погоджується з ним, відчуває зовсім інше: «І потім усі вони були страшенно щасливі...». До речі, цей мотив сумніву посилений в українському перекладі словом «страшенно», у той час як в

оригіналі він не такий виразний: «And afterward they were all *so* happy» [115, с. 477].

Важливим нюансом є те, що дівчина відводить очі («Дівчина звела очі на *завіску*, потім простягла руку і взяла пальцями два бамбукових разки») перед тим, як констатувати: «То ти гадаєш, що потім усе стане гаразд і ми будемо щасливі...». І це можемо тлумачити і як вияв болю, і як страх почути відповідь чоловіка, що й так, відверто кажучи, знає: «Я певен».

«— Ну, коли не хочеш, то й не треба. Я ж тебе не примушую. Але я знаю, що це дуже просто робиться.

— І ти справді цього хочеш?

— Я вважаю, що так буде найкраще. Але зовсім не хочу, щоб ти це робила всупереч своїй волі.

— А якщо я це зроблю, тоді ти будеш щасливий, і все буде як раніш, і ти мене кохатимеш?

— Я й так тебе кохаю. Сама знаєш, що кохаю.

— Знаю. Але тоді знов усе буде добре, і коли я скажу, ніби щось там схоже на білих слонів, тобі сподобається?

— Авжеж. Мені й тепер подобається, але я просто не можу думати про такі речі. Ти ж знаєш, який я, коли мене щось тривожить?

— А якщо я це зроблю, тебе ніщо не тривожитиме?

— Про це нема чого тривожитись, воно ж зовсім проста річ.

— Тоді я зроблю це. Бо до себе мені байдуже.

— Тобто як байдуже?

— Байдуже, та й годі.

— А от мені до тебе не байдуже.

— Зате мені байдуже. Я зроблю це, і все буде чудово.

— Коли так, то я цього не хочу» [115, с. 398].

Цей уривок діалогу інформативно дуже насичений. Помічаємо різні смислові нюанси: і бажання дівчини догодити чоловіку, очевидно, заради збереження стосунків («І ти справді цього хочеш?», «А якщо я це зроблю, *тебе*

ніщо не тривожитиме?», «Бо до себе мені байдуже»), і його небажання дитини («Я вважаю, що так буде найкраще»), і його тиск, який пом'якшується ілюзорним вибором або підсвідомим бажанням зняти з себе відповідальність за прийняте рішення («Я ж тебе не примушую. Але я знаю, що це дуже просто робиться», «Я вважаю, що так буде найкраще. Але зовсім не хочу, щоб ти це робила всупереч своїй волі», «Я й так тебе кохаю. Сама знаєш, що кохаю», «Коли так, то я цього не хочу»), і вже наявна розколина в стосунках («А якщо я це зроблю, тоді ти будеш щасливий, *і все буде як раніш*, і ти мене кохатимеш?», «Але *тоді знов усе буде добре*, і коли я скажу, ніби щось там схоже на білих слонів, тобі сподобається?»), і сильне занепокоєння ситуацією («А якщо я це зроблю, тоді *ти будеш щасливий* [...]?»), «Ти ж знаєш, який я, коли мене щось тривожить?»).

Придивімося до символічного образу білих слонів. З одного боку, вони асоціюються з майбутнім материнством, а з другого – символізують тягар, якого хочеться спекатися: «— Знаю. Але тоді знов усе буде добре, і коли я скажу, ніби щось там *схоже на білих слонів, тобі сподобається?* / — Авжеж. Мені й тепер подобається, але я просто не можу думати про такі речі. Ти ж знаєш, який я, коли мене щось тривожить?».

Конфлікт залишається не тільки відкритим, але й розпалюється.

«Дівчина підвелась і пішла в кінець станції» [115, с. 398].

Така поведінка Джіг свідчить про її напружений душевний стан. Вона просто вже не може всидіти й намагається вийти з цієї нестерпної для неї ситуації.

«По той бік колії на березі Ебро були поля та дерева. А вдалині, ген за річкою, височіли гори. Поле бігла тінь від хмарини, а за деревами видніла річка.

— І все це могло бути наше, — промовила вона. — Усе могло бути наше, а ми з кожним днем робимо його неможливішим.

— Ти щось сказала?

— Я кажу, що все могло бути наше.

- Усе й так наше.
- Ні, не наше.
- Цілий світ наш.
- Ні.
- Ми можемо поїхати куди завгодно.
- Ні, не можемо. Тепер світ уже не наш.
- Наш.
- Ні. Що вже раз утрачено, того ніколи не вернеш.
- Для нас нічого не втрачено.
- Що ж, побачимо.
- Іди в затінок, – сказав він. – Не треба себе так настроювати.
- Я ніяк себе не настроюю, – відказала дівчина. – Просто я знаю» [115, с. 398].

Саме тут яскраво постають два плани картини, про які ми говорили з самого початку: «По той бік колії на березі Ебро були поля та дерева. А вдалині, ген за річкою, височіли гори. Поле бігла тінь від хмарини, а за деревами видніла річка». Підсвідомо дівчина прагне туди, де щасливе майбутнє. *За цим усім, що могло бути їхнім*, мається на увазі повноцінна сім'я, у якій вона бачить своє жіноче щастя. І чітке усвідомлення, що цього їм уже не мати, що позбутися дитини – цілком неправильне рішення: «Що вже раз утрачено, того ніколи не вернеш».

- «– Я не хочу, щоб ти робила те, чого тобі не хочеться...
- ...Ані те, що може мені зашкодити, – сказала вона. – Я знаю. Чи не випити нам ще пива?
- Добре. Але ти зрозумій...
- Я розумію, – мовила дівчина. – Може, годі вже про це?» [115, с. 399].

Ще раз увиразнюється те, що до цієї теми герої повертаються не вперше: «...Ані те, що може мені зашкодити. Я знаю» і «Може, годі вже про це?». А її пропозиція: «Чи не випити нам ще пива?» – укотре наголошує на факті вже

прийнятого рішення зробити аборт. І тут пиво стає не тільки засобом угамування спраги, але й заспокоєння.

«Вони сіли за столик, і дівчина звернула очі на гори, що підносились над вигорілою долиною, а чоловік дивився то на неї, то на стіл» [115, с. 399].

Повторне звернення до іншої сторони: там, де гори за долиною Ебро, її можливе щасливе майбутнє, зокрема й материнство, а тут вигоріла долина, «вигоріли» її надії.

Своєю чергою, погляд чоловіка, направлений то на дівчину, то на стіл, засвідчує недовіру й відсутність злагоди.

«– Ти повинна зрозуміти, – сказав він, – я не хочу, щоб ти це робила з примусу. Коли це для тебе щось важить, я згоден на все.

– А для тебе нічого не важить? Якось би воно було.

– Звичайно, важить. Але мені потрібна тільки ти. Нікого більше я не хочу. І я знаю, що це зовсім просто.

– Звичайно, ти знаєш, що це зовсім просто.

– Кажи собі хоч що, а я таки це знаю.

– Слухай, якщо я попрошу, ти зробиш для мене одну річ?

– Усе, що ти скажеш.

– То я тебе прошу, прошу, прошу, прошу, прошу – замовкни!» [115, с. 399].

Знову повернення чоловіка до розмови про аборт і водночас підсвідоме прагнення зняти з себе відповідальність за прийняте рішення («Ти повинна зрозуміти, я не хочу, щоб ти це робила з примусу»), що все-таки не притлумлює небажання (і страх!) мати дитину («Але мені потрібна тільки ти. Нікого більше я не хочу. І я знаю, що це зовсім просто»), та переконливість у правильності рішення («Кажи собі хоч що, а я таки це знаю»).

Укотре проступає позиція дівчини стосовно ситуації, що склалася: вона насправді хоче дитину, для неї це надзвичайно важливо, і цей висновок навіюється її питанням: «А для тебе нічого не важить?».

І те, що конфлікт не вирішується, а знов-таки повторюється, доводить дівчину до зриву: «То я тебе прошу, прошу, прошу, прошу, прошу – замовкни!». В оригіналі сім разів (!) повторюється слово «please», а відсутність ком увиразнює стан напруги, близький до істерики й нервового зриву: «Would you please please please please please please please stop talking?» [186, с. 478].

«Він нічого не сказав, тільки подивився на валізи під стіною станції. На них були наклейки з усіх готелів, де вони спиналися на ніч» [115, с. 399].

Те, що чоловік замовкає й відводить очі («тільки подивився на валізи»), свідчить про його відчай і біль. Валізи ще раз підкреслюють те, що пара багато подорожує (на валізах наклейки з усіх готелів, де вони зупинялися), а дитина не вписується в такий ритм життя, та й чоловік не прагне нічого змінювати. Тож його погляд на валізи стає підсвідомим бажанням повернутися до звичного способу життя.

«– Але ж я справді цього не хочу, – сказав він. – І нічогосінько не боюся, хоч як воно буде.

– Я зараз закричу, – сказала дівчина» [115, с. 399].

У двох репліках сконцентовано страх чоловіка перед можливими змінами, адже його показна байдужість («І нічогосінько не боюся, хоч як воно буде») є спробою переконати себе в іншому, а також підкреслено критичну ситуацію для дівчини, яка на межі істерики й нервового зриву («Я зараз закричу»).

«Із-за завіски вийшла жінка з двома кухлями пива й поставила їх на вогкі повстяні кружальця» [115, с. 399].

Цей момент появи жінки, що вийшла з-за завіски з двома кухлями пива й поставила їх на вогкі повстяні кружальця (хоча їх, власне, і ніхто зараз не замовляв), не тільки створюють ефект обрамлення (саме з цього фактично починалось оповідання), але повертає ситуацію до її початкового стану – ситуація так і не вирішилася, конфлікт не вичерпано.

«– За п'ять хвилин прибуває поїзд, – сказала вона.

– Що вона каже? – спитала дівчина.

– Що за п'ять хвилин прийде поїзд.

Дівчина подякувала їй усмішкою.

– Треба б перенести валізи на той бік, – сказав чоловік.

Вона усміхнулася до нього.

– Іди. А тоді вертайся і доп'ємо пиво» [115, с. 399].

Попри все дівчина, хоча вона подумки десь далеко («Що вона каже?» – перепитує дівчина, хоча жінка говорить англійською), починає контролювати себе й посміхається, очевидно, з метою розрядити ситуацію («Дівчина подякувала їй усмішкою» – «*The girl smiled brightly at the woman, to thank her*», «Вона усміхнулася до нього» – «*She smiled at him*»). Та знову увиразнюється ідея давно прийнятого рішення: «А тоді вертайся і доп'ємо пиво».

«Він підняв дві важкі валізи й поніс їх поза станцією до протилежної платформи. Тоді поглянув на колії, одначе поїзда ще не було видно» [115, с. 399].

Епітет «важкі» до слова «валізи» неначе ще раз увиразнює мотив, що в них немає дому (схоже, усі речі возять із собою). І його погляд на колії ніби підкреслює те, що він з нетерпінням чекає на поїзд, з прибуттям якого вони вирушать далі, туди, де все вирішиться, а отже, усе буде як раніше.

«Назад він пішов через буфет, де пасажери, дожидаючи поїзда, пили пиво. Він випив біля прилавка чарчину Anis del Toro й подивився на людей у буфеті. Усі вони спокійно дожидали поїзда» [115, с. 399].

Шлях назад через буфет також не є випадковим – це може тлумачитись і як бажання трохи заспокоїтись після важкої розмови («Він випив біля прилавка чарчину Anis del Toro»), і як вияв його переживання.

Своєю чергою, пасажери в буфеті *спокійно* (*reasonably* [186, с. 478] – можливі й інші варіанти перекладу: *розсудливо, розважливо чи помірковано*) дожидали поїзда, і це слово «спокійно» неначе увиразнює те, наскільки *неспокійною* була дівчина, наскільки *неспокійним* є чоловік, і те, наскільки люди байдужі до трагедії інших (нехай і можемо припустити, що вони не розуміли англійської чи сиділи в самому буфеті, тобто не були свідками сцени).

Як тут не згадати чеховське: «Люди обідають, тільки обідають, а в цей час складається їхнє щастя й розбиваються їхні життя...» [115, с. 301].

«Він розсунув завіску і вийшов. Дівчина сиділа за столиком і усміхалася до нього.

– То як тобі, краще? – спитав він.

– Чудово, – відказала вона. – Зі мною все гаразд. Я почуваю себе чудово» [115, с. 399].

Здається, кінець оповідання звучить оптимістично («Чудово. Зі мною все гаразд. Я почуваю себе чудово»), проте на імпліцитному рівні все навпаки: крах надій дівчини на спокійне щастя та повноцінну сім'ю, страх чоловіка мати дім і сім'ю, а повторення слова «чудово» навіює сум і неспокій, створює враження легкої гіркої іронії, за якою приховано біль.

У контексті всього оповідання образ білих слонів зберігає багатство символічних значень: для дівчини – це можливе щастя й материнство, а для чоловіка – тягар, якого він бажає позбутися. На асоціативному рівні цей образ також прив'язується до ідіоми «elephant in the room», що означає просту, очевидну для всіх істину, на яку не звертають уваги, тож вона не обговорюється. Такою стала тема абортів, де саме слово «аборт», як ми помітили, жодного разу не було вимовлено й стало своєрідним табу.

У вже згаданому інтерв'ю Дж. Плімптону читаємо: «*Запитання.* Ви придумуєте назву в процесі роботи над оповіданням?

Відповідь. Ні. Я складаю список назв після того, як закінчу оповідання чи роман. Інколи набирається до ста назв. Потім починаю їх викреслювати, і буває, що викреслюю всі.

Запитання. І робите це навіть тоді, коли сам текст підказує вам назву – наприклад, «Гори як білі слони»?

Відповідь. Так. Назва приходить потім. Якось я зустрів дівчину в Пруньє, куди завітав, щоб поїсти устриць перед обідом. Я знав, що вона зробила аборт. Я підійшов, і зав'язалася розмова. Не про те, що з нею сталося, звичайно. Але

по дорозі додому я думав про її історію, махнув рукою на обід і писав до вечора» [117, с. 689].

У контексті творчості Е. Гемінгвея, зокрема його оповідань «Кішка на дощі» («Cat in the Rain») чи «Канарка для дочки» («A Canary for One»), головний герой з оповідання «Гори як білі слони» стає типовим представником «утраченого покоління» (про типовість образу свідчить і те, що чоловік залишається без імені, він тільки *американець*), який боїться вкорінитися на одному місці, створити сім'ю, мати дітей. Невипадково й збірка, до якої входить проаналізоване оповідання, називається «Чоловіки без жінок» («Men without Women»). Це чітко дає зрозуміти поведінку та почуття героя: не егоїстичність або жорстокість рухає чоловіком, що наполегливо й з притиском переконує дівчину зробити аборт (саме так часто інтерпретується оповідання, зокрема в одному з аналізів читаємо: «упертість й егоїзм її супутника доводять її до істерики» [103, с. 363]), а глибока трагедія «втраченого покоління», представники якого несуть біль минулого, не знають, як жити зараз, бояться майбутнього. Звідси прагнення відгородитися від світу, почуттів та обов'язків. А суспільство (згадаймо людей в буфеті, що *спокійно (reasonably)* дожидали поїзда), по суті, стоїть осторонь. Принагідно згадуються слова Гаррі Моргана з роману «Маєш і не маєш»: «Людина. [...] Людина сама не може. Людина сама нічого не може. [...] Хоч би як старалася, людина нічого, нічогосінько, ані біса не може сама-одна» [116, с. 472].

Тож білі слони починають символізувати, з одного боку, просте щастя, яке виявляється неможливим, а з другого – важкий тягар. До того ж Н. Семенова припускає імпліцитну присутність міфологеми, що надає твору філософічності: «плоска земля покоїться на трьох слонах, слони стоять на черепазі, а черепаха пливе в безкрайньому океані – така архаїчна модель побудови землі. Коли білі слони зникають, руйнується світ, який позбавлений опори» [92, с. 89].

На основі аналізу оповідання Е. Гемінгвея «Гори як білі слони» можна узагальнити та систематизувати головні прийоми творення підтекстового плану, що їх використовує письменник:

1. Уживання власних імен, які не лише вказують на певні фактуальні інформативні аспекти, а й несуть приховані значення, навіюючи читачам певні асоціації, а отже, і смисли; чи, навпаки, уникання власних імен, зокрема з метою типізувати героя («Кішка на дощі», «Переміна», «День чекання»).

2. Використання мовних засобів для моделювання підтексту, наприклад, означеного артикля чи вказівних займенників, що створюють ілюзію вже знайомої ситуації («Кішка на дощі», «Канарка для дочки»), чи повторів і лейтмотивів, які навіюють і формують певні додаткові смисли («Десь у Мічігані», «Кішка на дощі»).

3. Звернення до символічних образів або уведення ключових фраз-згустків, що несуть у собі певну ідею («Сніги Кіліманджаро», «Альпійська ідилія»).

4. Майстерне вибудовування діалогів, у яких криється змістова глибина («Фієста», «За рікою, в затінку дерев»); застосування художніх деталей, що є носіями додаткового смислу («Кішка на дощі», «Сніги Кіліманджаро»); змалювання найдрібніших нюансів поведінки й мовлення героїв, що демонструють їх внутрішній стан («Кішка на дощі»).

5. Контекст твору, інтертекстуальність, крізь призму яких вибудовується справжній смисл окремого твору («Кішка на дощі», «Сніги Кіліманджаро», «Недовге щастя Френсіса Мекомбера»).

Свого часу Г. Гарсія Маркес зазначив: «Я думаю, що Гемінгвей не є гарним романістом, проте він автор чудових оповідань. У нього немає добре побудованих романів: його романи «кульгають». Навпаки, будь-яке його оповідання – зразок того, яким має бути твір цього жанру» [85, с. 263]. Звичайно, з думкою відомого колумбійського письменника-прозаїка можна не погодитися, проте він, безсумнівно, справедливий щодо зразкових оповідань Е. Гемінгвея.

За словами Е. Гемінгвея, його короткі оповідання читачі не одразу зрозуміли. У мемуарах «Свято, що завжди з тобою» письменник зазначив: «Атож, подумав я, тепер ти пишеш такі оповідання, яких не розуміють. Це річ майже певна. А ще певніше те, що на них немає попиту. Та колись їх зрозуміють, як ото трапляється з картинами. Потрібен тільки час і ще віра в себе» [117, с. 127].

Основною ж причиною того, чому оповідання письменника не відразу зрозуміли, як і того, чому вони стали виключно зразковими, були підтексти, добре продумані й ретельно вибудовані. Вони містять у собі таїну, що намагається розгадати вже не одне покоління читачів [151].

Принцип айсберга є також одним з основних творчих методів іншого американського письменника – Дж. Д. Селінджера, але для того, щоб зрозуміти приховане в його «підводній частині», потрібно вдатися до індійської естетики.

3.2. Індійська естетика у творчості Дж. Д. Селінджера як джерело підтексту (на основі аналізу оповідання «Вуста чарівні та зелені очі»)

Американська культура часто звертається до індійської естетики, що вже давно стало своєрідною традицією. Зокрема, у працях мислителя й письменника Р. У. Емерсона знаходимо філософські перегуки з «Бхагавад-гітою», «Вішну-пураною», «Ману-сміті», «Махабхаратою» та «Ведами». Свого часу інший мислитель і письменник Г. Торо серйозно захопився філософією «Бхагавад-гіти» та «Вед».

Не залишився осторонь індійських філософських течій і відомий американський письменник Дж. Д. Селінджер (1919–2010), який у пошуках образу ідеальної людини, любові, кохання, добра звертається до філософських трактатів Індії, кращих зразків античної літератури, творів Середньовіччя та Відродження. У процесі написання творів письменник свідомо й майстерно

використовує основні принципи індійської поетики, знання яких дає додаткові ключі до декодування прихованих смислів.

В англомовному світі такому зацікавленню індійською філософією сприяли, зокрема, праці А. Б. Кейта чи С. К. Де, з якими, цілком імовірно, був знайомий також Дж. Д. Селінджер. Видані вперше у 20-х рр. XX ст. і неодноразово (!) перевидані роботи А. Б. Кейта «Історія санскритської літератури» («A History of Sanskrit Literature» by A. B. Keith, Oxford, 1920 [164]) і двотомник С. К. Де «Дослідження з історії санскритської поетики» («Studies in the History Of Sanscrit Poetics» by S. K. De, Lnd., vols. I, II, 1923–1925 [145–146]) створювали в англомовного читача цілісне уявлення про давньоіндійську поетику і її особливості.

Згадані праці не тільки збагачували уявлення про розвиток східної культури (зокрема індійської), але й впливали на розвиток західної культури (американської). Найпоказовіший приклад такого впливу спостерігаємо у творчості Дж. Д. Селінджера, який став відомим завдяки оповіданню «Добре ловиться рибка-бананка» («A Perfect Day for Bananafish», 1948), повісті «Над прірвою у житті» («The Catcher in the Rye», 1951), циклу новел «Дев'ять оповідань» («Nine Stories», 1953) і циклу повістей про родину Гласів (The Glass Family Series, 1950–1960).

Дослідники не одразу відкрили коди індійської філософії й поетики у творах Дж. Д. Селінджера. Так, автори першого монографічного дослідження «Проза Дж. Д. Селінджера» (1958) Ф. Гвінн і Дж. Блотнер, аналізуючи всі видані на той час оповідання письменника, застосовують формально-структурний підхід у поєднанні з фрейдистським методом аналізу, увиразнюючи екзистенційні мотиви [156].

У книзі «Дж. Д. Селінджер» (1963) В. Френч звертається до формального аналізу творів письменника, що дає змогу в їхній структурі виділити й протиставити «світ добра» і «світ фальші» – на вивченні цього протиріччя, фактично, будується дослідження [152].

До розкриття імпліцитних смислів наблизився Дж. Міллер-молодший, котрий у монографії «Дж. Д. Селінджер» (1965) розглядає твори письменника в соціально-психологічному аспекті, вивчає їх символістське наповнення, зокрема умовно-міфічне, або біблійське [176].

Наповнення творів письменника індійською філософією й постулатами японського *дзен* детально вивчила І. Галинська, а результати цього пошуку знайшли місце в низці праць, серед яких «Філософські та естетичні основи поетики Дж. Д. Селінджера» (1975) [18]. Дослідниця переконана, що «Дев'ять оповідань» написано відповідно до теорії поетичних настроїв (*раса*), де в кожному творі домінує одне головне почуття: «Чудовий день для рибки-бананки» – кохання, «Дядечко Вігтілі у Коннектикуті» – сміх та іронія, «Незадовго до війни з ескімосами» – співчуття, «Чоловік, що сміється» – гнів, «Для Есме: з любов'ю і мерзотою» – страх, «Вуста чарівні та зелені очі» – огида, «Блакитний період де Дом'є-Сміта» – одкровення, «Тедді» – зречення від світу [див.: 18, с. 30].

Прихований ефект проявлення (дгвані) постає вже в самій назві – «Дев'ять оповідань», що містить поверхневий, буквальний зміст (дев'ять творів) і глибший. По-перше, число дев'ять пов'язується з дев'ятьма поетичними настроями (*раса*), які використовуються в процесі побудови оповідань. По-друге, число дев'ять викликає асоціацію з «дев'ятибрамним градом», чи «дев'ятибрамним житлом», що символізує людське тіло разом з утіленим у ньому духом «пурушів», тобто чистою суб'єктивною свідомістю, яка вважається частинкою божественної субстанції. І. Галинська зазначає: «Давньоіндійська філософська система санх'я, що розробила поняття духу «пуруші» й матерії «пракріті», припускає два начала у світі – речовинне та духовне, матеріальне й нематеріальне. Свідомість – нематеріальне начало – вважається непізнаванною й безкінечною. Підтвердження існування у світі двох начал, відображене в назві «Дев'ять оповідань», знаходимо й у художній тканині книги, утілене воно або в ідеях давньоіндійських філософських систем,

або в постулатах японського дзен» [18, с. 32]. Тож дослідниця аналізує оповідання Дж. Д. Селінджера, беручи за основу східну філософію.

Особлива філософія відчувається вже в епіграфі збірки, що являє собою відомий у літературі дзен коан художника, поета й проповідника Хакуїна Осьо «Одна рука»: «Ми знаємо, як звучить плескання в обидві долоні. Але як звучить плескання однієї долоні?» [91, с. 4]. На думку І. Галинської, коан-питання «варто розглядати не тільки як натяк на те, що в буквальному смислі оповідань, окрім їх реалістичного змісту, є і смисл прихований, не тільки як констатацію неможливості безпристрасного розв'язання життєвих проблем, а як ідеалістичне ствердження існування двох світів – явного та прихованого, матеріального й духовного, реального та ірреального. Інакше кажучи, окрім «звуку плескання двох долонь», стверджується існування «звуку плескання однієї долоні» [18, с. 32].

Складна й глибока філософія індійських учень і японського *дзен* значно поглиблює смислове наповнення творів. Наприклад, В. Руднєв вважає, що загадки творів Дж. Д. Селінджера можна пізнати тільки розкривши всі смисли: як буквальный, так і прихований, де прихованого навіть може бути декілька [див.: 89, с. 352–355].

В імпліцитні смисли органічно вплітається прихована емоція, що поступово навіюється читачеві в процесі сприйняття твору та вповні розквітає в кінці твору. Саме ця емоція залишає незабутнє враження від знайомства з тим чи тим твором Дж. Д. Селінджера. Як влучно зауважує К. Іглесіас, «майстерне оповідання про одне тільки – збудити читача емоційно» [163, с. 10]. У цьому полягає секрет мистецтва: «Якщо ви втримуєте емоцію на першому плані у вашій сцені, ваші слова зникнуть і читачі заглибляться в сценарій» [163, с. 228].

Щоб глибше розкрити поетику підтексту Дж. Д. Селінджера, проаналізуймо оповідання «Вуста чарівні та зелені очі» («Pretty Mouth and Green My Eyes»).

Цей твір, сьомий у збірці «Дев'ять оповідань», уперше був опублікований у журналі «The New Yorker» у липні 1951 р. і вже незабаром увійшов до

«Антології відомих американських оповідань». Це засвідчує визнання твору, незважаючи на те, що критики сприйняли його досить неоднозначно. Важко не погодитися з В. Френчем, що характеризує твір як найбільш «претензійний», де продемонстрована «віртуозна техніка» майстра [див.: 152]. Віртуозність техніки полягає насамперед у майстерному навіюванні естетичної емоції прихованим смислом (раса-дгвані).

На думку багатьох дослідників, зокрема І. Галинської, у цьому оповіданні Дж. Д. Селінджер викликає в читача расу огиди [18, с. 64]. І хоча різні аспекти творчості письменника розглядалися ґрунтовно й глибоко (М. Анастасьєв [4], С. Белов [7], Т. Денисова [38], Ю. Лідський [61], Т. Морозова [73], О. Мулярчик [75], Р. Орлова [80], Д. Петренко [84], В. Хомяков [118], J. Baumbach [135], D. Galloway [153], M. Geismar [155], K. Hamilton [158], I. Hassan [159], J. Lundquist [172], R. H. Reiff [183], M. Weber [188], W. Weigand [189] та ін.), механізм вибудовування підтекстових смислів за законами санскритської поезики, точніше, процес навіювання головного почуття підтекстовими смислами (раса-дгвані) детально не розглядався. Придивімося уважно, як Дж. Д. Селінджер розпалює расу огиди на тлі розкриття теми подружньої зради, що постає на імпліцитному рівні.

Назва оповідання сугестує романтичний настрій і позитивні відчуття – «Вуста чарівні та зелені очі» (тут і далі переклад Ю. Григоренко). І саме з такою установкою починаємо читання твору.

Одразу зазначимо, що підтексти розкриваються в діалогах, фактично, твір побудований на суцільній розмові по телефону між героями-чоловіками Лі й Артуром. Через діалоги розкрито три характери: Лі, Артура та Джоани, психологічний портрет яких увиразнюється також виражальними психологічними деталями й жестами. Саме діалог стає основним засобом навіювання відчуття огиди.

Особливості української мови не дозволяють передати важливий нюанс: уживання означеного артикля *the*, що письменник використовує з самого початку. Погляньмо: «When *the* phone rang, *the* gray-haired man asked *the* girl,

with quite some little deference, if she would rather for any reason he didn't answer. *The* girl heard him as if from a distance, and turned her face toward him, one eye – on *the* side of *the* light – closed tight, her open eye very, however disingenuously, large, and so blue as to appear almost violet. *The* gray-haired man asked her to hurry up, and she raised up on her right forearm just quickly enough so that *the* movement didn't quite look perfunctory» [184, с. 20] – «Коли задзеленчав телефон, сивий чоловік досить поважним тоном спитав дівчину, чи вона не проти, щоб він відповів на дзвінок. Дівчина почула його голос ніби звіддаля, тому повернулася до нього, міцно заплющивши одне око, те, на яке падало світло, а інше широко, хоч і примусово розплющивши, – воно було таке блакитне, що видавалося майже фіолетовим. Сивочолий чоловік попросив її поквапитися з відповіддю, тож дівчина досить швидко, щоб це не видавалося недбалим, підвелася, спершись на правий лікоть» [91, с. 132].

Так, означений артикль *the* наділений ефектом уявного продовження розповіді про героїв чи події, про які вже йшлося, які є вже знайомими, повторно згаданими. Це дає чітке уявлення: ситуація є типовою, тобто сивий чоловік уже тривалий час у стосунках з дівчиною. Очевидно, якраз у цей момент вони відпочивали після любовців, що передається через реакцію дівчини на питання чоловіка, чи відповісти йому на телефонний дзвінок: її відчуженість («почула його голос ніби звіддаля»), неквапливість («*потому* повернулася до нього», «попросив її *поквапитися з відповіддю*»), розслабленість і втому («*міцно заплющивши* одне око, те, на яке падало світло, а інше широко, хоч і *примусово розплющивши*»). До того ж автор ненав'язливо вказує на різницю у віці між героями – на поважний вік чоловіка («*the gray-haired man*» – «сивий чоловік») і на молодий вік героїні («*the girl*» – «дівчина»).

Цей телефонний дзвінок насторожує читача: чоловік запитує, чи можна йому відповісти на дзвінок, а не просто піднімає слухавку, просить поквапитися з відповіддю, тоді як дівчина зволікає, та й, нарешті, її відповідь приховує смисловий відтінок того, що це їй (факт дзвінка й те, що, швидше за все, впливе з цього) дещо набридло. Це враження навіюють її повільність («Лівою

рукою вона прибрала з чола пасмо волосся, *а тоді* промовила...» [91, с. 132]) і водночас вигук «Боже» («– *Боже, я не знаю*. Тобто, ти сам як гадаєш?» [91, с. 132]). Певна роздратованість угадується також у його реакції: «Сивий чоловік відповів, що *яка в біса різниця – так чи інакше*» [91, с. 132]. Можемо припустити: вони обидва знають, хто може телефонувати в цей час, тож від цього дзвінка їм обом некомфортно. Саме тут у читача з'являється перше враження огиди від зображуваної ситуації.

Далі окремими штрихами змальовується образ сивого чоловіка: «Правою рукою він дотягнувся до телефону. Щоб не хапати слухавку навпомацки, йому довелося трішки підвестися, тож потилицею він зачепив край абажура. Цієї миті світло від лампи по-особливому, сказати б, досить яскраво додало привабливості його сивому, майже побілілому, волоссю. Попри те, що наразі воно трохи скуйовдилось, було добре видно, що він нещодавно зробив нову зачіску чи радше нещодавно підправив її. На потилиці та на скронях волосся було підстрижене коротко, а от на маківці та з боків воно було досить довгеньким, втім, насправді мало досить «вишуканий вигляд».

– Слухаю, – мовив він дзвінку у слухавку» [91, с. 132–133].

Помічаємо, по-перше, певну незграбність у рухах: «Щоб не хапати слухавку навпомацки, йому довелося трішки підвестися, *тож потилицею він зачепив край абажура*». По-друге, через акцент на сивині волосся підкреслюється вік чоловіка та водночас «відтіняється» його привабливість («Цієї миті світло від лампи *по-особливому*, сказати б, *досить яскраво додало привабливості його сивому, майже побілілому, волоссю*»), а через вказівку на нову зачіску передано респектабельність і солідність («Попри те, що наразі воно трохи скуйовдилось, було добре видно, що він *нещодавно зробив нову зачіску чи радше нещодавно підправив її*. На потилиці та на скронях волосся було підстрижене коротко, а от на маківці та з боків воно було досить довгеньким, втім, *насправді мало досить «вишуканий вигляд*»). По-третє, указано на живість («– Слухаю, – мовив він *дзвінку у слухавку*»). Усі ці деталі створюють враження впевненого в собі чоловіка.

А ось дівчина зображена насамперед байдужою: «Дівчина, обіпершись на лікоть, лежала й слухала цю розмову. Її *скорше просто розплющені, ніж насторожені чи відсторонені очі, мали власне свій природний розмір та колір*» [91, с. 133].

І ось з'являється Артур, третій герой оповідання, відтінки голосу якого навіюють образ утомленого, точніше, «позбавленого життя» («stone dead» [184, с. 20]) чоловіка, що не здатен вповні опанувати себе: «З того кінця дроту почувся *бездушно-незворушний* чоловічий голос, який лунав *грубо, майже надміру пришвидшено, як за таких обставин*» [91, с. 133].

Передчуття читача виправдовуються: сивий чоловік (Лі) дає зрозуміти дівчині, хто йому телефонує, підкреслено перепитуючи ім'я її чоловіка, яке добре почув одразу: «Сивий чоловік швидко зиркнув ліворуч, на дівчину.

– Хто це? – спитав він. – *Артур?*» [91, с. 133].

Та дівчина не відчувається винною чи схвильованою, скоріше, особливо уважною до розмови: «Сивочолий чоловік знов зиркнув ліворуч, але цього разу дивився вище, не на дівчину, яка наразі дивилася на нього, як молодесенький блакитноокий ірландський *поліцейський*» [91, с. 133].

У розмові Артур відчуває себе незручно, адже розуміє, що телефонує в пізній час, і його зніяковілість увиразнюється тим, що він декілька разів перепитує, чи не завдав незручностей: «Лі? Я розбудив тебе?» – «Та', я розбудив тебе?» – «Я тебе точно не розбудив? Чесне слово?» [91, с. 133].

І переконавшись, що все добре («Ні-ні, абсолютно не розбудив, – відповів сивий чоловік. – Власне, я вже при звичайстві спати у середньому по чотири клятні години» [91, с. 133]), переходить до того, що його непокоїть: чи не знає Лі, з ким поїхала Джоана з багатолюдного рауту («Лі, я телефоную щоб спитати, чи ти раптом не помітив, коли пішла Джоані? Ти, бува, не зауважив, чи вона не поїхала разом з Елленбогенсами?»).

Тож жвавість Лі, байдужість Джоани й переживання Артура посилюють відчуття огиди від ситуації.

Проте Лі не квапиться відповідати, він намагається зрозуміти всі деталі, щоб з'ясувати, наскільки багато знає Артур: «Хіба вона не пішла з тобою?» [91, с. 134] або «То ти геть не помітив, як вона йшла?» [91, с. 134]. І знаходить досить правдоподібне «алібі» для себе: «— Ні, Артуре, не помітив, — відповів сивий чоловік. — Власне, насправді я ні греця не бачив того вечора. Щойно я зайшов, мене втягнув у свої кляті безкінечні теревені той йолоп з Франції чи Відня, хай ким він там у біса є. Кожен чортів іноземець пильнує, щоб отримати якусь адвокатську пораду на дурняк. А що таке? Що трапилось? Джоана пропала?» [91, с. 134].

Швидке орієнтування в ситуації змальовує Лі як впевненого в собі й успішного адвоката. Переконавшись, що Артур телефонував подружжю Елленбогенсам і їх також немає вдома, він намагається переконати друга, що, можливо, Джоана з ними, тож йому немає чого хвилюватися, адже скоро вона повернеться додому: «Як я гадаю, Елленбогенси, ймовірно, гуртом ускочили у таксі й поїхали на кілька годин за місто. Усі троє, мабуть, причвалають...» [91, с. 134], «Господи, ти ж знаєш, які вони, ці Елленбогенси. Ймовірно, вони просто запізнилися на останній потяг додому. Всі троє, певно, будь-якої миті припхаються до тебе, з купою дотепів клубівських...» [91, с. 135], «Усі троє гуртом, мабуть, привалять до тебе будь-якої миті. Чесне слово. Ти ж знаєш Леону. Дідько, гадки не маю, що воно таке, хай йому, та щойно вони приїдять до Нью-Йорка, їх проймають ці бісові коннектикутські веселощі. Ти ж знаєш» [91, с. 136].

Знервованість Артура увиразнюється тим фактом, що Лі постійно намагається заспокоїти його: «Гаразд, Артуре, спробуй не хвилюватись» [91, с. 134], «Гаразд. Послухай-но. Розслабся. Просто розслабся» [91, с. 135], «Гаразд, гаразд. То тепер ти вместишся зручненько й розслабишся?» [91, с. 135].

Та Артур неконтрольований, утрачає терпіння, відчуваючи біль і розпач. Він знає легковажну натуру дівчини й здогадується про те, що вона йому зраджує («Ти ж знаєш, яка вона, коли нажлуктиться і їй кортить погуляти» [91,

с. 134] і «У мене таке відчуття, що вона поперлася до якогось притерення на кухню. Просто у мене таке відчуття. Вона завжди починає обніматися з якоюсь падлюкою на кухні, а тоді напивається» [91, с. 134–135]).

Артур же не може більше так жити: «Хай йому, одне знаю напевно: досить сушити собі голову. Я не жартую. Цього разу так і трапиться. З мене досить. П'ять років, дідько!» [91, с. 134] і «З мене досить. Присягаюсь, цього разу я не жартую. П'ять бісових...» [91, с. 135]. Окрім того, він у справжньому відчаї («Трясця, я втрачаю глузд» [91, с. 136], «Я втрачаю свій чортів глузд» [91, с. 136]), що навіть утрачає сенс у житті («Чому б мені просто не піти й не перерізати собі...» [91, с. 136]). Він відчуває, точніше, навіть знає, що вона зараз може бути з іншим: «Та', знаю я, на бога, я б навіть не хвилювався, але їй же не можна довіряти! Присягаюсь! Богом присягаюсь, що не можна їй довіряти. Їй довіряти – все одно, що кидати... Грець його знає, що. Ет, який сенс?» [91, с. 36]. Таку неконтрольованість і надмірну відвертість можна пояснити тим, що Артур напідпитку: «–...Ти що, п'яний чи що? / – Не знаю. Хіба я в греця знаю?» [91, с. 135] і «– ...Налий собі добрячий кухоль на ніч, а потому йди під... / – Кухоль на ніч! Жартуєш? Трясця, за останні бісові кілька годин я прикінчив майже літру! Кухоль на ніч, оце так! Я так полікував собі душу, що зараз ледве спроможний...» [91, с. 136].

Для читача ситуація стає ще більш огидною, коли він здогадується, що Артур не помиляється, ба більше, Джоана разом з Лі, який навіть намагається щось порадити зраженому чоловікові: «Слухай, Артуре. Хочеш пораду? Я серйозно. Хочеш, щось пораджу?» [91, с. 136]. І читач відчуває обурення, коли Лі каже: «З того, що ти знаєш, ти робиш – я чесно так вважаю, – *ти робиш з мухи...*» [91, с. 136]. З легкістю домислюється вираз «робити з мухи слона», що означає перебільшувати.

Але розмова виходить на новий рівень: Артур починає розказувати про своє теперішнє життя з Джоаною. Виявляється, він майже кожен день живе в страху, що вона йому зраджує: «Я фактично увесь час стримуюсь, щоб не перевірити кожную бісову шафу у хаті. Присягаюсь, щовечора, як повертаюсь

додому, я мало не очікую того, що знайду ватагу падлюк, які ховаються, де тільки можна. Ліфтерів. Хлопів з доставки. Копів» [91, с. 137].

Тим часом сивий чоловік намагається заспокоїти Артура, підсвідомо визнаючи за ним правду: «— Гаразд, гаразд. Артуре, *спробуймо поставитися до цього не так трагічно...*» [91, с. 137]. До того ж підсвідомо Лі хоче розв'язати конфлікт любовного трикутника, адже він наголошує: «*спробуймо поставитися до цього не так трагічно*». І далі починає нервувати, про що свідчить ось цей момент: «Він кинув швидкий погляд праворуч, де *запалена якийсь час тому цигарка балансувала на краєчку попільнички. Вочевидь вона згасла, тож він не взяв її*» [91, с. 137]. Образ цигарки увиразнює бажання заспокоїти нерви та вгамуватися.

Сивий чоловік відкриває ситуацію з другого боку: «Насправді, ти навіть сам підштовхуєш Джоані...» [91, с. 137]. Лі бачить Джоан зовсім по-іншому: «Тобі до біса пощастило, бо вона чудова дівчина. Серйозно. На бога, ти ж геть не віриш у те, що у неї є гарний смак або ж що вона має мізки» [91, с. 137].

Проте ситуація розпалюється: «—...Вона тварюка!

Ніздрі у сивого чоловіка роздулися, наче він глибоченько вдихнув, а тоді відповів:

– Зрештою, всі ми тварюки, Артуре. Здебільшого всі ми тварюки.

– Пішов ти! Трясця, я не тварина. Може, я дурень, підлий сучий син двадцятого сторіччя, але я не тварюка. Не називай мене так. Я не тварюка» [91, с. 137].

Слова Артура є криком душі («Вона тварюка!»), а от дещо агресивна реакція сивого чоловіка стає не тільки бажанням, хай навіть підсвідомим, захистити Джоан («Ніздрі у сивого чоловіка роздулися, наче він глибоченько вдихнув»), але й знаком того, що він сприймає зауваження на свій рахунок, по суті, визнає свою провину («Зрештою, *всі ми тварюки*, Артуре. Здебільшого *всі ми тварюки*»).

І ще раз підсвідомо Лі хоче вирішити конфлікт: «Це не заведе нас...» [91, с. 138], адже в слові «нас», що постає на експліцитному рівні, мається на увазі

Артур і Лі, які ведуть розмову по телефону, а на імпліцитному рівні до них приєднується й Джоан, що створює любовний трикутник: Артур – Джоан – Лі.

Та Артур, заглибившись у свої власні почуття, не помічає цих знаків. Він знову починає характеризувати дружину: «Вона вважає себе бісовою інтелігенткою. У цьому увесь сміх, у цьому найсмішніше. Вона читає театральну хроніку й витріщається у телек, допоки мало не спігне, – отже, вона інтелігентка. Знаєш, з ким я одружився? Хочеш знати, хто моя дружина? Я одружений з найвидатнішою недорозвиненою, невизнаною акторкою, письменницею й психоаналітиком, ніким, до біса, не оціненою геніальною знаменитістю у Нью-Йорку. Хіба ж ти таке знав, га? Трясця, сміх, та й годі, хоч горлянку ріж. Мадам Боварі з вечірніх курсів при Колумбійському університеті» [91, с. 138].

Водночас сивий чоловік ще більш нервує: бажання викурити цигарку підкреслює неспокійний стан: «– Гаразд, гаразд, ти ж усвідомлюєш, що це заведе у глухий кут, – відповів сивий чоловік. *Тоді повернувся до дівчини й показав їй, піднісши два пальці до вуст, що хоче цигарку*» [91, с. 138].

Артур же переходить на те, що так мучить його: її надто приваблюють чоловіки: «– Боже всемогутній, та чи ти чув, як вона розповідає про когонебудь, я маю на увазі про якогось чоловіка? Коли-небудь, коли не матимеш що робити, зроби ласку й попроси її описати тобі якогось чоловіка. Вона про кожного чоловіка, якого стріне, каже, що він «страшенно принадний». Хоч це може бути найстаріший, найубогіший, найслизкіший...

– Гаразд, гаразд, Артуре, – мовив різко сивий чоловік. – Ці балачки заводять нас у глухий кут. У нікуди» [91, с. 138–139].

І знову підсвідомо сивий чоловік намагається вирішити проблеми любовного трикутника, що підкреслюється словами: «Ці балачки заводять нас у глухий кут. У нікуди». Він починає ще більше нервувати, як, власне, і дівчина, яка запалює цигарку не лише для чоловіка, а й для себе: «Він узяв у дівчини запалену цигарку. Вона запалила їх *дві*» [91, с. 139].

Те, що Лі різко перериває тему, бо в словах «страшенно принадний», «найстаріший, найубогіший, найслизькіший», очевидно, угадує (як і читач!) себе. Відчуває: розмова, дійсно не заведе нікуди, тож торкається іншої теми – обговорення роботи, судового засідання. Виявляється, Артур і Лі – колеги-адвокати, до того ж можемо припустити, що Лі – успішний адвокат, у той час як Артур – ні. Відчути це дає змогу наполегливе питання Лі, чи Артур програв суд, неначе це абсолютно передбачувано: «То що трапилось далі? *Ти програв?*» [91, с. 139] – «То *ти програв*, чи що?» [91, с. 139] – «Питаю, чи *ти програв?*» [91, с. 139]. І читач таки дізнається, що суд Лі програв, хоча намагається виправдатися: «Гаразд, отже, я програв ту бісову справу. Перш за все, я у цьому не винен» [91, с. 140]. Через цю деталь Артур постає перед нами невдахою. Він навіть відчуває, що його можуть звільнити, тож уже й замислювався над іншим місцем роботи, яке, однак, також не до вподоби йому: «Хай там як, а я можу знов повернутися до армії» [91, с. 140], «Так. Я можу піти. Ще не вирішив. Звісно, я не відчуваю шаленого захвату, розмірковуючи про це, і я нікуди не піду, якщо матиму змогу цього уникнути. Але, мабуть, я таки муситиму. Не знаю. Принаймні це буде забуття» [91, с. 140].

Тож маємо враження, що життя Артура не склалося ні в професійному плані, ні в особистому, і його майбутнє також навряд чи буде успішним. Щодо особистого Артур констатує: «Ми не пара одне одному, та й по всьому. Оце так просто. Ми страшенно не підходимо одне одному» [91, с. 141].

Водночас Артур сильно кохав та продовжує кохати Джоану, і в цьому коханні його слабкість: «Трясця, я надто м'який для неї. Я знав про це, коли ми брали шлюб, присягаюся, знав. Ти розумний сучий син, ти ніколи не був одружений, та час від часу, перед тим як одружитися, кожен має такі спалахи видіння того, яким буде ваше життя після весілля. Я не зважав на них. Я ігнорував ті бісові спалахи. *Я слабак*. Ось і вся історія у двох словах» [91, с. 142]. Автор ще більше навіює співчуття до Артура: «Звісно, я слабак! Певно, що слабак! Хай йому грець, я ж знаю, слабак я чи ні! Якби я не був слабаком, ти

б не вважав, що я допустив, щоб усе... Ох, та що говорить? *Звісно, я слабак...*» [91, с. 142].

У цій слабкості читач відчуває жалість до Артура, що межує з огидою: він не може взяти під контроль своє життя, залишаючись, за власним визначенням, невдахою та слабаком.

Своєю чергою, розповідь Артура спричиняє знервованість сивого чоловіка й дівчини. Для передачі цього стану письменник обирає процес куріння, яке має допомогти опанувати їм себе: «Сивий чоловік озирнувся, аби поглянути, що робить дівчина. Вона схопила попільничку й саме ставила її між ними» [91, с. 139], «Лівою рукою сивий чоловік струсив попіл з цигарки на край попільнички» [91, с. 139], «Перекинувши коліном попільничку, вона саме змітала пальцями попіл у маленьку купку, щоб згодом визбирати» [91, с. 140], «...відповів сивий чоловік, беручи з рук дівчини щойно запалену цигарку» [91, с. 142].

Очевидно, саме знервованість сивого чоловіка сприяє обмовкам, що є неприпустимими для такого успішного адвоката, яким постав герой на початку. І це ще більш увиразнює неспокійний стан Лі, виступає чіткими сигналами для Артура щодо розкриття ситуації, але його знервованість залишає ці сигнали нерозпізнаними: «— Кажу тобі, вона жалюгідна. Я дивлюся на неї, коли вона спить, тож я знаю, що кажу. Повір. / — Що ж, у цьому ти знаєшся краще за мене, я маю на увазі, як же я про таке можу знати...» [91, с. 141].

Далі розмова змінюється: Артур згадує минуле, відкриваючи нову Джоану: «Щоразу, як я налаштовуюсь бути непохитним у своєму рішенні покинути її, ми завжди йдемо кудись на обід з якоїсь нагоди, а тоді я десь зустрічаю її, на ній ті бісові білі рукавички чи ще щось таке. Не знаю. Чи я починаю пригадувати, як ми вперше поїхали до Нью-Гейвена на гру з принстонцями. Ми прокололи колесо відразу по тому, як з'їхали з Парквей, холод був хоч вовків ганяй, а вона увесь час, поки я лагодив колесо, тримала мені ліхтарик. Розумієш, про що я? Я не певен. Або згадую про те, як – трясця, це так ніяково, – я згадую про того бісового вірша, якого я надіслав їй, коли ми

тільки-но почали зустрічатися. «Рожевий з білим – мої кольори. Вуста чарівні та зелені очі». Трясця, як ніяково, – цей вірш нагадував мені про неї. У неї очі не зелені, на бога, у неї очі, як ті бісові мушлі, але я все одно згадував її... Не знаю» [91, с. 142–143].

Так, у теперішній Джоані він бачить ту, у яку колись закохався, ту, яку ще любить у ній. І цей образ зринає з окремими деталями, які символізують для Артура його кохану «з минулого». Наприклад: «Щоразу, як я налаштовуюсь бути непохитним у своєму рішенні покинути її, ми завжди йдемо кудись на обід з якоїсь нагоди, а тоді я десь зустрічаю її, на ній *ті бісові білі рукавички чи ще щось таке*» [91, с. 142]. Тож «ті бісові рукавички чи щось таке», що, очевидно, носила *та* Джоана стають «рушієм» для спогадів, з якими приходить образ тієї коханої.

До того ж для Артура Джоана «з минулого» і Джона «з теперішнього» є двома різними жінками, на це вказує різний колір її очей: зелені в дівчини «з минулого» – чистої, прекрасної й романтичної, одним словом, близької (акцентовано: «**мої** зелені очі» – «**my** green eyes»); а сині («як ті бісові мушлі» – «**sea shells**» (англ. – морські мушлі) у дівчини «з теперішнього» – байдужої, егоїстичної, зрадливої, одним словом, чужої.

Цей спогад пробуджує інші думки й почуття в Артура, і тепер він згадує, за що кохає її: «Вона просто пішла, у «Триплерс», мабуть, і просто купила мені костюм. Я навіть не ходив з нею. Я про те, що вона, трясця, має певні гарні риси. Найцікавіше було те, що сидів він нічогенько. Я мав лише трошки вшити штанини у стегнах, а також трішки вкоротити його. Я веду до того, що вона, трясця, має таки кілька гарних рис» [91, с. 143].

Тепер же терпіння втрачає Лі, очевидно, йому нестерпно слухати інтимні подробиці життя Артура з Джоаною: «Артуре, а тепер послухай-но. Це все не до добра, – мовив чоловік у слухавку. – Це не до добра. Серйозно» [91, с. 143].

Неприємною несподіванкою для сивого чоловіка стає бажання Артура зустрітися, бо він очікує на підтримку, має потребу виговоритися комусь. Це

ще більше увиразнює почуття огиди від ситуації, яка склалася: «— ...Чи можна мені прийти до тебе чогось випити? Ти не проти?

Сивий чоловік, випроставшись, поклав вільну долоню на маківку, а тоді мовив:

— Ти що, просто зараз прийти хочеш?

— Ага, тобто якщо ти не проти. Я забіжу лише на хвилю. Я тільки хочу десь сісти й... Не знаю. Це не клопіт?

— Авжеж ні, але справа в тім, Артуре, що я гадаю, тобі не варто, — відповів сивий чоловік, забираючи руку з маківки й опускаючи її. — Тобто тобі тут завжди раді, але, як на правду, то я вважаю, що ти маєш сидіти вдома й не смикатись, поки не повернеться Джоані. Хіба я не маю рацію?» [91, с. 144].

Подібне відчуття огиди від ситуації відчуває й дівчина, щоправда, швидко відходячи від неї, про що свідчить подальша розмова: «— *Боже, почувуюся скотиною!*

— Ну, — відповів сивочолий, — ситуація складна. Не знаю вже, наскільки я був неперевершеним.

— Звісно, був. Ти поведився чудово, — підтвердила дівчина. — *Я безвольна. Я геть легкодуха. Поглянь на мене!*

Сивий чоловік глянув на неї.

— Власне, ситуація геть нестерпна, — мовив він. — Я маю на увазі, що все це так неймовірно, що навіть не...

— Любий, перепрошую, — швидко випалила дівчина, а потім нахилилася вперед, — *але як на мене, ти перейнявся.* — Вона швидко й вправно ляснула його по затиллю руки випростаними пальцями, ніби струшуючи щось. — Ні, це був лише попіл. — Вона знов випросталась. — Та ні, ти був надзвичайний, — мовила вона. — *Дідько, я почувуюся цілковитою сволотою!*

— Однак, ситуація дуже й дуже складна» [91, с. 145].

Водночас сивий чоловік аналізує розмову і з чисто професіонального погляду («Не знаю вже, наскільки я був неперевершеним»), і з моральної

позиції («Власне, ситуація геть нестерпна»). Це перша чітка ознака, що йому незручно, у глибині душі він почувається винним.

А Лі продовжує нервувати – і знову читач декодує цей стан через цигарки: «Він узяв свою цигарку з попільнички: вибрав її з купи випалених та напіввипалених цигарок. Затягнувся й відповів...» [91, с. 145], «Він зім'яв свою цигарку» [91, с. 145].

І тут ще раз телефонує Артур з досить правдоподібною й неперевершеною історією (особливо для адвоката, репутація якого серед колег далеко не найкраща), що Джоана начебто щойно повернулася додому: «Справа в тому, що Леона, вочевидь, знову розійшлася, а тоді розревілася сп'яну, тож Боб попросив, щоб Джоані поїхала кудись випити разом з ними й усе залагодила. Не знаю. Розумієш? Так усе заплутано. Хай там як, а вона вже вдома. Оце так шамотня! Чесне слово» [91, с. 146].

Цим передається почуття сили кохання – жертвність і всепрощення. Насправді Артур настільки кохає свою дружину, що виправдовує її перед другом: «Гадаю, це через цей чортів Нью-Йорк. [...] Розумієш, про що я? Я до того кажу, що кого ж ми (тебе це не стосується) ще знаємо у Нью-Йорку, окрім купки невротиків? Усе це неодмінно рано чи пізно знищить навіть нормальну людину. Розумієш, що я маю на думці?» [91, с. 146–147]. Окрім того, він готовий дати їм другий шанс: «Я про те, що загалом вона достобіса гарна мала, і якщо ми маємо хоч якийсь шанс налагодити стосунки, ми будемо цілковиті телепні, якщо бодай не спробуємо» [91, с. 147].

До того ж Артур намагається боротися за свої почуття, виправитись і в особистому житті («...ми, може, придбаємо собі невеличке помешкання у Коннектикуті. Не конче казна-де, але достатньо віддалено, аби ми могли спокійно проживати це бісове життя. Я веду до того, що вона ж поведена на тих рослинах й усьому такому. Вона, мабуть, збожеволіє, коли матиме свій власний чортів садок й усе таке» [91, с. 146]), і в професійній сфері («...я спробую ще й владнати ту гидку справу з постільними клопами. Я поміркував» [91, с. 147]).

Щирі почуття Артура пробуджують ще більшу провину в Лі. Показовою деталлю стає те, що під час розмови він затуляє очі рукою та не прибирає її певний час. З психологічного боку це яскраво демонструє почуття сорому й вини. Погляньмо: «— Послухай-но. Я подумав, що тобі цікаво знати. Джоані щойно причвалала.

— Що? — перепитав сивий чоловік й *затулив лівою рукою очі, хоча лампа була за його спиною.*

— Так, вона щойно причвалала. Десь за секунду після нашої розмови. Я подумав, що можу зателефонувати до тебе, поки вона в убиральні. Послухай. Мільйон разів тобі вдячний, Лі. Я серйозно, ти ж знаєш, про що я. Ти ж не спав, правда?

— Ні-ні, я просто... ні-ні, — відповів сивочолий чоловік, *не прибираючи руки з очей.* Він прокашлявся» [91, с. 146].

Власне, почуття вини стає настільки нестерпним, що сивий чоловік перериває розмову: «У мене раптом страшенно розболілася голова. Не знаю, де взявся цей чортів біль. Ти не проти, якщо ми закінчимо вже? Поговоримо вранці, добре? — Він ще хвильку послухав співрозмовника, а тоді поклав слухавку» [91, с. 147].

У кінці напруження набуває свого апогею, і це передається через такі деталі: Джоана нервує («Дівчина знов *тієї ж миті* почала розпитувати його» [91, с. 147] або «Він узяв з попільнички запалену *цигарку, яку дівчина запалила для себе*» [91, с. 147]), а сивий чоловік, який так упевнено тримався майже всю розмову, утрачає контроль під впливом почуття провини, що породжує огиду, і знову для цього застосовано образ цигарки та процес куріння («Він узяв з попільнички запалену цигарку, яку дівчина запалила для себе, й підніс до рота, але *вона випала йому з рук*» [91, с. 147] і «чоловік сказав, щоб вона, на Бога, просто сиділа спокійно» [91, с. 147]).

Тож огиду відчуває кожен з героїв любовного трикутника, бодай і не розуміючи цього до кінця: відразу до себе відчуває сивий чоловік за те, що має стосунки з дружиною товариша, можливо, йому обридла навіть коханка через її

егоїзм (на це вказує кінець твору, коли Лі не хоче виходити з нею «на контакт»: «чоловік сказав, щоб вона, на Бога, просто сиділа спокійно»); імовірно, зневажає себе Артур, бо не має сил відмовитися від свого кохання; обриду відчуває й дівчина, яка зраджує чоловіка, котрий кохає її. І все ж найсильнішу огиду відчуває читач: це почуття поширюється на Лі та Джоану, що перебувають у позашлюбних стосунках, і навіть на Артура, огида до якого межує з жалістю, і цим ще більше посилює відразу до сивого чоловіка й молодої жінки. Ситуація залишається невирішеною, і це також сприяє розквіту відчуття огиди. Але читачеві зрозуміло, що майбутнього в героїв немає: про це, зокрема, свідчить така деталь, як попіл, деталь, яка постійно з'являється в тексті, символізуючи руйнування, згасання й навіть покаяння.

Раса огиди передається не лише через сам смисл твору, певні символічні образи чи художні деталі, а й через звукове оформлення тексту, що цілком можна відчутти, читаючи твір мовою оригіналу – англійською. Індійська поетика на звуковому оформленні тексту, що має навіювати ту чи ту расу, акцентує особливо. Очевидно, відповідно до одного з основних принципів санскритської поетики, ефект огиди породжується словами, у яких язикові та шиплячі приголосні (щілинні й проривні) поєднані з сонантом /r/ [18, с. 65]. Ця особливість помітна вже в назві твору («Pretty Mouth and Green My Eyes») в словах «pretty» і «green» та увиразнюється в процесі його читання, зокрема разом з постійно повторюваними словами «gray-haired», «Christ», «Chrissake», «ashtray» на тлі інших, а саме: «brains», «brushing», «briefly», «dragging», «transmitter», «throat», «grown» тощо.

Як відомо з «Натьяшастри», раса огиди пов'язана із синім і темно-синіми кольорами [14, с. 98]. Тож обігрування синього кольору (його близьких відтінків) очей дівчини додатково посилює відчуття огиди: око «було таке *блакитне*, що видавалося майже *фіолетовим*» [91, с. 132], «дивилася на нього, як молодесенький *блакитноокий* ірландський поліцейський» [91, с. 133], «очі, як ті бісові мушлі» [91, с. 143] (в оригіналі «*sea shells*» – «морські мушлі», а море асоціюється насамперед із синім і голубим кольорами). І навіть

згадування зеленого кольору («зелені очі» [91, с. 143]) повторює цей ефект, адже словом «ніла» в санскриті позначались як зелений, так і синій [17, с. 42].

Відповідно до законів індійської поетики, Дж. Д. Селінджер уміло розпалює расу огиди, яку посилюють та увиразнюють інші почуття. У «Натяшастрі» читаємо: «[раса] на ім'я «огида» виникає з постійної бгави «огидливість». Вона породжена слуханням, баченням, обговоренням неприємного для серця, огидного й іншими вібгавами» [14, с. 112]. Письменник пробуджує відчуття огидливості також через слухові образи (скажімо, через оформлення звукової тканини твору, через уживання слів, що мають емоційне навантаження: «Christ» або «Chrissake»), через візуальні картини (наприклад, уявна візія розсипаного попелу посеред ліжка: «Перекунившу коліном попільничку, вона саме замітала пальцями попіл у маленьку купку, щоб згодом визбирати» [91, с. 140]) або ж візія впущеної на ліжко цигарки («Він узяв з попільнички запалену цигарку, яку дівчина запалила для себе, й підніс до рота, але вона випала йому з рук. Дівчина спробувала допомогти йому знайти й забрати цигарку, поки нічого не зайнялося, але чоловік сказав, щоб вона, на Бога, просто сиділа спокійно, отож жінка забрала руку» [91, с. 147]), а також через обговорення «неприємного для серця» (зокрема такою є вся розмова чоловіків). До того ж раса огиди виникає не тільки від споглядання небажаного, а й «від вади смаку, запаху, доторку [або] звуку, і від багатьох актів залякування» [14, с. 113]. У цьому плані важливим стає запах «випалених і напіввипалених цигарок» [91, с. 145], що супроводжує майже всю телефонну розмову сивого чоловіка й Артура.

Треба відзначити, що й інші почуття, які виникають у читача в ході читання твору, увиразнюють почуття огиди, зокрема відчай, агресія, неспокій, тривога, передчуття чогось недоброго, жалість і т. д.

Отже, згідно з індійською естетикою, в оповіданні «Вуста чарівні та зелені очі» Дж. Д. Селінджер представляє читачеві расу огиди різними способами (через звуки, символи, художні деталі), розкриваючи на імпліцитному рівні тему зради. Письменник активно використовує основні

поетологічні принципи індійської поезики, що дають змогу навіювати емоції через вибудовування імпліцитних смислів, у результаті чого постає раса-дгвані. Саме індійська естетика дає головні ключі до декодування підтекстів художніх творів американського письменника [150].

Якщо для цілковитого розуміння творів збірки Дж. Д. Селінджера «Дев'ять оповідань», включаючи новелу «Вуста чарівні та зелені очі», читач повинен бути добре ознайомлений з індійською естетикою загалом й індійською поезикою зокрема, то повість німецького письменника Г. Гессе «Сіддгартга» потребує глибоких знань індійської культури, без яких неможливо досягнути основні смисли «індійської поеми».

3.3. Між Сходом і Заходом: до проблеми імпліцитних смислів в «індійській поемі»-повісті Г. Гессе «Сіддгартга»

3.3.1. Духовно-естетичні пошуки Г. Гессе крізь призму східних і західних учень

Одними з провідних мотивів творчості Г. Гессе є сходження до себе, самопізнання та пошуки гармонії зі світом. Прагнення отримати відповіді на головні життєві питання спрямувало письменника звернутися до східної спадщини, що зумовлювалося не лише активним зацікавленням західного світу кінця XIX – початку XX ст. східним мистецтвом, а й мало витоки з дитинства Г. Гессе.

У своїх спогадах письменник неодноразово підкреслював особливе місце східної культури в його сім'ї та відзначав східну, насамперед індійську атмосферу, що панувала в родині. Так, Г. Гундерт, дід Г. Гессе, був відомим індологом і мовознавцем, автором перекладу Біблії мовою малайялам, упорядником граматики малайялам та малайялам-англійського словника, добре розмовляв санскритом. Як місіонер, Г. Гундерт тривалий час жив в Індії, де й

народилася мати письменника М. Гундерт, що знала три індійські мови. Й. Гессе, батько письменника, також кілька років працював у країнах Південної Азії. Бібліотека діда була наповнена сходознавчими книгами, як індійськими, так і китайськими. Наприклад, в автобіографічному оповіданні «Дитинство чарівника» письменник зазначив: «Не тільки одні батьки разом з учителями виховували мене, у цьому брали участь також інші, більш високі, більш приховані, більш таємничі сили, у числі яких був, між іншим, бог Пан, що стояв за склом у шафі мого дідуся, прийнявши обличчя маленького індійського божка, який танцює. До цього божества приєдналися інші, і вони взяли на себе піклування про мої дитячі роки; ще задовго до того, як я навчився читати й писати, вони до такої міри переповнили моє єство первозданими образами та думками країни Сходу, що пізніше я переживав кожну зустріч з індійськими і китайськими мудрецами як побачення зі знайомцями, повернення до рідного дому» [20]. Безумовно, ці дитячі враження стали міцними підвалинами для вивчення східної філософії, культури та релігії в майбутньому.

Повернення Г. Гессе до культури Сходу інтенсифікувалося в добу, відому як *fin de siècle*, тобто, було посилене культурними процесами в Європі й у Німеччині зокрема. Ідеться про активне зацікавлення митців (зокрема Й.-Г. Гердера, Г. В. Ф. Гегеля, Й. В. Гете, Ф. Ніцше, Т. Манна та ін.) східною філософією та релігією в кризовий момент розвитку культури з метою переосмислення її головних естетичних положень і відродження морального духу людини. «...Туга Європи за духовною культурою Стародавнього Сходу очевидна, – констатує Г. Гессе й пояснює: – Висловлюючись психологічно, Європа починає страждати деякими симптомами занепаду. Її духовна культура, доведена до межі однобічності (що найяскравіше проступає, наприклад, у науковій спеціалізації), потребує корегування, освіження з протилежного полюса. Загальна туга виражається не тільки в прагненні до нової етики або нового способу мислення, а й до тих духовних функцій культури, які не виконує наша інтелектуалістична духовність» [21, с. 90].

Вивчення філософських праць А. Шопенгауера, читання Бхагавадгіти в німецькому перекладі, спілкування з Г. Грезером, філософом, художником і поетом, який захоплювався Сходом, та з Р. Вільгельмом, перекладачем східної літератури, досить тривала подорож (вересень–грудень 1911 р.) до Цейлону (Шрі-Ланки), Малайзії, Суматри, враження від якої докладно описані в нарисах «З Індії», що вийшли окремим виданням 1913 р., і т. д. – ось лише частковий перелік тих факторів, які сприяли поглибленому вивченню й передусім переосмисленню східної культури Г. Гессе.

Головне, що спонукало письменника звернутися до індо-китайських концепцій світобудови, – це прагнення знайти себе, досягти органічного співіснування свого внутрішнього «Я» з навколишнім світом. Стрижневими стали поняття *дао* (шлях, абсолютна істина), тобто сутність усіх явищ, шлях до його пізнання, концепцію якого можна пояснити так: усе рухається, усе змінюється й усе переходить у свою протилежність; полярні *інь* і *ян*, є первинними силами, якими пройняте все сутнісне, на взаємодії яких виникає світова єдність; *Атман* (особистість, власне «Я», душа) і *Брагман* (світовий Дух), злиття яких призводить до цілісності, тощо.

По суті, світобачення Г. Гессе формувала нетипова взаємодія індійських духовних течій і китайських уявлень про життя. У ґрунтовному есе «Бібліотека всесвітньої літератури» (1927) письменник пояснив це так: «Ось уже кілька десятиліть від цих китайських книг (*ідеться про твори Лао-цзи, Чжуан-цзи, Мен-цзи та ін.* – М.Ф.) отримую незабутнє, щораз більше задоволення [...]. У них міститься понад міру все те, чого не вистачає індусам: близькість до життя, гармонія благородної, відкритої найвищим моральним вимогам духовності з мінливістю й чарівністю чуттєвого, буденного, широкий діапазон між високою одухотвореністю та простим життям собі на втіху. Якщо Індія досягла вершин духу й почуття шляхом аскези та чернечої відчуженості від життя, то Стародавній Китай досяг не менших чудес за рахунок культу духовності, для якої природа і дух, релігія та буденне життя – протилежності, що не ворожі, а дружні, і кожній з них віддається належне. Якщо індійська аскетична мудрість

за радикальністю своїх вимог мала юнацько-пуританський характер, то мудрість Китаю була мудрістю досвідченої, розумної, не позбавленої гумору людини, досвід котрої не розчаровує, а розум не розбещує» [21, с. 114].

Східні мотиви, більш виразно чи ледь помітно, присутні майже в усіх значних творах Г. Гессе: «Деміан» (1919), «Сіддгартга» (1922), «Степовий вовк» (1927), «Нарцис та Гольдмунд» (1930), «Паломництво до Країни Сходу» (1932), «Гра в бісер» (1943), останній з яких був відзначений Нобелівською премією з літератури (1946).

Окрім того, письменник був переконаний, що звернення до східного вчення докорінно не змінить філософію Заходу, а тільки дасть поштовх до нового її прочитання. У цьому криється важлива ідея: Захід – це не Схід, і ніколи ним не стане. Західне не розчиниться в східному, проте крізь призму східного можна прийти до пізнання суто західного. Цих висновків доходимо, розглянувши підходи письменника до медитації, висловлені в статті «Промови Будди» (1921): «Європа ніколи не стане царством буддизму» [21, с. 91]; «Якщо ми, жителі Заходу, хоча б трохи навчимося медитації, то результати її у нас будуть зовсім іншими, ніж в індійців. Вона стане для нас не опіумом, а засобом поглибленого самопізнання, що було першою й найсвятішою вимогою для учнів давньогрецьких мудреців» [21, с. 91]

Твори Г. Гессе позначені також і суто західними тенденціями та характеристиками, адже «західну» суть свого «Я» він не лише не заперечував, як дає пересвідчитися щойно наведена цитата, а й визнавав її домінантною. У згаданому раніше оповіданні «Дитинство чарівника» письменник пише: «І все ж я – європеець, та ще й народжений під активним знаком Стрільця, я все життя справно практикував західні чесноти – нетерплячість, прагнення, невгамовну допитливість» [20]. Власне, ці чесноти сприяли неперервному процесу самопізнання, саме вони підштовхнули Г. Гессе до психоаналізу З. Фрейда, що він ґрунтовно вивчав приблизно між 1914 і 1920 роками, та аналітичної психології К. Г. Юнга, занурення в яку розпочалося з 1916 року.

У теоріях відомих психоаналітиків Г. Гессе прагнув відшукати глибоке розуміння людської природи, і зрештою знання про свідоме та підсвідоме дало письменникові всебічне уявлення про неї. Очевидно, поглибити це розуміння могли психотерапевтичні сеанси в лікаря-психіатра, учня й послідовника К. Г. Юнга, Й. Б. Ланга та особисте спілкування з К. Г. Юнгом і З. Фройдом. Адже, на глибоке переконання Г. Гессе, глибини психоаналізу відкриються тільки тому, «хто ґрунтовно й серйозно випробував на самому собі душевний аналіз, для кого аналіз не справа інтелекту, але переживання» [24, с. 401]. До того ж письменник наголошує, що в баченні психоаналітиків-новаторів він знаходив підтвердження своїх, нехай ще й не до кінця розвинених думок: «Мені, який не мав ніколи жодного інтересу до нової наукової психології, здається, що в деяких творах Фрейда, Юнга, Штекеля й інших сказано щось нове та важливе, я прочитав їх з живим інтересом і в цілому знаходжу в їхньому погляді на душевний процес підтвердження майже всіх моїх уявлень, створених фантазією й власними спостереженнями. Я бачу вираженням і сформульованим те, що як передчуття та побіжна думка, як несвідоме знання почасти вже належало мені» [24, с. 400].

Вочевидь, ці «побіжні думки» Г. Гессе насамперед стосувалися художньої творчості загалом та літературної творчості зокрема. У цьому переконуємося, читаючи його статтю «Митець і психоаналіз» (1918), у якій зазначено: психоаналіз допомагає митцю пізнати самого себе, усвідомити, «що значить він сам» [24, с. 402], а також досягнути «цінність фантазії, вигадки» [24, с. 401], яка є ключовою для справжнього митця: «те, що в цей момент може бути оцінене як «вигадка», якраз найвища цінність, що потужно нагадує про існування основних людських потреб, так само як і про відносність усіх авторитетних масштабів і цінностей. Митець в аналізі знаходить виправдання самого себе» [24, с. 401].

Психоаналітична практика може привести до досягнення власного несвідомого: «Хто серйозно йде вглиб шляхом аналізу, пошуків душевних першопричин зі спогадів, снів і асоціацій, той постійно знаходить те, що можна

визначити приблизно так – «щире ставлення до власного несвідомого». Той переживе теплий, плідний, пристрасний стан рівноваги між свідомим і несвідомим, багато з'ясує такого, що в іншому разі залишиться «в підпіллі» й лише незримо розіграється в снах, на які він не зверне уваги» [24, с. 401].

Шлях самопізнання не є простим, адже психоаналіз «вимагає правдивості щодо себе самого, тієї правдивості, до якої ми не звикли», «учить нас бачити, визнавати, досліджувати й усерйоз приймати те, що ми якраз найуспішніше витіснили, що виштовхнуло в умовах тривалого примусу ціле покоління» [24, с. 401]. Це повертає нас до першооснов, бо «тільки тепер в інтенсивному самовипробуванні аналізу дійсно пережита та просякнута кровоточивим почуттям частина історії розвитку. Повертаючись до прообразів батька й матері, селянина та кочівника, мавпи й риби, люди ніде так серйозно, з таким потрясінням не переживають своє походження, зв'язок між собою й надією, як у серйозному психоаналізі» [24, с. 402].

Крізь цей глибокий самоаналіз, занурення в підсвідоме проступає істинне: «Залишається очевидне, биття серця, і мірою того, як прояснюються страхи, труднощі й витіснення, у всій чистоті та вимогливості зростає значення життя й особистості» [24, с. 402].

Вплив психоаналізу на творчість Г. Гессе особливо помітний у романах «Деміан», «Степовий вовк» і «Нарцис та Гольдмунд», а втім, він відчувається також в інших творах автора.

Як видно, духовно-естетичні пошуки Г. Гессе зводилися до синтезування східних і західних учень, швидше, до їхнього переосмислення. Силу єдності Сходу й Заходу почасти відчуваємо в праці «Бібліотека всесвітньої літератури», де особливо наголошено на існуванні спільного, загальнолюдського в абсолютно різноплюсних, на перший погляд, ученнях: «Поряд з відомою всім нам Біблією я відкриваю нашу бібліотеку фрагментом давньоіндійської мудрості, «Ведантою», тобто «кінцем вед», у формі вибраного з упанішад. Сюди ж поставимо й добірку з «Промов Будди» і не менш важливий «Гільгамеш» [...]. Зі Стародавнього Китаю беремо бесіди Конфуція,

«Даодецзін» Лао-цзи й чудові притчі Чжуан-цзи. Цим ми взяли основний акорд усієї людської літератури, що виражає прагнення до норми й закону, яке чудово втілено в Старому Завіті та в Конфуція; пророчий пошук звільнення від зол земного буття, що проголошується індусами й Новим Завітом; володіння таємницями вічної гармонії по той бік суєтного, багатоликого світу явищ; шанування природних і душевних сил в образі богів з майже одночасним знанням або передчуттям того, що всі боги суть тільки символи, що сила й слабкість, торжество та скорбота залежать тільки від людини» [21, с. 101].

Очевидно, що лише тонке й глибоке знання двох глобальних типів культур дає змогу Г. Гессе виокремити подібне та спільне в них, адже насправді сутність світу в його цілісності і єдності: «Істина єдина, хоча її можуть висловити тисячі людей на тисячі ладів. Це – пізнання живого в нас, у кожному з нас, пізнання таємного чарівництва, таємної божественної сили, яку кожен з нас у собі носить. Це – пізнання можливості примирення в цій потаємній точці всіх протиріч, перетворення білого в чорне, зла в добро, ночі в день. Індус називає це «атман», китаєць – «дао», християнин говорить про благодать. Там, де знаходиться це вище знання (як у Ісуса, у Будди, у Платона, у Лао-цзи), там переступаємо певний поріг, за яким слідує дива. Там припиняється війна й ворожнеча» [22, с. с. 36].

Саме тому Г. Гессе є однаково цікавим як для східного читача, так і для західного. Невипадково він був визнаний у 80-х рр. XX ст. одним з найбільш читабельних європейських авторів у США та Японії за останні сто років [див.: 19, с. 194].

Отже, щоб цілковито осягнути твори Г. Гессе, потрібно звернутися як до східних, так і до західних учень. Вони дають ключі до імпліцитного, що відкривають природу підтекстового. Передусім вона криється в надзвичайній символічності твору. Цей неподільний східно-західний синтез спробуємо розкрити в повісті письменника «Сіддгартга».

3.3.2. Східне й західне трактування символічного плану повісті Г. Гессе «Сіддгартга»

Індійська тема, що набула розвою в європейській літературі початку ХХ ст., надзвичайно цікавила тогочасних читачів. Вони слідком за письменниками вдавалися до східних культурно-філософських знань, бачачи в них шляхи досягнення найпотаємнішого й найважливішого. Найбільш показовими в цьому плані є індійські вірші В. Б. Єйтса, романи А. Деблина «Три стрибка Ван-луна» (1915), Л. Фейхтвагнера «Васантасени» (1916), Р. Роллана «Магатма Ганді» (1923) та ін. Перелік органічно доповнює «індійська» повість Г. Гессе «Сіддгартга» (1922), яка користувалася надзвичайною популярністю не лише на батьківщині автора, у Німеччині, а й у Європі, Америці, Японії та багатьох інших країнах. Що більше, самі індійці відчували справжній дух Сходу на сторінках твору [див.: 167].

Вивченням справжніх смислів або «вищої» мудрості «Сіддгартти» Г. Гессе займалися такі дослідники, як-от: С. Аверинцев [1], Я. Акопян [3], А. Березіна [8], Н. Білоцерківець [10], Є. Завадська [43], О. Золотухіна [47], Є. Малиніна [66], І. Мегела [69], Е. F. Casebeer [142], J. Hesse [162], М. М. Khattab [165], С. Marrer-Tising [173], J. Mileck [175], L. W. Tusken [187] та ін. Проте не всі аспекти недовисловленого у творі досліджено. Насамперед інтерпретація «Сіддгартга» («Siddhartha») вимагає звернення до східних і західних учень. Тож зупинімося на цьому докладніше.

Символічною та вельми промовистою для кожного буддиста є назва твору Г. Гессе «Сіддгартга», адже в ній закодовано ім'я людини, з якою асоціюється це вчення. Сіддгартга Шак'ямуні (563–486/483 рр. до н.е.), що назвався Готамою (Гаутамою), є духовним учителем і засновником буддизму. Згідно з життєписами, він народився у впливовій кшатрійській сім'ї, але відмовився від безтурботного життя, коли усвідомив, що воно наповнене хворобами, старінням, смертю. Сіддгартга побачив у цьому безвихідь і покинув палац у 29 років, вирушивши на пошуки істини. Протягом шести років він

старанно пізнавав основи медитації в багатьох вчителів, дотримувався аскетичного способу життя, проте це не привело до досягнення істини. Тож Готама вирішив прислухатися до свого серця, інтуїції та почав шукати власний шлях до просвітлення. За легендою, у віці сорока років він досяг пробудження, звідси й титул *Будда* – із санскриту «той, хто пробудився», точніше, «той, хто пробудився для просвітлення». Протягом решти сорока п'яти років Сіддгартга багато подорожував північною Індією, поширюючи свої погляди. Суть його послання людям – зректися від спокус мирського життя, зануритися в самопізнання й самоспоглядання, що призведе до просвітлення. Те, що Будда не проголошував себе ані Богом, ані пророком, уселило в серце кожного буддиста надію на пробудження, якого досягла така сама звичайна людина, як і вони, Сіддгартга. З тих пір це вчення не тільки набуло надзвичайної популярності, а й стало третьою світовою релігією (поруч із християнством та ісламом).

Так, обізнаний з історією буддизму читач, лише прочитавши назву повісті («Сіддгартга»), одразу відтворює можливу художню картину через асоціації й паралелі зі знаковим іменем. Але глибше знайомство з твором переконує, що йтиметься про зовсім іншого Сіддгартгу, і це лише посилює інтригу. Як і Будда, Сіддгартга Гаутама, гессівський герой покидає батьківський дім і вирушає в пошуках істини, випробовує різні способи її досягнення, але не копією сліпо Будду, а знаходить *свій* шлях до пробудження (просвітлення). Фактично в такому протиставленні виступає прихована дискусія Г. Гессе з різноманітними ученнями й релігіями, зокрема з буддійським ученням. Адже, по суті, у теологічному аспекті світобачення письменника є складним симбіозом брагманізму (індуїзму), буддизму, даосизму з елементами давньогрецької філософської думки, навіть християнства. Варто, проте, зауважити, що ці протиріччя поглинаються домінантною індійською атмосферою, недаремно сам письменник назвав повість «Сіддгартга» «індійською поемою».

Сіддгартга, пізнавши таїни брагманізму й аскетизму, не знайшовши відповідей у буддизмі, вирішує відмовитись від учень та обирає індивідуальний шлях просвітлення. Він поринає в мирське життя, але пориває з ним, усвідомивши його беззмістовність. З відчаю хоче обірвати своє життя, утопившись у річці, але, почувши раптове віще слово «Ом», знаходить надію. Оселившись у перевізника Васудеви, осягаючи внутрішнє «Я», знаходить Самість і врешті-решт пізнає істину та досягає просвітлення.

Пізнати глибини філософського змісту й імпліцитні смисли допомагають знакові символічні образи повісті, на які ми звернемо детальну увагу.

Подібно до Будди Сіддгартги Гаутами, промовистим стає ім'я іншого героя. Ідеться про товариша Сіддгартги Говінду, разом з яким той з дитинства осягав таїну брагманізму і який услід за ним подався до саманів. Ім'я *Говінда* є одним з імен Крішні-Вішну в індуїзмі. За однією з легенд, Індра прославляє Крішну за те, що той, урятувавши від проливної дощу корів, став їх улюбленим пастухом, і наділяє його іменем *Говінда* – з санкр. «захисник корів». З огляду на те, що корова є священною твариною в Індії, образ Говінди набуває особливої аури.

Сам образ Говінди також є символічним: він важлива частина внутрішнього світу Сіддгартги, його двійник. Показово, що Г. Гессе вживає слово «тінь», характеризуючи відносини між Сіддгартгою й Говіндою: «Er wollte Siddhartha folgen, dem Geliebten, dem Herrlichen. Und wenn Siddhartha einstmals ein Gott würde, wenn er einstmals eingehen würde zu den Strahlenden, dann wollte Govinda ihn folgen, als sein Freud, als sein Begleiter, als sein Diener, als sein Speerträger, sein *Schatten*» [161, с. 4] – «Він мріяв піти за Сіддхартхою – за улюбленим, прекрасним Сіддхартхою. І навіть якщо Сіддхартха стане колись божеством, якщо вступить колись до сонму світлосяйних, Говінда й тоді хотів би іти за ним – іти його товаришем, його супутником, слугою, списоносцем, його *тінню*» [23, с. 7] (тут і далі переклад О. Логвиненка), «Neben ihm lebte Govinda, sein *Schatten*, ging dieselben Wege, unterzog sich denselben Bemühungen» [161, с. 18] – «Поруч із Сіддхартхою жив Говінда й був його *тінню*, ступав

тими самими шляхами, робив над собою ті самі зусилля» [23, с. 14]. Так, акцент на словах «sein Schatten» / «його тінь» наводить на паралель з архетипом Тіні, що, за теорією К. Юнга, є субособистістю, яка складається з особистісних і колективних настанов, не прийнятих людиною через їхню несумісність зі самосприйняттям і самоуявленням.

У цьому контексті важливим стає момент, коли Говінда хоче залишитися з Сіддгартгою Гаутамою, щиро повіривши в можливе спасіння, натомість Сіддгартга вирішує продовжити шукати просвітлення сам на сам: «Обікрав мене Будда, – міркував Сіддхартха. – Обікрав він мене, та ще більше він мені подарував. Величний забрав у мене товариша, того, що вірив у мене, а тепер вірить у нього, забрав того, хто був моєю тінню, а тепер став тінню його, Гаутами. Але подарував мені Будда Сіддхартху – мене самого» [23, с. 27]. Через призму архетипних позицій у цьому фрагменті можна побачити приховане часткове неприйняття Сіддгартгою буддизму, бо це вчення не відповідало його самовідчуттю, тому він усе ж залишається на самоті. Разом з тим тут постає підсвідома віра в буддизм як можливий шлях до просвітлення, бо Гаутама (як двійник Сіддгартги), покидаючи товариша, залишається разом з Буддою.

Додатковими смисловими відтінками наповнюється зустріч Говінди, який досі перебуває в пошуках істини, із Сіддгартгою, новоявленим святим. Важливо, що через Сіддгартгу отримав просвітлення й Говінда: «Низько вклонився Говінда; по старечих щоках його котилися сльози, а він їх не помічав; у серці його вогнем горіло почуття щонайглибшої любові, щонайсмиреннішої шаноби. Низько, до самісінької землі вклонився він Сіддхартсі. Той сидів нерухомо, й усмішка його нагадувала про все, що Говінда любив, що було йому любе й святе» [23, с. 92]. У цей момент, очевидно, відбувається інтеграція несвідомих змістів у цілісну структуру особистості, а в цьому постає гармонія.

Образ купця Камасвами, у якого Сіддгартга вчиться мистецтву заробляння грошей у період мирського життя, також можна розглядати як його

Тінь. Ім'я Камасвами викликає асоціації зі словом «свами» (з санскр. – власник, господар і чоловік), що означає почесний титул в індуїзмі. Купець пов'язується з матеріальними благами й земними насолодами. «Камасвами такий самий розумний, як я, – порівнює Сіддгартга, – а от спокою він у собі не має» [23, с. 46]. Оскільки Тінь містить у собі негативні емоції, нахили й тенденції, що часто пов'язані з тваринними інстинктами, нерозвиненими негативними рисами, які людина хоче відкинути, то втеча Сіддгартги від мирського життя, наповненого земними радостями й утіхами, стає зрозумілою.

Крізь призму психоаналізу прочитуються інші герої. Так, архетипом Аніми у творі виступає Камала, славетна куртизанка. Чуттєвість й еротичність героїні увиразнює етимологічна спорідненість її імені з Камою (з санскр. – «любов», «чуттєвий потяг»), богом кохання в індуїзмі. За концепцією К. Г. Юнга, Аніма – неусвідомлена частина психіки чоловіка, у якій переважають емоції й афекти. Саме в Камали Сіддгартга вчиться мистецтву кохання, пізнаючи своє «Я» шляхом чуттєвості. На схожості між Сіддгартгою та Камалою наголошено неодноразово: через слова автора читач сприймає це як факт («Камала розуміла Сіддхартху краще, ніж колись його розумів Говінда, вона була схожа на Сіддхартху більше» [23, с. 46]), а через слова героя – як його самопізнання («Ти – як я...» [23, с. 46] або «Я такий, як і ти...» [23, с. 47] – визнавав Сіддгартга). Але втеча Сіддгартги стає символом того, що Аніма не змогла усталитись і домінувати в ньому.

Пророчим видається один зі снів Сіддгартги, у якому в Камали з'являється думка приєднатися до Будди: «– Колись, а може, й скоро, я також піду за тим Буддою. Я подарую Величному гай і пристану до його вчення» [23, с. 50]. За З. Фройдом, «у сновидіннях немає нічого випадкового або байдужого» [112, с. 74], тлумачення «таких незначних, невмотивованих деталей» [112, с. 74] приводить до осягнення несвідомого, істинного. Підтвердження цієї думки знаходимо на сторінках повісті: «...уві сні, у глибокому сні людина входить до свого найпотаємнішого і живе в Атмані» [23, с. 8]. Можливо, у цьому сні насправді криється прихований сумнів Сіддгартги

щодо правильності обраного ним шляху, зокрема мирського життя; підсвідоме вагання, виражене через образ Камали, його двійника, настановляє на думку таки приєднатися до Будди, який дає віру в просвітлення.

Своєю чергою, архетип Анімуса, тобто чоловічої частини жіночої психіки, можна розглядати крізь призму образу Камали. Вона, що йде в пошуках Будди з метою просвітління, знаходить Сіддгартгу, а з ним і своє пробудження:

«— Чи досяг ти того, чого прагнув? — спитала вона. — Ти знайшов мир і спокій?

Він усміхнувся й поклав свою руку на її.

— Я це бачу, — сказала вона. — Я це бачу. І я теж знайду мир і спокій.

— Ти його вже знайшла, — прошепотів Сіддхартха.

Камала не відводила погляду від його очей. Вона думала про те, що зібралася до Гаутами, щоб побачити обличчя Довершеного, щоб удихнути мир його й спокій, а натомість знайшла свій мир і спокій, і це теж дуже добре, не гірше, ніж якби вона побачила самого Гаутаму» [23, с. 70].

Як і Говінда, Камала хотіла знайти себе, своє заспокоєння в буддизмі, їй, як і Говінді, подарував його Сіддгартга. Таке тлумачення дає змогу відчуті цілісність особистості.

До того ж, приховуючи в собі надзвичайну глибину, взаємовідношення *Говінда – Сіддгартга – Камала* становлять особливу триєдність. Перенесення внутрішніх акцентів, що втілені в архетипах, стає додатковим ключем до розкриття образу Сіддгартги. Наприклад, коли Говінда покинув Сіддгартгу, приєднавшись до Будди, йому приснився віщий сон. Наведемо цей фрагмент: «Вночі, коли Сіддхартха спав у солом'яній хижі одного перевізника на березі річки, йому приснився сон: начебто постав перед ним Говінда у жовтій одежі аскетів. Сумний мав Говінда вигляд, і сумно спитав він «Навіщо ти мене покинув, Сіддхартхо?». Тоді обійняв він Говінду, обвив його руками, й, коли пригорнув до себе і поцілував, то раптом виявилось, що це вже не Говінда, а якась жінка, і з-під її одежі вибилися повні перса, й Сіддхартха лежав на тих

персах і пив молоко, і було воно густе та солодке, пахло жінкою й чоловіком, сонцем і лісом, твариною й квіткою, всіма фруктами й усіма насолодами. Молоко те п'янило, дурманило голову...» [23, с. 32].

Тлумачення сну дозволяє побачити, як одна частина внутрішнього світу Сіддгартти, тобто Говінда, його Тінь, витісняється іншою – Камалою, Анімою. Саме цей сон дає змогу якнайточніше інтерпретувати Камалу як Аніму, бо, як відомо, образ Аніми тісно пов'язаний з образом матері, тут навіть зникає для чоловіка межа між Анімою та матір'ю, увиразнюється її демонічна влада. Зв'язок Аніми з матір'ю постає через образ Сіддгартти, що п'є молоко з перс Камали. При тому потужним знаком є саме молоко – символ не тільки материнства, а й життя, безсмертя, відродження. Цей сон стає знаком майбутнього відродження Сіддгартти.

Щоправда, у творі фігурує ще один віщий сон, у якому Сіддгартга викидає за вікно мертву пташку із золотої клітки, – цим ознаменовано кінець того відродження, що знайшов він з Камалою, і перехід до нового етапу життя: «Снилось йому, ніби пташка, що кожен ранок стрічала співом, раптом оніміла. Сіддхартсі це впало в око, він підійшов до клітки й зазирнув усередину. Пташеня було мертве й лежало уже закоцюбле. Сіддхартха дістав його з клітки, хвилю потримав у долоні, а тоді викинув геть, на вулицю. І ту ж мить моторошний страх обійняв Сіддхартху, і боляче стислося серце, так наче разом із мертвою пташкою він викинув усе найдорожче й найкраще, що мав» [23, с. 51]. У реальному житті Сіддгартга тонко усвідомив глибинні смисли ірреальних образів: «Співуча пташка, що наснилась йому, умерла. Вмерла пташка у нього в серці. Глибока затягла його сансара, з усіх боків убирав він у себе відразу й смерть...» [23, с. 54–55]. Цей сон символізує втечу від мирського життя.

Ще одна важлива складова внутрішнього світу Сіддгартти, яка домінує після втечі, концентрується в образі Васудеви. *Васудева*, одне з імен Крішні-Вішну, породжує потужну паралель: за однією з легенд, Крішна-Вішну постає як візник Арюна, а у творі Г. Гессе Васудева – перевізник, що через річку

поєднує світ і Дао. У нього Сіддгартга вчиться найголовнішого – мистецтва споглядання річки та осягнення її мудрості.

Образ води-річки стає стрижневим: з одного боку, він означає втілення істини й абсолюту Дао, з іншого – найважливіший архетип людської свідомості. У ній тісно переплітаються супротивні *інь* і *ян*, протилежні *світло* і *темрява*, що зрештою, коли чітка межа між ними зникає, зливаються в єдине ціле. Усвідомлення цієї істини стає моментом просвітлення, часом осягнення Самості (архетип, який означає глибинний центр і внутрішню психологічну цілісність людини): «І відчув Сіддхартха, що науку слухати він нарешті осяг досконало. Усе це, оте багатоголосся в річці, він чув уже не раз, але цього дня воно лунало інакше. Численних тих голосів він уже не відрізняв один від одного – не відрізняв радісних від журливих, дитячих від дорослих; всі вони злилися водно, в тужливий стогін і сміх мудреця, у гнівний крик і хрипи вмирущого; все було одним цілим, усе тисячократ поглинене переплелось, сплелось. І все це разом, усі голоси, всі цілі, вся туга, усі страждання, всі втіхи, все добре й зле – все це вкупі був світ. Усе вкупі було рікою сущого, музикою життя» [23, с. 82–83].

Органічно доповнює образ річки знакове слово «Ом» («Аум») – найсвятіший звук в індуїзмі й буддизмі, який символізує наближення душі до вищих сфер. В індуїзмі Ом є уособленням божественної трійці Брагми, Вішну та Шиви, символом Брагмана (вищої реальності) і Всесвіту; а ось у буддизмі – це втілення трьох тіл Будди: тіло Дгарми, тіло відплати й виявлене тіло. У творі Г. Гессе Ом представлений у всій повноті своїх символічних значень: від давно усталених, традиційних, що з легкістю декодуються реципієнтом, до більш глибоких, нових значень, які потребують відтворення.

Спочатку слово «Ом» відтворює східну традицію: коли Сіддгартга збирався стати брагманом, «він уже вмів нечутно вимовляти Ом, – це слово слів, – умів нечутно вимовляти його в себе, вдихаючи повітря, коли душа зосереджена, а на чоло сходить сяєво ясного розуму» [23, с. 6]. Або почув Ом у хвилину відчаю, коли був близьким до самогубства: «Зненацька з найглибших

куточків його душі, з давно проминулих часів його змороженого життя пролунав звук. Це було слово, один лиш склад, що його він, Сіддхартха, вимовив нерозбірливо й уже не думаючи, – правічне слово, яким брахмани починають і завершають кожну молитву, священне Ом, що означає, власне, «досконалість» або «довершеність. І тої самої миті, коли це Ом торкнулося вуха Сіддхартхи, раптом прокинувся його заснулий розум і збагнув усе глупство того, що він робив» [23, с. 55].

Згодом Ом набуває нового значення, бо за цією досконалістю приховуються інші смисли: «І коли Сіддхартха пильніше прислухавсь до цієї річки, до цього багатоголосого співу, коли не чув уже ні страждань, ні сміху, коли вже не зачіпався душею за один якийсь голос і не входив у нього своїм «я», а слухав їх усі, слухав як одне ціле, як єдність, тоді їхній величний багатоголосий спів склався в одне-єдине слово, і це слово було «Ом» – довершеність» [23, с. 83]. Ця довершеність уже не пов'язана з позбуттям свого «Я» заради досягнення Атмана чи пізнання багатьох «Я» шляхом вселення в інші істоти. На думку Сіддгартги, зрозуміти істинні речі, що зводяться до Любові, можна тільки шляхом справжнього життя, через страждання та духовні злети: «Я на власній плоті й на власній душі відчув, що гріх мені дуже потрібен, потрібні плотські втіхи, потяг до статків, до марнолюбства, потрібен щонайганебніший відчай – потрібен для того, щоб навчитися долати в собі опір, щоб навчитися любити світ, щоб уже не порівнювати його з якимсь мною омріяним, мною уявленим світом, мною вигаданою окремою досконалістю, а приймати його таким, який він є, і любити його, й усією душею йому належати» [23, с. 87].

У цей момент приходить усвідомлення того, що Говінда, Камала, Кавасамі та Васудева є двійниками Сіддгартги, утіленням підсвідомого, утраченими й насамкінець знайденими його частинами. Під їхнім впливом Сіддгартга здійснює пошук свого «Я», кожен з них дає змогу народитися цілісній особистості, яка досягла Самості. До того ж у повісті номіновані лише згадані герої, їхні імена, як значилося раніше, мають «божественне» чи

поважне значення. Тож разом вони формують не тільки цілісну особистість, а і її «божественну» складову, виводячи Сіддгартту на рівень надособистості (надлюдини).

Опираючись на концепцію К. Г. Юнга, шлях сходження до себе Сіддгартти можна поділити на окремі етапи: (1) відмова від Персони (Маски), що є соціальною роллю, яку особистість виконує перед суспільством, в аналізованому творі – це відмова від шляху брагмана, що мав стати «усім брахманам брахман» [6]; (2) дистанціювання й інтеграція Тіні (Тіней) та Аніми; (3) досягнення Самості.

Психоаналітична теорія К. Г. Юнга органічно доповнюється східними концепціями. Попри специфічність доктрин особистості в індійських і китайських духовних традиціях, їх поєднує одна важлива думка: шлях до злиття з Духом (вищою духовною субстанцією, Брагманом, Дао) проходить через самопізнання та здолання ілюзорної прихильності до емпірично-особистісного існування. Цей шлях Г. Гессе асоціює з життєвим шляхом Сіддгартти.

Досягнення стану Самості, як його називають психоаналітики, або злиття Атмана з Брагманом, що прагнуть прибічники східних учень, стає можливим, на думку Г. Гессе, лише з прийняттям Любові до світу, до себе, до ближнього (як тут не згадати відому християнську заповідь «возлюби ближнього свого, як самого себе»?). У Любові концентрується одна єдина правда, осягнута Сіддгарттою, що є ніби палімпсестом, який нівелює інші, раніше визначені істини: «любов – це [...] найважливіше з-поміж усього. [...] Головне полягає ось у чому: бути в змозі любити світ, а не ним нехтувати, не ненавидіти його й себе, дивитися на нього, й на себе, й на всі створіння з любов'ю, захватом і шанобою» [23, с. 89]. У цій правді сходиться Схід і Захід, бо Любов – це та істина, яка є зрозумілою кожній людині.

На думку Н. Білоцерківець, повість «Сіддгартга» «написана простою образною мовою, і навіть той, хто ніколи не чув слова «дао» і не мав змоги вникати в тонкощі буддизму, здатен осягти її основний зміст, може, навіть

швидше за «навчених» [10, с. 116]. Проте, на наше глибоке переконання, тільки заглиблення в східну та західну культури, відповідне світобачення й світовідчуття дають змогу зануритися в глибини тексту та відчутти підтекстові смисли.

Отже, повість Г. Гессе «Сіддхартга» є надзвичайно символічною. Її можна тлумачити з різних філософських позицій. Для кращого осмислення імпліцитного плану твору читач має звернутися до східних (насамперед індійських і китайських) та західних (передусім психоаналітичної концепції К. Г. Юнга) учень. Звернення до буддизму, індуїзму, даосизму, християнства й навіть психоаналізу дає змогу прослідкувати становлення цілісної особистості, усвідомити Любов як найголовнішу істину, що об'єднує, здавалося б, такі різні світоглядні системи Сходу і Заходу.

Разом з тим у художній літературі існують твори, тлумачення підтекстового змісту яких не потребує спеціальної підготовки, зокрема знання специфіки санскритської поетики чи особливостей індійської філософії. Їх розуміє кожен реципієнт, інтелект котрого спрямований на досягнення закладеного «між рядками». Такою універсальністю відзначається повість-казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц».

3.4. Філософський підтекст повісті-казки А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц»

З моменту публікації повісті-казки А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» у 1943 р. в Америці спершу англійською мовою («The Little Prince», видавництво «Reynal & Hitchcock», переклад К. Вудз) і незабаром, того ж року, французькою («Le Petit Prince»), інтерес до цього художнього твору не тільки не вщухає, а, навпаки, зростає. Про це насамперед свідчить той факт, що «Маленький принц» вважається третьою книгою у світі (після Біблії й Корану!) за кількістю перекладів (видано 300 мовами); більш ніж 200 мільйонів

екземплярів книги продано по всьому світу [див.: 170]. Ці статистичні дані змушують замислитися над причинами успіху «Маленького принца». Секрет, на наше глибоке переконання, полягає в глибокій підтекстовості твору, розкодування якого дає нам змогу пізнати цілісну філософію життя, отримати відповіді на низку «вічних» питань.

Приховані смисли «Маленького принца» були об'єктом зацікавлення таких дослідників: А. Буковська [13], М. Ваксмахер [15], Л. Викулова [16], В. Григор'єв [33], О. Ісбах [48], Л. Лунгіна [65], А. Моруа [74], М. Мижо [70], Л. Мироненко [71], Л. Фролова [113], Н. Юдіна [127], R.-V. Albérès [131], D. Anet [132], M.-A. Barbéris [134], M. Brumont [139], E. J. Capestany [141], André-A. Devaux [147], E. Drewermann [148], A. Gascht [154], L. Hawkins [160], P. Lassus [168], Y. Le Hir [169], Y. Monin [177], R. Zeller [191] та ін. Проте імпліцитність повісті-казки через її складність і багатоаспектність залишається до кінця не вивченою, тож маємо на меті охарактеризувати явище підтексту, зокрема його філософське наповнення, у творі А. де Сент-Екзюпері.

Назва твору «Маленький принц» викликає в читача передусім теплі й позитивні емоції, пов'язані з чарівністю та казковістю, притаманних дитинству. І дійсно, хоч жанр «Маленького принца» можна визначити як повість, що складається з двадцяти семи частин, проте за сюжетом – це фантастично-чародійна казка, у якій ідеться про пригоди маленького мешканця планети астероїда В–612.

Варто відзначити, що казка становить благодатне підґрунтя для підтекстовості, адже завдяки образній формі цього жанру передаються досвід і мудрість народу або письменника. До того ж виховний потенціал казки «Маленький принц» увиразнюється притчовою манерою письма, що виражає морально-філософські роздуми А. де Сент-Екзюпері, формулює його головні життєві принципи.

Глибокий філософський підтекст цього художнього твору значно розширює читацьку аудиторію: від дітей, що захоплюються незвичайним фантастично-чародійним сюжетом, до дорослих, які за казковими образами

прочитують імпліцитну інформацію. Те, що книга адресована дітям, не викликає сумніву: по-перше, мова повісті проста й лаконічна, навіть «шляхетно стримана» [11, с. 131]; по-друге, типовими, а отже, легко розпізнаваними є такі казкові герої, як Принц, Лис, Квітка (Троянда) чи Змій. Без сумніву, книга цікава й для дорослих, адже другий план змісту розрахований на декодування зрілим читачем, який здатен глибоко аналізувати, критично мислити, конкретизувати, робити широкі узагальнення тощо. Ретельної інтелектуальної напруги потребує розкодування підтекстового змісту символічних образів.

До розмірковування про підтекстові змістові плани змушує присвята твору, зокрема, пояснення до неї: *«Присвячую Леонові Верту*

Я перепрошую дітей за присвяту цієї книжки дорослому чоловікові. Я маю поважне виправдання: цей дорослий – мій найщиріший приятель у світі. Я маю і друге виправдання: він здатний розуміти все, навіть дитячі книжки. Я маю ще й третє виправдання: він живе у Франції, де голодує і мерзне. Тому він потребує розради. Якщо цих усіх виправдань не досить, я хочу присвятити цю книжку дитині, якою колись був той дорослий. Усі дорослі спершу були дітьми. (Але мало хто з них пам'ятає про це). Тож я виправляю свою присвяту:

Присвячую Леонові Верту, коли він був хлопчиком» [93, с. 5] (тут і далі переклад П. Тарашука).

У тексті нібито невигадливої передмови (присвяті) привертають увагу наповнені глибоким філософським змістом слова: «Усі дорослі спершу були дітьми. (Але мало хто з них пам'ятає про це)». Тут на перший план виходить конфлікт між дітьми і дорослими, ця ж думка поступово розвивається в першому розділі повісті. Головний герой згадує, як у дитинстві намалював змія боа, що перетравлював слона, проте ні малюнок, де змія була зображена цілою, ні зображення змії в розрізі не були зрозумілими для дорослих. Хлопцю порадили зайнятися географією, історією, арифметикою чи граматиною. «Саме отак, у шестирічному віці, я й зрікся блискучої кар'єри художника. Я зневірився, бо обидва мої малюнки не мали успіху, – підсумовує письменник і додає: – Дорослі, коли самі, ніколи нічого не розуміють, а дітям нудно завжди і

щоразу пояснювати їм» [93, с. 7]. Надалі проблема *діти* – *дорослі* ще більше увиразнюється: «...вони [дорослі. – М.Ф.] ніколи не запитують про головне» [93, с. 16], «Не слід дорікати їм [дорослим. – М.Ф.]... Діти повинні бути дуже поблажливі до дорослих» [17], «Вони [дорослі. – М.Ф.] вважають, ніби займають багато місця» [93, с. 53].

У зіставленні *діти* – *дорослі* проступає протиставлення *правдиве* – *неправдиве* та виникає думка, що саме дитина здатна досягнути істинно важливе. Про це А. де Сент-Екзюпері писав в одному зі своїх листів: «Світ спогадів дитинства, нашої мови й наших ігор [...] завжди буде здаватися мені безнадійно більш істинним, ніж будь-який інший» [70, с. 369].

Головний герой у дорослому віці зміг зберегти в собі дитину, саме «дитинне» сприйняття світу стає для нього мірилом істинного. Утім, щоб існувати в «дорослому» житті, він змушений пристосовуватися, приховувати своє дитяче «Я»: «Коли я натрапив на дорослого, що видавався бодай трохи прозірливим, я робив над ним експеримент і показував свій малюнок номер 1 [цїле зображення змії боа, що поглинула слона. – М.Ф.], який завжди мав із собою. Мені кортіло дізнатися, чи цей дорослий справді тямущий. Але я завжди чув у відповідь: «Це капелюх». Тоді я вже не розповідав йому ані про зміїв боа, ані про давні ліси, ані про зорі. Переходив на його рівень. Розмовляв про бридж, гольф, політику й краватки. А дорослий радів знайомству з таким розважливим чоловіком» [93, с. 7].

Після аварії літака в Сахарській пустелі головний герой А. де Сент-Екзюпері перебував на межі життя й смерті. У пограничний момент буття, коли відбувається переоцінка цінностей і згадується найважливіше, льотчик удається до споминів дитинства, а отже, повертається до себе справжнього. Його дитяче «Я» втілено в образі Маленького принца, який, розповідаючи свою історію, нагадує головному герою та читачеві про найважливіші життєві істини.

Маленький принц також цікавиться сенсом буття. Під час подорожі планетами він поступово знаходить відповіді на важливі життєві питання й ділиться своїми відкриттями з льотчиком. Образ подорожі є промовистим – це

універсальний символ змін чи розвитку, пошуку свого місця в житті [101, с. 297]. Подорожуючи разом з Маленьким принцом, читач упізнає типові життєві явища. Наприклад, абсурдність влади розкривається через образ короля, що, по-суті, немає над ким володарювати, та й роздає він тільки ті накази, виконання яких не залежить від чиєїсь волі, бо є природним станом речей:

«— Я б хотів побачити, як сідає сонце... Зробіть мені таку ласку... Накажіть сонцю сісти... [...]

— Ти побачиш, як воно заходить. Я дам наказ. Але, дотримуючись своєї науки врядування, зачекаю, поки настануть сприятливі умови.

— І коли ж це буде? — поцікавився Маленький Принц.

— Гм! Гм! — замислився король, одразу зазирнувши у великий календар. — Гм! Гм! Це буде десь... десь... сьогодні ввечері о сьомій годині сорок хвилин! Ти побачиш, як мені коряться!» [93, с. 36–37].

Беззмістовність життя постає через образи марнославного самозакоханого чоловіка: «— А ти справді в захваті від мене? — запитав господар планети Маленького Принца.

— А що означає «в захваті»?

— «У захваті» означає визнавати, що я найгарніший, найошатніший, найбагатший і найрозумніший на планеті.

— Але ж ти сам на своїй планеті!

— Дай мені цю насолоду! Однаково будь у захваті від мене!» [93, с. 40].

Або чоловіка, який шукає на дні чарки забуття. Ось короткий зміст розмови Маленького принца з пиякою: «Що ти робиш?» — «П'ю» — «Навіщо ти п'єш?» — «Щоб забути» — «Забути що?» — «Забути, що мені соромно» — «Соромно що?» — «Соромно пити!» [93, с. 41–42].

Чи бізнесмена, що, рахуючи зірки, уже не помічає їхньої краси:

«— Отже, п'ятсот один мільйон шістсот двадцять дві тисячі сімсот тридцять одна.

— П'ятсот мільйонів чого? [...]

– Отих дрібних цяток, які інколи видно на небі.

– Мух?

– Та ні, дрібних цяток, які блищать.

– Бджіл?

– Та ні. Дрібних золотавих цяток, які спонукають мріяти нероб. А я – людина серйозна! Я не маю часу на мрії.

– Ага! Зірок?

– Таки їх. Зірок» [93, с. 43–44].

І географа, який замість того, щоб займатися дослідницькою діяльністю, тільки записує дані: «– Я географ... Але не дослідник. Я не маю жодного дослідника. Не географ вирішує рахувати міста, річки, гори, моря, океани та пустелі. Географ – надто важлива постать, щоб тинятися. Географ не покидає свого кабінету. Але приймає там дослідників» [93, с. 49–50].

Ось, здавалося б, насправді вартісна справа – дбати про когось, окрім себе – постає в епізоді про ліхтар і ліхтарника, але й вона виявляється безглуздою: ліхтарник відчуває себе нещасливим, бо повинен постійно, без відпочинку запалювати й гасити ліхтар, який насправді нікому не потрібен:

«– ...Я й на секунду спокою не маю! Запалюю і гашу щохвилини! [...]

– Твоя планета така маленька... Захочеш відпочити – просто йди собі, і день триватиме як завгодно довго.

– Це не стане мені у великій пригоді, – скривився ліхтарик. – Я в житті люблю тільки спати.

– Тоді тобі не щастить, – зітхнув Маленький Принц.

– Не щастить, – погодився ліхтарик» [93, с. 47–48].

На цьому шляху лише увиразнюються псевдоцінності, яким слідують люди. Зрештою Маленький принц остаточно пересвідчується в дивності дорослих: «Дорослі дуже дивні» [93, с. 38] – «Дорослі вочевидь дуже дивні» [93, с. 40] – «Дорослі вочевидь напрочуд дивні» [93, с. 42] – «Без сумніву, дорослі абсолютно дивні» [93, с. 45].

Лише на планеті Земля Маленькому принцові відкриваються справжні цінності, цілковитому розумінню їх сприяють образи-символи, на які багата повість. Однією з перших на Землі Маленькому принцу зустрілася змія. Змія – прадавній, надважливий і надзвичайно складний символ, що має суперечливу природу, бо поєднує життя і смерть, захист і руйнування, мудрість і спокусу; своєю отрутою змія може вбити або зцілити [див.: 101, с. 114–120]. Це зумовлює її всемогутність:

«– Дивна ти тварина, – зрештою сказав він, – тоненька, мов палець...

– Але могутніша за палець короля, – заявила змійка.

Маленький принц усміхнувся:

– Ти не могутня... ти навіть лап не маєш... навіть не здатна мандрувати...

– Я здатна завезти тебе далі, ніж будь-який корабель, – заперечила змійка і, мов золотий браслет, обвила кісточку Маленького Принца. – Доторкнувшись до людини, я повертаю її до землі, з якої вона вийшла, – казала далі змійка. – Але ти чистий і прибув із далекої зорі...

Маленький Принц мовчав.

– Мені жаль тебе, такого кволого, на цій гранітній Землі. Я можу допомогти тобі коли-небудь, якщо надто тужитимеш за своєю планетою. Я можу...

– Ох! Я зрозумів тебе дуже добре, – сказав Маленький принц, – але чому ти завжди говориш загадками?

– Я розгадую їх усі, – запевнила змійка.

Обоє замовкли» [93, с. 54–55].

Зрештою змія таки приносить смерть Маленькому принцу («...Лише жовта блискавка майнула коло кісточки хлопчика. Він на мить заціпенів. Не зойкнув, а повільно впав, як падає дерево. На сипкому піску навіть не гупнуло» [93, с. 81]), разом з тим даруючи друге життя: він нарешті зміг повернутися на свою планету («– Розумієш, це надто далеко. Я не можу взяти своє тіло. Воно заважке» [93, с. 80]). Так автор утілює християнську ідею про життя після смерті.

Не менш давнім символічним казковим образом є лис, який пов'язується з життєвою мудрістю і якого можна розглядати як алегорію дружби. Варто наголосити, що маємо на увазі саме лиса (у французькій мові слово «renard» чоловічого роду: «le renard»), а не лисицю, яка означає хитрість, злість, лицемірство й порок. Тож лис відкриває Маленькому принцу секрети любові (і кохання) та дружби: «...якби ти приручив мене, ми відчували б потребу один в одному. Ти був би для мене єдиним у світі. Я був би для тебе єдиним у світі...» [93, с. 62], «Не приручиш – не зрозумієш. [...] Люди вже не мають часу розуміти бодай що-небудь» [93, с. 63], «Треба бути дуже терплячим» [93, с. 63], «Мова – джерело непорозумінь» [93, с. 63], «...бачать насправді тільки серцем. Очі головного не бачать» [93, с. 66], «За тих, кого приручив, ти відповідаєш довіку» [93, с. 66]. Цю філософію Маленький принц не тільки перейняв, але й розвинув: «Якщо дав себе приручити, є ризик, що доведеться плакати...» [93, с. 75].

Знаковим є образ квітки, символу жіночої краси [101, с. 402], надалі троянди, що увиразнює додаткове значення божественного, романтичного та чуттєвого кохання [101, с. 308]. У повісті квітка (троянда) стає втіленням жіночого начала, а Маленький принц – чоловічого, тож крізь призму *інь* і *ян* проступають особливості взаємовідносин чоловіка й жінки, їх різне сприймання та неоднакове розуміння почуття любові. Разом вони становлять алегорію кохання. Наприклад, Маленький принц не одразу зрозумів, що криється за кокетливою манерою поведінки квітки: «Я тоді нічого не міг зрозуміти! Я мав судити про квітку з її дій, а не слів. Вона дарувала мені духмяність і сяєво. Я ніколи не повинен був тікати! Я мав би здогадатися про її ніжність, приховану жалюгідними хитрощами. Квіти такі суперечливі! Я був надто юний, щоб уміти любити» [93, с. 30]. З набуттям знань про життя, з усвідомленням відповідальності до Маленького принца приходить і розуміння кохання: «– Знаєш... моя квітка... я відповідаю за неї! А вона така квола! Така наївна. Має чотири нікчемні колючки, щоб боронитися від світу...» [93, с. 81].

Одним із центральних образів казки є баобаб, що алегорично втілює зло. «Земля планети була заражена ним. А баобаба, якщо пізно взятися за нього, вже ніколи не пощастить позбутися. Він захаращує всю планету. Пронизує її своїм корінням. А якщо планета дуже мала, а баобабів надто багато, вони розірвуть її. [...]

Про небезпеку баобабів знають так мало, а ризики, яких зазнає недбайливий на астероїді, такі великі... Я кажу: «Діти! Стережіться баобабів»» [93, с. 19–21].

Символічно, що і льотчик, і Маленький принц опиняються в пустелі. У християнській та іудейській культурі це потужний знак – місце Одкровення (бесіди з Богом) [101, с. 296], яке сприяє самопізнанню й відкриттю істинного. Знаковим є також образ криниці, що асоціюється зі спасінням, життям, знанням, істиною та чистотою [101, с. 156] й органічно прив'язується до образу води – відродження [101, с. 43]. Тож образи *пустелі – криниці – води*, які складають неподільну триєдність, означають шлях до пізнання героями істини. «Пустелю прикрашає те, – сказав Маленький Принц, – що вона ховає десь криницю...» [93, с. 71].

Звернімо увагу: льотчик шукає криницю разом з Маленьким принцом, і саме хлопчик дає йому надію:

«...Маленький Принц глянув на мене й відповів [...]:

– Я теж хочу пити... Пошукаймо криницю...

Я втомлено махнув рукою: безглуздо шукати навмання криницю серед безмірної пустелі. І все-таки ми пішли.

[...] – Тож і ти відчуваєш спрагу? – запитав я.

Він не відповів, лише мовив:

– Вода й для серця може бути добра...» [93, с. 70–71].

Водночас і льотчик дарує спасіння Маленькому принцу:

«– Ця вода і мою втамує спрагу, – озвався Маленький принц. – Дай мені пити.

І я збагнув, чого він шукав!

Я підніс йому відро аж до вуст. Він пив, заплющивши очі. Мить була втішна, наче свято. Ні, та вода не була поживою. Вона народилася з походу під зорями, зі співу блока, з зусиль моїх рук. Вона була добра для серця, немов подарунок. Як я був малим хлопцем, вогні різдвяної ялинки, музики опівнічної меси, лагідність усмішок становили отак разом усю осяйність мого різдвяного подарунка» [93, с. 73–74].

Шлях льотчика й Маленького принца до криниці символізує, що ми, дорослі, можемо знайти справжні істини тоді, коли зберігаємо в собі дитину / дитинство, дитячу чистоту, відкритість і щирість – лише в цьому разі настає момент Одкровення, а справжнє стає очевидним.

Настільки ж глибоким змістом відзначається образ планети Маленького принца, яку той залишає в пошуках сенсу буття та на яку зрештою повертається (принаймні саме в це вірить льотчик, а разом з ним і читач). Ця планета стає символом людської душі, домівки, духовного й істинного. З нею невід’ємно пов’язаний образ зірки, що зберігає вищенаведені значення: «– Я запитую себе, – мовив він, – чи справді зорі сяють тому, щоб кожен міг коли-небудь знову знайти свою» [93, с. 54].

Маленький принц знайшов свою зірку: «Вона якраз над нами...» [93, с. 54]. Її він дарує льотчикові: «– Уночі ти споглядатимеш зорі. Моя надто маленька, щоб я показав тобі, де вона. Так краще. Моя зоря буде для тебе однією з безлічі зір. І тоді ти з любов’ю споглядатимеш усі зорі... Всі вони стануть твоїми приятелями. А я тобі дам ще й подарунок... [...] Коли глянеш уночі на небо, тобі здаватиметься, ніби сміються всі зорі, бо ж я житиму на одній з-поміж них, сміятимусь на ній. Ти матимеш зорі, які вміють сміятися!» [93, с. 78–79]. А льотчик ділиться цією зіркою з читачем: «Уважно роздивіться краєвид, щоб мати впевненість, що ви впізнаєте його, якщо вам доведеться коли-небудь мандрувати в африканській пустелі...» [93, с. 84]. Лише від читача, від його віри в диво та від намагання пізнати істинне залежатиме, чи почує він зорі, як п’ятсот мільйонів дзвіночків чи сльозин, адже «жоден дорослий ніколи не зрозуміє, що це має дуже велике значення!» [93, с. 84].

Філософська казка має декілька рівнів підтекстовості. Огляд джерел дозволяє виокремити суто біографічний підхід до імпліцитної частини твору. Відомо, що 29 грудня 1937 року А. де Сент-Екзюпері зробив вимушену посадку в Сахарі, за 200 кілометрів від Каїру, і тільки через 5 днів після аварії за ним прийшов друг Прево з караваном. Маленького принца ототожнюють із самим А. де Сент-Екзюпері, «Королем-Сонцем» (саме таке прізвисько мав автор в дитинстві через своє біляве волосся), квітку – з дружиною письменника Консуело, лиса – з духовно близькою подругою Рене де Соссін або з найкращим другом Леоном Вертом.

Водночас казку, написану під час Другої світової війни (1942 року) далеко від рідної окупованої Франції, у Нью-Йорку, можна тлумачити крізь призму тогочасного історичного контексту. А. Буковська зазначає: «Пишучи поетичну, сумну казку, він [А. де Сен-Екзюпері. – М. Ф.] протиставляв її навколишній дійсності, своєму часу. Солідарністю з дитинством він хотів захиститися від війни, що продовжувалася в Європі, від політичних інтриг і метушні своїх земляків в еміграції, з якими в такій атмосфері й на такій основі він не зумів знайти спільну мову» [13, с. 171]. Так, квітка символізує Францію, а баобаби – фашизм.

Проте підтексти твору набагато глибші й не вичерпуються біографічним чи історичним контекстом тієї доби; у казці порушується *вічне*, що не вимірюється епохою, народами, віком, а отже, позначається позачасовістю.

Простота й водночас глибинність образів, зокрема змії, квітки, лиса, баобабів тощо, сприяють множинності інтерпретацій. М. Міжо відзначає: «Людам, які прагнуть неодмінно розкрити алегорії та сперечаються: «Троянда – це Консуело!» – «Ні, це Франція!» – «Лисиця – це дружба!» – «Ні, це подруга». – «Ні, це Леон Верт». – «Баобаб – це зло загалом?» – «Ні, це фашизм» тощо, – можна сміливо відповісти: «Так, ви праві, ви всі праві. Ця алегорична казка дає можливість читачеві наповнити кожне слово тексту найбільш близьким йому змістом, наділити кожен образ реальною формою. Бо внутрішній зміст цих форм – безпосереднє відображення життя» [70, с. 882].

Очевидно, у цій можливості наблизити текст «до себе», до власного розуміння й відчуття також полягає унікальність твору.

Особливої змістової глибини повісті-казці «Маленький принц» надає багатство авторських афоризмів. У лаконічній формі А. де Сент-Екзюпері формулює свої думки стосовно того чи того життєвого явища. Ці висловлення складають філософію життя автора та впливають не стільки на емоції й почуття читача, скільки на його свідомість. У процесі розкриття їхньої глибини настає момент «радості відкриття», тобто, породження естетичної енергії. Фактично кожен розділ повісті концентрує художню думку-імпульс, що підштовхує реципієнта до роздумів. Один зі способів такого згущення смислу полягає у створенні коротких і містких у змістовому плані висловлювань, які згодом увиразнюються та набувають узагальненості.

Деякі афористичні висловлювання мають прозору семантику, тому не потребують спеціального коментаря. Це насамперед зрозумілі сентенції: «Від кожного слід вимагати того, що він може виконати» [93, с. 36], «Ніколи не знаєш, що може трапитися...» [93, с. 45], «Серед людей теж самотньо...» [93, с. 54], «Треба бути терплячим...» [93, с. 63], «Нікому ніколи не подобається його теперішнє місце...» [93, с. 67], «Набагато тяжче судити себе, ніж ближнього. Якщо ти здатний судити себе, тоді ти справжній мудрець» [93, с. 37] і т. д.

Інші ж висловлювання для досягнення закладеного в них змісту вимагають інтелектуальної напруги: замислення, осмислення, часто й переосмислення. Наприклад, у повісті є ціла низка афоризмів, що об'єднуються навколо опозиції *дорослі – діти*. Як ми вже зазначали, в образі дитини уособлюється «Я» будь-якої дорослої людини, тобто дитяча здатність бачити та відчувати істинне (згадаймо відомий вислів «Вустами дитини говорить істина»). Водночас дорослі часто забувають про справжні цінності, перестають щиро й відкрито сприймати світ, а отже, утрачають найважливіше: «Усі дорослі спершу були дітьми. (Але мало хто з них пам'ятає про це)» [93, с. 5]. Люди концентруються навколо матеріального та меркантильного, забуваючи про духовне й моральне:

«...Дорослі люблять цифри» [93, с. 16] і «Дорослі обожнюють цифри...» [93, с. 53]; та штучно надають собі великого значення: «Вони [дорослі. – М.Ф.] вважають, ніби займають багато місця» [93, с. 53].

У пізнанні істинного перевага надається саме дитині, що бачить справжнє й непідробне: «Тільки діти знають, чого шукають» [93, с. 68]. І лише дорослий, який зумів зберегти в собі дитину, може пізнати істинне. Ця органічна єдність постає у висловлюванні: «Дорослі, коли самі, ніколи нічого не розуміють...» [93, с. 7].

Осібно стоять афоризми, пов'язані зі стосунками близьких людей. Крилатим став вислів: «За тих, кого приручив, ти відповідаєш довіку» [93, с. 66], – головний смисл якого полягає в тому, що ми відповідаємо за близьких людей, тож маємо оберігати їх, піклуватися про них, бути завжди поруч з ними. Тільки тоді, коли ми відкриваємо серце близьким людям, коли вони починають довіряти нам, можемо справді пізнати їх, відкрити для себе їх справжнє «Я»: «Не приручиш – не зрозумієш...» [93, с. 63]. З другого боку, якщо ми дозволили себе полюбити та самі полюбили, відкрили своє серце й душу, треба бути готовим до найгіршого, бо життя непередбачуване: «Якщо дав себе приручити, є ризик, що доведеться плакати...» [93, с. 75].

Важливо пам'ятати, що істинне не є очевидним, у його виявленні не можна керуватися раціональним. Ця думка звучить в афоризмі: «...Бачать насправді тільки серцем. Очі головного не бачать» [93, с. 66]. Життєву мудрість концентрують слова: «Шукати треба серцем» [93, с. 74].

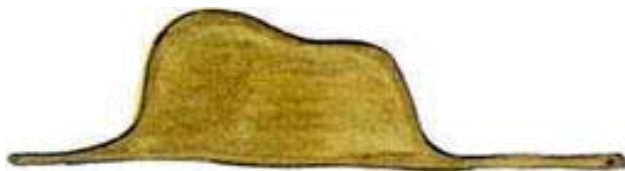
Тему взаємовідносин між близькими людьми доповнюють також інші висловлювання філософського характеру. В афоризмі: «Саме час, який ти змарнував на свою троянду, надає їй такого великого значення» [93, с. 66] – приховано думку, що насправді люди цінують тільки тих, у кого багато вклали, з ким провели життя та розділили радощі й незгоди.

Інший відомий вислів афористичного характеру – «Мова – джерело непорозумінь» [93, с. 63] – можна інтерпретувати як із суто лінгвістичних позицій, маючи на увазі труднощі при передаванні словом найтонших нюансів

думки, так і пов'язати з прагненням свідомо завуалювати свої думки. У зв'язку з цим письменник наголошує: маємо пам'ятати, що оцінювати людину маємо не за словами, а за вчинками («Я мав би судити про квітку з її дій, а не слів» [93, с. 30]).

Насиченість твору «Маленький принц» великою кількістю афористичних висловлювань, які потребують від читача занурення в їх змістові глибини, увиразнює особливу підтекстовість повісті.

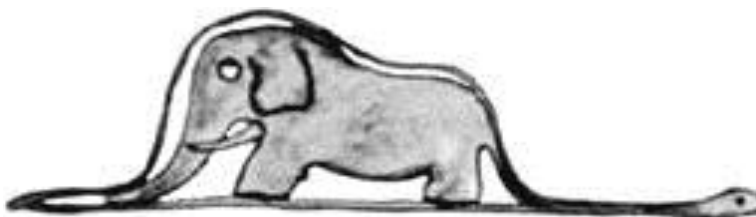
Вивчаючи проблеми підтексту повісті-казки «Маленький принц», маємо зупинитися на авторських ілюстраціях, які А. де Сент-Екзюпері створював з особливою скрупульозністю. Акварельні малюнки виконують різні функції. По-перше, візуалізують образи (у цьому полягає основна роль ілюстрацій). Скажімо, зображення змії боа, що перетравлює слона, чи образ боа врозріз, полегшують візуальне сприймання: «...зрештою й сам намалював кольоровим олівцем свій перший малюнок. Мій малюнок номер 1. Він був отакий:



Я показав свій шедевр дорослим і запитав, чи страшно їм від малюнка.

«Чому від капелюха має бути страшно?» – здивувались вони.

Але ж на моєму малюнку був не капелюх. Малюнок зображував змія боа, що перетравлював слона. Тоді я намалював середину змія, щоб дорослі таки зрозуміли. Дорослі завжди потребують пояснень. Мій малюнок номер 2 був отакий:



Але дорослі порадили кинути малювати зміїв боа...» [93, с. 6–7].

По-друге, рисунки компенсують відсутність тексту. У процесі читання помічаємо, як у повісті одна мова (словесна) раптом замінюється іншою (живописною), тож книга не може існувати без ілюстративного матеріалу. Наприклад, письменник не вдається до словесного змалювання Маленького принца, а лише подає його художній портрет: «...Отак я познайомився з Маленьким Принцом.



Ось його найкращий портрет, який згодом я зміг намалювати» [93, с. 11].

По-третє, найсуттєвіше, ілюстрації допомагають акцентувати увагу на окремих нюансах, що посилюють підтекстове наповнення. Наприклад, аби попередити про надзвичайну небезпеку, яку несуть баобаби, А. де Сент-Екзюпері подає їхнє зображення: «Якось Маленький Принц порадив мені постаратись і намалювати гарний малюнок, щоб цю потребу добре зрозуміли й діти на моїй планеті...



Саме з метою попередити моїх приятелів про небезпеку, поряд з якою вони, як і я, ходять віддавна, навіть не здогадуючись про неї, я так ревно, працював над цим малюнком. Наука, яку я даю, варта докладених зусиль. Ви,

може, запитаєте: «Чому в цій книжці немає інших малюнків, не менш величних, ніж малюнок баобабів?». Відповідь дуже проста: я намагався малювати, але в мене не вийшло. А коли малював баобаби, мене надихало чуття нагальності» [93, с. 21]. Так читач замислюється над проблемою та починає бачити підтекстові смисли.

Повість «Маленький принц» не має щасливого закінчення, що суперечить традиції казки. Повість-казка відзначається світлим смутком. Фінал твору можна вважати відкритим, адже письменник залишає можливість домислити його. Тільки від читача залежатиме, чим закінчиться твір: «Для мене це найгарніший і найсумніший краєвид у світі. Це той самий краєвид, що й на попередній сторінці, але я намалював його ще раз, щоб ви добре запам'ятали його. Саме тут Маленький Принц з'явився на Землі, а згодом зник.

Уважно роздивіться краєвид, щоб мати впевненість, що ви впізнаєте його, якщо вам доведеться коли-небудь мандрувати в африканській пустелі. Якщо вам трапиться проминати те місце, бажаю, не поспішайте: постійте трохи якраз під його зорею! Якщо тоді до вас підійде хлопчик, якщо він засміється, якщо матиме золотаве волосся, не відповідатиме на запитання, ви одразу здогадаєтесь, хто то. Тоді будьте ласкаві! Не лишайте мене в незмірно великому смутку, а напишіть мерщій, що він повернувся...» [93, с. 84]. Таке звернення до читача покладає на кожного відповідальність за майбутнє, адже Маленький принц передав нам цінні знання про буття й істинно вартісне в житті. Як тонко зауважив М. Міжю, «Маленький принц» – це свого роду заповіт ідеалів, кодекс чистої моралі [70, с. 882].

Отже, за простим словесним вираженням і нескладним казковим сюжетом повісті А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» приховується ціла життєва філософія: треба завжди вирізняти дійсно важливе й слідувати йому, цінувати дружбу та любов (кохання), нести відповідальність не тільки за себе, а й за іншого, бути добрим і небайдужим та, що найважливіше, зберегти в собі дитину, чистоту її душі, відкритість Усесвіту й наповненість істинним.

Підтексти існують не лише в казках, де приховуються за фантастично-чародійним, їх можна відшукати на пограниччі між реальним та ірреальним. Ідеться про магічний реалізм, зокрема про творчість Г. Гарсія Маркеса й породжений ним феномен дива, що несе в собі імпліцитні смисли. Тож у наступній частині роботи звернемося до аналізу творів колумбійського письменника.

3.5. Диво як підтекстовий сенс у творах Г. Гарсія Маркеса

3.5.1. Природа магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса

Нобелівську премію 1982 року присудили Г. Гарсія Маркесу з таким формулюванням: «За романи та оповідання, у яких фантастичні й реалістичні елементи поєднані заради створення щедрого уявного світу, де відбито життя та суперечності латиноамериканського континенту» [35, с. 7]. Саме в тісному переплетенні й органічному поєднанні фантастичних і реалістичних елементів завуальовані смисли, що потребують розшифрування для повного розуміння художнього твору.

Художні твори, у яких синтезовано фантастичні й реалістичні елементи, відносяться до *магічного реалізму*. Термін «магічний реалізм» уперше був використаний німецьким мистецтвознавцем Ф. Рохом (Ф. Роо) у книзі «Постекспресіонізм. Магічний реалізм. Проблема найновітнішого європейського живопису» («Nach-Expressionismus. Majesches Realismus. Probleme der neuesten europäishen Malerei», 1925) стосовно авангардних живописних творів. Так, Ф. Рох звернув увагу на незвичайну реальність на картинах М. Ернста й М. Бекмана (Німеччина), Дж. де Кіріко (Італія), Ж.-Кл. Роя й П. Дельво (Франція), Р. Магрітта (Бельгія) та ін., що набуває особливої *магічності* за рахунок зміщення перспективи та викривлення просторової подачі.

Починаючи з 20-х рр. XX ст., термін «магічний реалізм» досить швидко поширюється Європою та за її межами, цьому, зокрема, сприяє частковий переклад Х. Ортега-і-Гассета монографії Ф. Роха іспанською мовою, видрукуваний у журналі «Ревіста де Оксіденте» («Revista de Occidente» / «Західний журнал»).

Урешті-решт термін «магічний реалізм» виходить за рамки живопису та закріплюється в літературознавчому тезаурусі. Про це свідчать есе Г. К. Честертон «Магія й фантазія в художній прозі», а також робота Х. Л. Борхеса та А. Біой Касареса «Магія й мистецтво оповідання», що з'являються майже одночасно, 1932 р.

Окрім того, «магічним реалізмом» була названа течія в італійській літературі 1920-х рр., яка отримала своє теоретичне підґрунтя в 1927–1928 рр. у журналі «Новеченто» («Novecento»), що видавався письменником М. Бонтемпллі і де активно публікувалися не тільки італійські, а й німецькі, англійські та французькі письменники.

У наш час термін «магічний реалізм» використовується для характеристики відповідних художніх явищ у європейській літературі (Г. Казак, Е. Кройдер, М. Еліаде, М. Павич, С. Яневський та ін.), а також у літературі Латинської Америки (М. А. Астуріас, А. Р. Бастос, Х. Л. Борхес, А. Карпентьєр, Х. Кортасар, Г. Гарсія Маркес, Х. К. Онетті, М. О. Сільва, К. Фуентес та ін.).

Хоч магічний реалізм зародився в Європі та набув значного розвитку на її теренах, саме латиноамериканський роман 1960–1980 рр. є візитівкою цього художнього методу, а роман Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» є найбільш показовим його зразком. На глибоке переконання Дж. Мартіна, «у другій половині XX століття, мабуть, тільки Маркес досяг воістину всесвітньої слави. Його шедевр – роман «Сто років самотності» (опублікований у 1967 р.), який з'явився на стику модерністської й постмодерністської прози, напевно, можна вважати єдиним романом за період з 1950-го по 2000 р., що завоював величезну кількість палких прихильників фактично в кожній країні й культурі світу. У цьому сенсі не буде перебільшенням сказати, що «Сто років

самотності» за всіма параметрами – ураховуючи і зміст роману в його широкому аспекті, який відображає зіткнення між традицією і сучасністю, і сприйняття книги читацькою аудиторією – є першим у світі художнім твором істинно глобального масштабу» [67, с. 8].

Відповідно, кількість наукових робіт, об'єктом дослідження яких є романи Г. Гарсія Маркеса 1960–1980-х рр., включаючи твір «Сто років самотності» («Cien años de soledad», 1967), є настільки великою, що, як точно зауважує К. Плужнікова, «про письменника і його стиль склалася своєрідна «легенда» [86, с. 3]. Дослідники (Ю. Гирін [25], В. Земсков [46], В. Кутейщикова [58], Л. Осповат [81], К. Плужнікова [86], G. H. Bell-Villada [136], J. G. Cobo-Borda [143], J. Ortega [178], J. M. Oviedo [179], M. Palencia-Roth [180], A. Rama [182] та ін.) розглядали різні аспекти творчості Г. Гарсія Маркеса, проте феномен підтексту як невід'ємної частини магічного в цьому масиві літератури не розкрито, тому ми не можемо скласти цілісного уявлення про унікальний художній світ письменника.

Варто наголосити на важливій рисі магічного реалізму – співіснуванні чарівного (фантастичного) та реалістичного (правдивого) у творах, у яких чарівна складова настільки природно вплітається в реалістичний план, що у своїй неподільній єдності вони створюють *нову* реальність, де в чарівне (дивовижне, фантастичне) читач не тільки вірить, але й відчуває його.

Для того щоб глибше зрозуміти особливості цієї *нової* реальності, зумовленої своєрідним відчуття світу, треба згадати специфіку вірування, мислення, світобачення та культури народів Латинської Америки. Зокрема, Д. Затонський зазначає таке: «Оте міфотворче світобачення народів Латинської Америки (причому аж ніяк не лише індіанських її аборигенів, а й майже в рівній мірі всіх пізніших прибульців) живиться строкатою мішаниною стародавніх інкських чи ацтекських ритуалів, уламками призабутих або навіть і зовсім чужих тотемічних релігій, занесених сюди чи не з далеких берегів Чорної Африки, і до невпізнання спотворених християнських вірувань. Це світобачення надихається грізною величчю Анд, титанічною могутністю річок,

непрохідністю неосяжної сельви. Воно – і це, може, є найприкметнішим, – живиться грандіозністю ацтекських пірамід та гідних подиву храмів майя» [35, с. 6].

Окрім того, сучасна Латинська Америка наділена таким самим сильним ореолом міфічності й магичності, як і Латинська Америка давніх часів. «Людина й досі існує в Латинській Америці не лише поруч з «уособленими» міфами, а й у нерозривній з ними єдності, – уточнює Д. Затонський. – Міфи владно визначають ставлення до навколишнього буття, регламентують норми поведінки» [35, с. 6].

На цьому наголошував ще А. Карпентьєр, який одним з перших обґрунтував концепцію магичного реалізму, точніше, дивовижної реальності в статті, надрукованій у венесуельській газеті «Ель Насьональ» («El Nacional», 1948). Через рік його робота вийшла як пролог до роману «Царство земне» («El reino de este mundo»), у ній зроблено важливі акценти, що розкривають значення *дивовижного* в літературі Латинської Америки. На думку письменника, «незайманість природи Латинської Америки, особливості історичного процесу, специфіка буття, фаустіанський елемент в обличчі негра та індіанця, саме відкриття цього континенту, по суті, недавнє й таке, що виявилось не тільки відкриттям, але й одкровенням, плідне змішання рас, яке стало можливим тільки на цій землі, – усі ці обставини сприяли створенню багатющої міфологічної скарбниці Америки, зовсім ще не вичерпаної» [49, с. 35].

У літературному мистецтві важливо пам'ятати, що «світ дивовижного лише тоді стає безумовно істинним, коли виникає з неочікуваного перетворення дійсності (диво), із загостреного осягнення дійсності, з незвичайного або особливо вигідного освітлення скарбів, які приховуються в дійсності, з укрупнення масштабів та категорій дійсності, і при цьому необхідною умовою є крайня інтенсивність сприйняття, що породжується тим ступенем екзальтації духу, який приводить його в певний «стан граничного напруження» [49, с. 33].

Проте головне – віра в дивовижне в реальному світі. «Отже, для початку, щоб пізнати світ дивовижного у відчутті, необхідна віра, – зауважує А. Карпентьєр. –[...] Світ дивовижного, коли його намагаються втілити в життя в безвір'ї, як стільки років робили сюрреалісти, – був і буде лише літературним трюком, що в результаті виявляється настільки ж малоцікавим, як і деякі твори тієї літературної школи, що обирає в якості матеріалу сновидіння, але організовує їх за законами логіки, і вони звучать як панегірики безумству, яке всім давно набридло» [49, с. 33].

Магічний реаліст протиставляє «повну дива дійсність» [49, с. 31], що, зокрема, убачає в міфології Латинської Америки, «світу дивовижного як наслідку жалюгідних потуг, притаманних деяким течіям європейської літератури» [49, с. 31], до яких А. Карпентьєр також зараховує сюрреалізм.

Віра в дивовижне та роль міфу в житті людини цілком відчуються в інтерв'ю та численних бесідах з Г. Гарсія Маркесом, у яких письменник удається до пояснення феномену *магічності* та його співвідношення з реальністю. Цікавими й глибокими є його думки щодо відсутності меж між уявним і реальним. Так, на досить провокативне запитання, чи вірить Г. Гарсія Маркес у магічний реалізм чи в магію літератури, письменник дав чітку відповідь: він вірить у магію життя [див.: 85, с. 279]. «Я думаю, що Карпентьєр «магічним реалізмом» насправді називає те диво, яким є реальність, і саме реальність Латинської Америки взагалі, зокрема реальність карибських країн. Вона магічна, – розмірковує письменник. – Тут трапляється таке... Мається на увазі, тут є африканський вплив, арабський вплив, і цим можна багато що пояснити, але в карибських країнах трапляються, наприклад, люди, які мають дар передбачення. Навіщо йти далеко за прикладами: з моєю матір'ю відбувалися зовсім незвичайні речі. Це і є магія реальності. Я думаю: єдине, що потрібно зробити письменникам–прибічникам «магічного реалізму», – це просто вірити в реальність, не намагаючись пояснити, чому вони прибічники саме такого реалізму. Нехай це пояснюють критики, учені, соціологи й хтось там ще...» [85, с. 279–280].

Для більшої переконливості щодо існування магії реального Г. Гарсія Маркес наводить випадки зі свого життя: «Я бачив одну людину, що вміла лікувати корів, у яких заводились у вухах хробаки. Він говорив, що лікує їх однією молитвою, не торкаючись до них самих. Він ставав на деякій відстані від корови та починав читати молитву, а хробаки, уже мертві, сипалися з вух, і вуха повністю очищалися. Я це знаю точно, йому й іти нікуди не потрібно було, навіть якщо до нього прийдуть додому та розкажуть про хвору корову, він все одно зуміє її позбавити від хробаків. Якби я не бачив цього сам, я б вам не розказував» [85, с. 280].

Або ось ще один приклад з життя письменника: «...Одного разу пізньої ночі я їхав з Барранкільї до Картахену – обидва міста знаходяться на Карибському узбережжі Колумбії. Їхали по дуже поганій дорозі. Машина зламалась, ми втратили дві чи три години, і я приїхав додому до батьків перед самим світанком. Я жив тоді в Мексиці та не повідомив їм заздалегідь, що їду, хотів зробити їм сюрприз. Постукав у двері, відчинила мати й сказала: «Ось так раз! А мені снилося, що ти на дорозі і що тобі потрібна наша допомога». Я розказую все слово в слово, як воно було. Ця проблема – справа вчених. А я вважаю це «магічним реалізмом» [85, с. 280].

Цю особливу магічність неодноразово відзначали й ті, кому довелось особисто поспілкуватися з письменником. Наприклад, Дж. Мартін, який сімнадцять років присвятив вивченню життя й творчості Г. Гарсія Маркеса, зазначив: «Майже кожную значущу подію у своєму житті Маркес описував то так, то сяк, і в хитросплетіннях його численних трактовок було нелегко розібратися. [...] Маркес не проти розказати гарну історію, не кажучи вже про небилицю, причому йому подобається, щоб у його історії були переконливі кінцівки, тим більше якщо йдеться про важливі події, що складають картину його життя. У той же час він неакадемічний, любить пожартувати, безсоромно вдається до містифікації й нахабного інтриганства, щоб пустити журналістів або літературознавців хибним слідом. Це один з проявів того, що він називає своїм *tamagallismo* (яке означає, м'яко кажучи, «шалапутство» [...]). Навіть

коли ви абсолютно впевнені, що якийсь із розказаних ним кумедних випадків дійсно мав місце, виявити реальні подробиці події не виявляється можливим, тому що більшість з відомих епізодів свого життя Маркес викладав у декількох варіантах, і в кожному з них міститься крихта правди» [67, с. 11]. До того ж Дж. Мартін зізнається: «Мені самому довелося добряче покопатися в його вигадках, і, чесно кажучи, його міфоманія заразна, я також призвичаївся до вигадництва...» [67, с. 11].

Очевидно, саме в цій тонкій межі між реальним і уявним (міфічним, фантастичним або навіть маркесовським «*tamagallismo*») полягає магічність, у яку так вірять у Латинській Америці та яку ставлять під сумнів жителі інших країн. Щоб наблизитися до цієї магічності, потрібно лише повірити в неї, і Маркес-письменник відтіняє магічність реальністю, щоб читач повірив у художній світ.

У розмові з М. Перейрой Г. Гарсія Маркес розкриває свої літературні секрети творення *магічного*, серед яких головним є те, що магічне взято з реального життя: «Усе, що я написав, має реальну основу, тому що якщо це не так, то це фантазія, а фантазія – це Волт Дісней. А це мене не цікавить, – пояснює письменник. – Якщо в мене знаходять хоч краплю фантазії, я відчуваю себе присоромленим. У жодній з моїх книг немає фантазії. Ось знаменитий епізод з жовтими метеликами Маурісіо Бабілонї в «Ста роках самотності», про який говорять: «Що за фантазія!». Чорт забирай, ніякої фантазії, нічого подібного! Я прекрасно пам'ятаю, як в наш дім в Аракатаці приходив монтер, коли мені було шість років, і мені здається, що й тепер я бачу свою бабусю в той вечір, коли її налякав білий метелик...

[...] Моя бабуся розмахувала ганчіркою, лякаючи білого метелика – зауваж собі, білого, а не жовтого, – і я чув, як вона бурчала: «Чорт забирай! Я не можу прогнати цього метелика. Кожного разу, як приходить монтер, він залітає в дім». І це залишилося в мені назавжди. Тепер, після того, як це піддалося літературній переробці, ти бачиш, що вийшло. Але я хочу сказати тобі одну річ. Спочатку метелики були білими, як у дійсності, і я сам не міг у це

повірити. Зробивши їх жовтими, я повірив у це, і, мабуть, усі в це повірили. Отже, зауваж собі, крок, що був зроблений від реальної історії, яку я тобі розповів, до кольору метелика включно, – крок до її літературного відтворення в книзі. А це неможливо здійснити ніяким іншим способом, окрім поетичного» [85, с. 266–267].

Або наведемо інший приклад Г. Гарсія Маркеса, пов'язаний з іншим фрагментом зі «Ста років самотності»: «І так само вийшло з епізодом вознесіння на небеса Ремедіос Прекрасної, яка спочатку навіть не повинна була возноситися на небеса, а повинна була вишивати на галереї з Ребекою та Амарантою. Але так вона ще залишалася повністю на землі. Тоді я вирішив, що вона вознесеться на небо душею й тілом. Річ у тім, що я згадав одну сеньйору, онучка якої втекла з дому на світанку, і, засоромившись такої втечі онучки, вона почала голосити, що та вознеслася на небо. Вона розказувала про це всім попри те, що з неї сміялися, розказувала про сяяння, яке бачила, і про подібні речі. І говорила ще, що якщо Марія вознеслася на небо, то чому б не вознестися її онучці. Про все це я як письменник згадував, коли писав роман. Якщо літературна розв'язка міфу про діву Марію полягає в тому, що вона вознеслася на небо душею й тілом, то чому не може бути такою ж літературна розв'язка історії моєї героїні?» [85, с. 267].

Проте така магічність має бути реальною (якби дивно це не звучало!), і потрібно чітко продумати конкретні елементи, які б посилили *реальність магічного*. До такого висновку доходимо, читаючи далі пояснення письменника: «Тут я сів писати, але одна справа дійти подібного висновку, а інша – писати й доводити це літературно, щоб читач тобі повірив. Так ось, не було засобу, щоб змусити її піднятися. І я зрозумів, що єдиний засіб змусити її вознестися – це вдатися до поезії. Думаючи про те, як же зрештою змусити її піднятися на небо, я вийшов на двір, а там розгулював поривчастий вітер, і якась жінка, що прала в будинку, намагалася розвісити простирадла: вона притримувала їх прищіпками, а простирадла відлітали. Тоді я допоміг їй зібрати простирадла, а в оповіданні про вознесіння на небо Ремедіос

Прекрасної душею й тілом використав ці простирадла – вона вознеслася, злетіла, і не було ніяких перешкод» [85, с. 267].

Власне, письменник завжди наголошував на тому, що опрацьовує реальність, і, на його думку, тільки так можна зробити твір правдивим: «Кожен повинен працювати зі своєю власною реальністю, це неминуче. Поганий той письменник, котрий не працює зі своєю власною реальністю, не опирається на власний досвід, – він рухається в хибному напрямленні» [85, с. 264].

Реальність стає підґрунтям літературної правди, а отже, читач вірить, а вірить – значить переживає твір: «...дуже важко придумати епізод, тому що все має межі, і в письменницького свавілля є свої закони. Навіть коли вирішуєш вийти за рамки встановленого, то повинен підкоритись іншій метричній системі. Але зовсім покинути її не можеш. Тому що варто з неї вийти, як щось порушується й зникає віра в те, про що ти пишеш, а якщо читач перестає вірити, то вся література летить до біса» [85, с. 280].

При цьому реальність у переробці письменника стає художнім світом: «...не варто надто легковажно довіряти тому, що говорять про уяву Гарсія Маркеса, і те, що я говорив, також дещо перебільшено. Я думаю, що ця горезвісна уява – не що інше, як специфічна (чи неспецифічна) здатність творчо переробляти дійсність, але саме дійсність» [85, с. 266].

Отже, тонке балансування між правдивим (реальним) та уявним (фантастичним) створює магічний реалізм Г. Гарсія Маркеса, де магічне є настільки ж правдивим, як і реальне. Тоді читач разом з письменником починає вірити в магію життя, що, мабуть, і було головним завданням митця [106; 109].

3.5.2. Концепт дива у творах Г. Гарсія Маркеса в контексті підтексту (на матеріалі оповідань «Стариган із крилами» і «Я наймаюся бачити сніг»)

До теми магії в житті, точніше, дива й одивненого Г. Гарсія Маркес звертався в різних своїх творах. Саме одивненість магічного реалізму стала візитівкою письменника – магічне вплетене в реальне, а в цьому переплетенні

стираються межі між правдивим і фантастичним. Раніше ми згадували про те, як автору прийшла ідея про вознесіння на простирадлах Ремедіос Прекрасної зі «Ста років самотності». Ось яке втілення отримав епізод у романі: «...Фернанда відчула, що лагідний осяйний вириває її із рук простирадла, і побачила, як вони розгортаються в повітрі на всю ширину. Амаранта ж відчула таємничий трепет мережива на своїх спідницях і тієї хвилини, коли Ремедіос Прекрасна почала підноситися вгору, вчепилася в свій кінець простирадла, щоб не впасти. Тільки Урсула, уже майже зовсім сліпа, зберегла ясність розуму розпізнати природу цього нездоланного вітру – вона полишила простирадла на ласку його світлосяйних струменів і дивилася, як Ремедіос Прекрасна махає їй на прощання рукою, оточена сліпучо-білим тріпотінням простирадл, що підіймалися разом з нею: разом з нею вони пронизали шар повітря, в якому літали жуки та цвіли жоржини, полинули з нею вище, де вже не було четвертої години дня, й назавжди зникли з нею в тій далекій високості, де її не змогли б наздогнати навіть птахи пам'яті, які літають найвище» [35, с. 232–233].

До теми дива письменник більш предметно звертається в окремих своїх оповіданнях. Цікавим у плані дива є оповідання-казка **«Стариган із крилами»** («Un señor muy viejo con unas alas enormes», 1968), що відзначається виразною одивненою магічністю реальності та глибокими філософськими підтекстовими смислами.

Сама назва «Стариган із крилами» (тут і далі переклад М. Жердинівської) викликає досить одивнений образ, який, з одного боку, навіює негативні враження (такі асоціації викликає слово «стариган»), а з другого – викликає позитивні емоції (на це працює образ ангела, захисника й охоронця, що сугерується візуальним образом людини з крилами).

У творі тісно переплітаються магічне (стариган-ангел або дівчина-павук) і реальне (приморське селище, його жителі), утворюючи дійсність нової якості.

Сюжет такий: в одне село залітає ангел, проте його образ є досить одивненим, принаймні він далекий, наприклад, від образу купідона, поширеного в мистецтві бароко [101, с. 13], він досить приземлений і

непрезентабельний: «Він був одягнений, як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, обскубані й брудні, лежали у болоті, і все це разом надавало йому кумедного і неприродного вигляду» [35, с. 566].

Тож сім'я Пелайо, що знайшла ангела, забрала його та замкнула в дротяному курятнику, куди приходили й дивилися люди не стільки як на дивовижного ангела, а на циркову звірину. Саме цим і почала заробляти сім'я Пелайо: з кожного, хто хоче подивитися на ангела, брали п'ять сентаво.

Кілька років стариган із крилами прожив у сім'ї, але згодом відлетів: «Рухи його були невправні, він витоптував усю городину й мало не розвалив повітку. Нарешті йому таки пощастило знятися вгору. Коли він промайнув над останніми хатинами, вимахуючи крилами, мов старий яструб, Елісінда полегшено зітхнула. Вона ще довго дивилася вслід ангелові, який нарешті забрався від них і полетів у бік моря, перетворившись на маленьку чорну цятку» [35, с. 571].

Дуже тонко розкривається ставлення людей до дива. Селяни намагаються перевірити його на «справжність». Наприклад, священику, який свого часу був дроворубом, не сподобалося те, що ангел не розуміє божої мови й не вміє шанувати божих послуг, а люди не можуть дочекатися відповідних чудес від ангела («...нечисленні чудеса, які приписували ангелові, були якимись сумнівними й свідчили швидше про його розумовий розлад, як-от у разі зі сліпим, до якого не повернувся зір, зате виростили три нових зуби, або у разі з паралітиком, який так і не почав ходити, зате раптом виграв у лотерею велику суму грошей, чи з прокаженим, у якого на уражених хворобою місцях виростили соняшники» [35, с. 569]).

Хоча варто лише придивитися, щоб зрозуміти: диво вражає, незважаючи на неочікуваний результат.

Натомість селяни вірять іншому – на ярмарку мандрівний цирк показував дівчину, яка через непослух перетворилася на павука. Погляньмо: «...цій дівчині можна було ставити скільки завгодно запитань, можна було

роздивлятися на неї з усіх боків, отож ця жахлива правда не викликала ні в кого навіть найменшого сумніву. Величезний павук-тарантул завбільшки з вівцю мав голову дівчини. Страшною була не тільки її зовнішність, а й той щирий смуток, з яким ця бідолаха розповідала про своє нещастя. Якось, ще зовсім молодою, вона втекла без дозволу батьків на танці, а коли поверталася лісом додому, гучний грім прокотився небом, і воно розкололося на дві половини, із щілини вилетіла блискавка й обернула її в павука. Живилася вона виключно кульками з січеного м'яса, що їх милосердні душі кидали їй у рот. Це видовище, таке правдиве й водночас таке повчальне, відвернуло на якийсь час увагу людей від ангела, що ледве удостоював своїм поглядом смертних» [35, с. 569]. І це видовище вселяє в селян більшу віру в диво, аніж образ ангела.

До речі, образ дівчини-павука навіює потужну асоціацію з образом кафкіанського Грегора, що перевтілювався в комаху (новела «Перевтілення»). Загалом, Г. Гарсія Маркес визнавав вплив німецькомовного письменника на свою творчість: «...є письменник, який, без сумніву, справив на мене серйозний вплив, – це Франц Кафка. Ще в школі в мене з'явилося велике бажання писати, але мені хотілося йти далі, за межу, що встановлена тими письменниками, яких я читав. І вже в університеті мені до рук випадково потрапила збірка оповідань Кафки «Метаморфози». Я почав читати й одразу подумав: «Ось! Якщо це підходить для літератури, тоді – так. Значить, варто писати». Я не знав, що таке можна робити, я думав, це заборонено, у такому разі в мене є, що сказати людям. Наступного дня я почав писати» [85, с. 274].

В оповіданні «Стариган із крилами» на підтекстовому рівні постає проблема дива в житті й ставлення людей до дива. Г. Гарсія Маркес учить головного: диво не обов'язково має бути яскравим, красивим або разючим, іноді воно може бути природним, земним або трохи непривабливим, але при цьому зберігати свою магічну силу. Як би не виглядав ангел, він залишається захисником та охоронцем, проте вражає, наскільки цинічними, приземленими й навіть жорстокими є люди, що не розуміють цього. Таких людей ангел покидає (саме так можна зрозуміти кінцівку оповідання).

Письменник учить відкривати диво в житті. Наприклад, у дитини Пелайо та Елісінди всю ніч була гарячка, а коли до них прилетів дивний ангел, температура знизилася. Проте це диво залишилося нерозпізнаним, а батьки залишилися невдячними.

Водночас той, хто вірить у диво, здатен до чудес (Пелайо пожалів старого, який був дуже хворим, і сам одужав). Згадуються слова письменника про те, що магія має місце в житті людей. Так читач починає вірити в диво й учитися розпізнавати його в сірій буденності, адже диво – поруч з людьми.

Варто зауважити, що, як будь-які підтекстові твори, казка багата на приховані смисли, іноді вони розкриваються по-різному, навіть протилежним чином. На імпліцитному рівні в оповіданні постає багато важливих проблем: і байдужість людей до чужого горя, і жорстокість, і корисливість, і жадібність, і хтивість тощо. Відповідно, прочитуємо модель сучасного людства, яке втратило високі духовні ідеали й справжні моральні цінності. Кінець оповідання настільки відкритий, що меседж письменника декодується по-різному. Наприклад, відліт ангела може означати, що він покидає селян, а отже, сугерувати настрій безнадійності; чи, навпаки, дарувати надію на майбутнє, адже він одужав і зміг полетіти.

Тож кожен читач по-своєму може зрозуміти його та зробити власні висновки. Зокрема, відомий художник Латинської Америки Освальдо Гуаясамін тлумачить ангела-старигана, у котрого виростають нові крила, як постійне оновлення життя, вічне його відродження [див.: 46, с. 168]. Незалежно від того, яким шляхом тлумачити головні смисли твору, усі вони наштовхують на висновок: диво в житті цілком реальне [105].

У пізніших творах Г. Гарсія Маркеса характер магічності змінюється: магія перестає бути одивненою, стаючи, як точно зауважує Дж. Х. Бель-Вільяда, буденною [136, с. 145], проте феномен дива залишається незмінним. Звернімося до оповідання **«Я наймаюся бачити сни»** («Me alquilo para soñar», 1992), яке можна беззаперечно віднести до пізньої творчості Г. Гарсія Маркеса (прози 1990–2000-х рр.). Зауважимо, що це оповідання входить до збірки

«Дванадцять мандрівних оповідань» («Doce cuentos peregrinos», 1992). Твори, які увійшли до книги, були написані до 1990 року, але перед виданням книги були перероблені. Тож цілком імовірно, що вони відображають нове бачення письменника.

Твір «Я наймаюся бачити сни» (тут і далі переклад Г. Грабовської) [34, с. 21–24] розповідає про одну колумбійку-сновидицю, фрау Фріду. Оповідання починається досить містично й загадково. Увагу читача привертає назва – «Я наймаюся бачити сни», звідки одразу стає зрозумілим, що йтиметься про особливий і незвичайний дар. Цей ефект містичності посилюється образом сну, що з давніх часів асоціюється з нерозгаданою загадкою чи таємницею.

Початок твору інтригує: Куба, дев'ята ранку, готель «Гавана Рів'єра». Велетенській морський прибій серед білої днини підняв у повітря декілька автомобілів та один з них угатив у бічну стіну готелю. Виявилося, що в авто була жінка. «Її ім'я, коли я прочитав газетну замітку, не сказало мені нічого, – зазначає оповідач, – натомість перстень у формі змії зі смарагдовими очима заінтригував. Проте з'ясувати, на якому пальці вона його носила, я не зміг.

Ця деталь була вирішальною, позаяк я боявся, що загиблою могла виявитись одна незабутня жінка, чийого справжнього імені я так ніколи й не довідався, яка носила такий самий перстень на вказівному пальці правої руки, що було вкрай незвично, особливо у ті часи» [34, с. 21].

Досить загадковий образ жінки увиразнюється декількома деталями. По-перше, справжнього імені жінки невідомо, що посилює враження таємничості. По-друге, незвичайний перстень у формі змії зі смарагдовими очима навіює містичність, несучи при цьому тільки позитивні конотації. Так, образ змії, символіка якого може бути абсолютно протилежною, тонко балансує між страхом і поклонінням, акумулює тільки позитивні конотації (зокрема життя, захист, цілительство і т. п.), що посилюється образом смарагдових камінців, які з давніх часів символізують добро, радість, віру, надію й любов. По-третє, увиразнення того моменту, що носити такий перстень «було вкрай незвично, особливо у ті часи», підкреслює не тільки оригінальність жінки, але й особливу

її силу, бо не боялася робити виклики, іти всупереч, демонструвати свою природу, бути не такою, як усі. Тож читач зацікавлюється цією «незабутньою жінкою», що, як дізнаємося далі, звали фрау Фрідою.

Поступово читач складає загальну картину життя сновидці. З дитинства фрау Фріда, третя дівчинка з одинадцяти дітей успішного крамаря з колишньої провінції Кальдас, мала свою власну систему пророцтв, і цей дар згодом став її ремеслом. Зокрема, у Відні вона жила в сім'ї, де її єдиним обов'язком було через сни розшифровувати долю. І «сон за сном вона врешті-решт заволоділа статками своїх незвичайних віденських господарів» [34, с. 24].

Згодом, продавши свої маєтки в Австрії, вона придбала будинок в Порто (Португалія) та працювала економкою нового посла Португалії. Саме з його сім'єю фрау Фріда приїхала до Гавани, де під час шторму загинула в автомобілі, який морський прибій підняв і вгатив у стіну готелю. Тож, оберігши протягом життя від нещасть багатьох людей, вона сама не змогла врятуватися від стихії.

В оповіданні тонко переплітаються містичне й реальне.

Своєрідним магічним колоритом відзначається образ фрау Фріди, яка, щоправда, «ніколи не була гарною і почала дочасу старіти» [34, с. 22], але водночас мала особливий шарм: носила єгипетській перстень у формі змії зі смарагдовими очима й обвислі лисячі хвости на комірці пальта. Через деталі автор акцентує на екзотичності та містичності образу.

Ефект магічного значно притлумлений за рахунок опису реальних фактів, зокрема введення реальних дат, місць й імен робить історію правдивою. Звернімо увагу: «Познайомились ми з нею *тридцять чотири роки тому у Відні*, наминаючи сосиски з картопляним пюре і попиваючи бочкове пиво у корчмі для латиноамериканських студентів. Того ранку я саме повернувся з *Рима...*» [34, с. 21], «Перед нещастям у *Гавані* я бачив фрау Фріду в *Барселоні*, наша зустріч була такою несподіваною і випадковою, що здалася мені таємничою. Це сталося того дня, коли *Пабло Неруда* вперше після громадянської війни ступив на іспанську землю під час заходу у порт корабля,

на якому він здійснював свою тривалу морську подорож до *Вальпараїсо*» [34, с. 23], «Після обіду, під час неодмінної прогулянки по *Ляс Рамбляс* ми з фрау Фрідою зумисне відстали, аби відсвіжити наші спогади без чужих вух» [34, с. 23].

Дещо нівелює містичну основу думка самого героя-оповідача, який до кінця не вірить в особливий талант жінки: «...я завжди вважав, що її сні – ніщо інше, як виверт, хитрий спосіб заробити собі на прожиток» [34, с. 24].

Водночас баланс між реальним та ірреальним, правдивим і фантастичним значно змінюється в бік фантастичного через уведення відомостей про незвичайний сон, у якому дві людини зустрілися в ірреальному вимірі й добре про це пам'ятають у реальному житті. Так, поету Пабло Неруді приснилася фрау Фріда, а їй привидівся він: «– Мені наснилась та жінка, що бачить сні, – мовив він.

Матильда попросила його розказати свій сон.

– Мені снилося, що вона бачить уві сні мене, – мовив Неруда.

– Це щось із Борхеса, – сказав я йому.

Він розчаровано глянув на мене.

– Це вже написано?

– Якщо й не написано, то колись він це напише, – мовив я. – Це буде один з його лабіринтів» [34, с. 24].

І: «– Мені наснився поет, – сказала вона нам.

Мене це вразило, і я попросив її розповісти свій сон.

– Мені приснилося, що він бачить уві сні мене, – сказала вона, і моє вражене обличчя збентежило її. – Що ж ти хочеш? Інколи поміж усіх цих снів прослизає один, який не має жодного відношення до реального життя» [34, с. 24].

Цей містичний і загадковий факт генерує ідею, що диво можливе. На тлі гри реального та ірреального сон постає чи не найреальнішим, стираючи межі між двома світами.

Упродовж оповідання ставлення читачів до магії коливається: сприймаючи події очима оповідача, який дещо скептично ставиться до дару ясновидиці, читачі, з одного боку, постійно сумніваються, а з другого боку, відчують особливу віру в сказане, адже й сам оповідач (бодай і на підсвідомому рівні!) вірить у талант фрау Фріди, а отже, і в диво (як тоді розуміти те, що він *про всяк випадок* не навідує Відень?! Читаємо: «– Навіть якщо твої сни – облуда, я ніколи туди не вертатимусь, – мовив я. – Про всяк випадок» [34, с. 24]), і цей сон, де зустрічаються фрау Фріда з поетом, хоч і виглядає досить загадково, проте досить переконливий.

Промовистим є кінець оповідання: «...я не утримався від спокуси задати кілька запитань португальському послу, коли декілька місяців потому ми опинилися разом на одному дипломатичному прийомі. Посол говорив про неї з ентузіазмом і величезним захопленням. «Ви не уявляєте, якою вона була надзвичайною, – казав він. – Ви б не утримались від спокуси написати про неї оповідання». І продовжував у тому ж тоні, подаючи вражаючі деталі, але жодного сліду, який дозволив би мені дійти остаточного висновку» [34, с. 24].

Фінал твору виразно демонструє наявність підтексту, що виражається в одному з основних принципів: не довіряти сказаному, бути уважним до неказаного. Згадаймо, як це пояснюють в мистецтві кіно: «Найбільш наочний приклад підтексту: герой говорить чи робить одне, а ми знаємо, що він має на увазі інше» [26, с. 36].

Поміркуймо над фразою: «– А конкретно, – спробував я врешті уточнити, – що вона робила?

– Нічого, – відповів він *дещо розчаровано*. – Бачила сни» [34, с. 24].

Насправді за словами посла «Нічого. Бачила сни» приховується віра в диво, яку оточення здебільшого не розділяє, не вірить у диво й оповідач, тому потребує доказів, щоб дійти остаточного висновку. Та й посол залишається *дещо розчарованим*, бо диво неможливо пояснити, у нього треба просто вірити, і напрочуд мало тих людей, які це роблять апіорі. Адже істинну магію здатен зрозуміти лише той, хто вірить у неї (саме про це й писав А. Карпентьєр).

Кінець оповідання є відкритим. У світі існують люди, що беззаперечно вірять у диво (як посол), і ті, хто піддає сумніву його існування (як оповідач). Письменник не намагається переконати читача, залишаючи тільки легке відчуття самої віри в диво.

Головний підтекст, який навіюється читачеві, – віра в магію в житті, те, у що непохитно вірив сам Г. Гарсія Маркес. Тож на експліцитному рівні йдеться про колумбійку-сновидицю фрау Фріду, а на імпліцитному – про віру в диво.

Як бачимо, в оповіданні «Я наймаюся бачити сні» магічне набуває буденного характеру, а не яскраво одивненого [110]. Проте, як не дивно, саме в такий буденний магічний реалізм віриться читачеві більше, принаймні західному, що живе далеко за межами Латинської Америки.

Отже, магічність у творчості Г. Гарсія Маркеса має важливе значення, оскільки акумулює в собі важливий меседж письменника: магія в житті існує. Диво у творах письменника – чи то виразно одивнене, як в оповіданні «Стариган із крилами», чи то буденне, як в оповіданні «Я наймаюся бачити сні», – вабить і заворожує, і в кожную магічну деталь читач вірить, вона хвилює його. Головний підтекст творів Г. Гарсія Маркеса, який постає на цьому тлі, – магія в тому, що нас оточує, у буденних речах.

Водночас літературні рамки магічного реалізму, що дають можливість цілісно розкрити тему дива, виходять далеко за межі латиноамериканського роману, який, щоправда, залишається найяскравішим зразком цього методу. Так, магічний реалізм – «міжнародне явище, що долає національні й мовні кордони та закорінене в безліч літературних традицій» [185, с. 4]. Подібну літературну традицією має й українська література, де *відголоски* магічного реалізму спостерігаємо в химерній прозі. Уникання терміна «магічний», яким оперує західне літературознавство, і вживання натомість поняття «химерна проза» пояснюється українською специфікою та національними витоками взаємодії фантастичного й реального, наголошує на власній історії та автентичній традиції. Наступний підрозділ присвячений В. Шевчуку як одному з найяскравіших представників химерної прози.

3.6. Підтексти в одивненому художньому світі «неохимерних» творів

В. Шевчука

Яскравим явищем української літератури 60–80-х рр. ХХ ст. є химерна проза, над жанрово-стильовими особливостями якої літературознавці дискутують дотепер. Зокрема, на думку А. Погрібного, химерні твори поєднують такі ознаки: «ліризм, романтичність та епічність; політ фантазії, міфологізацію й реальність, навіть побутовізм; гротескність і пародіювання; неймовірну ускладненість стилю і його прозорість, простоту; сміх і драматизм» [див.: 87, с. 25]. За переконанням Л. Новиченка, твори цього напрямку – «яскраво умовного штибу, насичені фольклорним, іноді фантастичним елементом, який іде від казки, легенди, сказання, здебільшого пронизані гумором, але ж нерідко обернені лицем і до романтики та лірики, що може мати навіть замріяно-елегійний відтінок» [78, с. 137]. В. Брюховецький убачає в них співвідношення химерного й реального, їх злиття, взаємодію [12, с. 144]. Відповідно до поглядів А. Горнятко-Шумилович, виразними рисами химерних творів є буяння образного бачення, асоціативна розкутість, багата мовна стихія, сплетення буденних і незвичних подій тощо [29, с. 11].

Стає очевидним, що однією з домінантних рис химерної прози можна вважати переплетення реального й фантастичного (фольклорного, міфологічного), які утворюють незвичайний, неправдоподібний світ, що видається читачеві природним.

Зародження химерної традиції спостерігаємо ще в ХІХ ст., воно пов'язане з творчістю І. Котляревського («Енеїда»), Г. Квітки-Основ'яненка («Конотопська відьма»), М. Коцюбинського («Тіні забутих предків»), Лесі Українки («Лісова пісня»), С. Руданського («Співомовки»), О. Стороженка («Марко у пеклі») тощо. Активного розвитку химерна проза зазнала в другій половині ХХ ст.: у цьому жанрі працювали О. Ільченко («Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця», підзаголовок твору

«український химерний роман з народних уст» мимоволі дав назву цілому стильовому напрямку в українській літературі), В. Близнець («Женя і Синько»), М. Вінграновський («Сіроманець»), Є. Гуцало («Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий», «Життя феномена», «Парад планет»), П. Загребельний («Левине серце»), В. Земляк («Лебедина зграя», «Зелені млини»), В. Яворівський («Оглянься з осені») тощо.

До цієї когорти письменників по праву можна віднести В. Шевчука, твори якого, приміром «Дім на горі», зараховують до химерної прози [див.: 99, с. 433], або відзначають їхню близькість [28, с. 3] чи виразне тяжіння до химерних [79, с. 197], або розглядають як авторську модифікацію химерного роману, зокрема інтелектуальний роман з ознаками «химеристики» [53, с. 10]. В. Шевчук критично ставиться до ототожнення своєї прози з химерною й твердить, що його творчість вступає у своєрідну естетичну дискусію з химерним напрямом; проте погоджується з тлумаченням власного мистецтва як *неохимерного*, визнаючи, що химерність його творів підпорядкована інтелектуалізації тексту [див.: 102, с. 24]. Попри окремі дискусійні моменти творчість В. Шевчука, безперечно, має ознаки химерного, бо органічно поєднує правдиве й уявне, реальне та ірреальне. Тож услід за В. Шевчуком визначаємо його прозу як «неохимерну», що є різновидом химерної прози.

Пригляньмося уважніше до творчості В. Шевчука, щоб зрозуміти специфіку функціонування підтекстів там, де переплітаються дійсне й фантастичне.

3.6.1. «Тонка мережа другого читання» як творчий принцип В. Шевчука

З моменту появи перших творів В. Шевчука читачі помітили особливу рису стилю письменника – схильність до підтекстів (притчових, міфологічних, релігійних тощо), декодування яких розкривало нові смислові глибини. Ось як згадує В. Панченко своє перше знайомство з творчістю «українського Бальзака»: «Для мене Шевчук-прозаїк відкрився 1968 р., коли я, тодішній

восьмикласник, прочитав його новелу «Мій батько задумав садити сад». Часу з тих пір збігло чимало, проте в пам'яті залишилася настроєва атмосфера тієї новели: домінувала в ній меланхолія; щось таємниче вчувалося в оповіді – і це, схоже, був той випадок, коли важливими для читача є не тільки словесні малюнки самі по собі, а й те, що за ними вгадується. У якийсь момент текст починає озиватися до тебе підтекстами й алюзіями...» [83].

Більшою чи меншою мірою дослідники торкалися виявленню прихованих смислів творів письменника (Н. Беляєва [9], А. Горнятко-Шумилович [28], І. Дзюба [41], М. Жулинський [42], Г. Клочек [52], Р. Мовчан [72], М. Павлишин [82], І. Приліпко [88], Л. Тарнашинська [98], Р. Харчук [114], Н. Шумило [126], С. Яковенко [129] та ін.), проте імпліцитний спосіб вираження як основний творчий принцип В. Шевчука не ставав спеціальним об'єктом дослідження, що не сприяє повному уявленню про поетику письменника. Тож розгляньмо підтексти як основний поетикальний принцип В. Шевчука.

Про те, що В. Шевчук надає особливого значення імпліцитному способу вираження думок як одному з головних творчих принципів, переконуємося, вивчаючи його автобіографічні роботи або літературознавчі студії. Тут ми знаходимо деякі міркування про підтекст і його значення. Зокрема, в автобіографічній оповіді-есе «На березі часу» привертає увагу такий запис: «Читав оповідання Лізена (*О. М. Лізен (справж. – Лізенберг)*). – письменник. – М.Ф.). Цікаве, але є деяка недосконалість. Вірніше, нема айсберга, того, що є в «Зені». (*Принцип «айсберга» – головний зміст і смислове наповнення подається в підтексті*)» [121, с. 54]. Як бачимо, для письменника досконалість художнього твору визначається наявністю імпліцитних смислів.

У цьому ж оповіданні-есе В. Шевчук цитує лист від 9 грудня 1961 року до свого брата А. Шевчука, у якому сформульовано чіткі поради стосовно вдосконалення оповідання. Виділимо ті з них, що акцентують на важливості підтексту. Перший акцент: «Розумієш, ти дійшов правильної думки, що треба озвучити підтекст. Оця Гуйва (*річка під Житомиром, впадає в Тетерів*), яка

виростає в мрію. А може, її немає, цієї Гуйви? Але все це відбиває здатність людини надіятись і чекати кращого в житті. Бо який би був світ Андрійка, коли б він не мріяв про Гуйву? Двір і все в ньому? Цей підтекст намічений в тебе. Це мені подобається» [121, с. 55]. У цьому уривкові з листа ідеться про підтекст, у якому, очевидно, приховується основна ідея твору.

Другий акцент: «Міг би поради́ти тобі відтіняти деякі фрази шрифтом. Щоб акцентувати увагу на тих фразах, що найповніше відбивають підтекст. Правда, я це роблю зачасто, але я пішов у цьому від Белля. *(Цю мою манеру, особливо подавати діалоги великими літерами, сильно громіла тодішня критика)*» [121, с. 55]. У цій частині вказано на «технічний» прийом, який дозволяє виділити підтекстову частину для читача, щоб він сконцентрував на ній увагу для декодування імпліцитного смислу.

І третій акцент: «Дуже радий твоєму зламові. Раніше ти «глибоко хотів показати простоту», зараз ти просто показуєш глибину. Цей шлях, на мою думку, кращий» [121, с. 55]. Отже, В. Шевчук був переконаний, що змістова глибина твору породжується саме наявними в ньому підтекстами.

Пізніше, у 2001–2002 рр. (саме в цей час письменник працював над оповіданням-есе), В. Шевчук, коментуючи цей лист, так пояснює специфіку розуміння феномену підтексту: «Звертають тут увагу розмисли про творення підтексту. Власне, йдеться про т. зв. мислительний стрижень у художньому творі; він не обов'язково має з'являти політичний підтекст, як це часом розуміли в тій порі, а швидше мислительне узагальнення з'явленого матеріалу» [121, с. 56].

Очевидно, витоки підтексту як основного творчого принципу потрібно шукати в бароковій культурі, зокрема в українському літературному бароко, яке ґрунтовно досліджував В. Шевчук. Відомо, що барокові тексти характеризуються «відкритістю», багатозначністю, амбівалентністю, символічністю, метафоричністю та ін., що приводять до різнорівневого прочитання. Зокрема, явище прообразності стає одним з важливих засобів створення кількоплощинного тексту. Ось як це пояснює письменник у своїй

статті «Явище прообразності в літературі українського бароко»: «...*прообразність* – один із творчих засобів естетики бароко, зокрема драматургічної, який визначає подвійне чи потрійне читання тексту на основі аналогій із біблійними чи якимись іншими літературними творами, що створює знакову систему для розпізнання чи вгадування підтекстового читання або розуміння тексту» [123, с. 394].

Наскільки тонко й глибоко письменник розумів *недовисловлене*, механізми його творення та особливості прочитання, усвідомлюємо після ознайомлення з його працею «Енеїда» Івана Котляревського в системі українського бароко» [див.: 119], де маємо, за словами дослідника, вражаючу систему підтекстів і понадтекстів [119, с. 669].

Саме аналіз імпліцитної сфери твору уможлиблює виявити в «Енеїді» виклад історії України з часу знищення Запорозької Січі 1775 року та ліквідації козацької автономії у 80-х роках XVIII століття аж до пророчого передбачення історії сучасної незалежної України. Підтекстовий і понадтекстовий аналіз дає змогу визначити основну ідею твору – віру у воскресіння України. Таке прочитання можливе лише через декодування прообразної системи твору, де Еней виступає прототипом керівника козаків, троянці – українського народу тощо [123, с. 395].

Безумовно, це глибоке й позначене оригінальними підходами літературознавче дослідження В. Шевчука потребує прискіпливої уваги. З огляду на те, що це не передбачено завданнями нашого дослідження, відзначимо лише деякі важливі моменти, які допомагають розвинути бачення природи підтексту.

В. Шевчук, указавши на специфіку підтексту в поезії українського бароко, що часто вибудовується на асоціативній основі, торкається іншого важливого питання – ролі читача в декодуванні прихованих смислів. «Автор рідко коли виписував їх (*підтексти*. – М.Ф.) наскрізно, а з'являв за допомогою кинутих тут чи там реалій, які мали асоціативно пов'язуватись з тим, що знають і він, і його читач. Відтак певна річ (концепт) могла збуджувати в однаково

освіченого (тобто в одній системі навченого) та вихованого читача певні асоціації; поза першим читанням, назагал простим, інколи зумисно елементарним, і не завжди пов'язаним із темою підтексту, вгадувалася тонка мережа другого читання» [119, с. 655]. Тут ідеться про читача, що має володіти певним рівнем знань та асоціативним фондом для того, щоб декодувати закладені смисли.

До речі, саме цей незбіг *автор – читач* у контексті цензурної політики дав змогу І. Котляревському продовжити «Енеїду», три частини якої вже побачили світ. «Очевидно, сам він не вважав твір закінченим, – припускає В. Шевчук, – тож видаючи поему вже від себе і, очевидно, заспокоївшись, що урядовими чинниками його підтексти не прочиталися (причина того, на мою думку, проста: щоб збагнути ті підтексти, треба було бути людиною української культури, якою був сам автор, а цензурну службу несли росіяни – люди культури відмінної), доклав до тексту частину четверту» [119, с. 660].

Грунтовний аналіз імпліцитної сфери приводить Шевчука-літературознавця до двох понять: підтекстова й понадтекстова лінії, де підтекстова лінія вибудовується як правильно організована, прямою лінією. Так створювались аналогії до конкретних подій. Інша ж – понадтекстова – піднімається позверх, не йде низом, створюється через систему постійних спалахів-асоціацій, гру слів, колаж мотивів, тем, травестійних пасажів, нагадів, що впливають, не в'яжучись. Таким шляхом, зокрема, витворювався образ часу, у якому жив І. Котляревський [див.: 119, с. 662–663].

Глибинне осмислення барокової імпліцитності як в «Енеїді» І. Котляревського, так і в інших творах XVI–XVIII ст. (ідеться про двотомник «Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть», 2005) вплинуло на підтекстовий стиль В. Шевчука. В одному з інтерв'ю письменник уточнює: «Моя наукова й перекладацька праця біля пам'яток українського літературного бароко впливає на образну структуру мого тексту, на сюжето-конструкцієтворення. Проза впливає на драматургію, драматургія – на прозу;

наукові знання історією сильно впливають на прозові історичні твори» [124, с. 4].

На особливість підтекстової поетики письменника одразу ж звернули увагу критики. Одним з перших про підтекст як творчий принцип В. Шевчука написав І. Кошелівець у книзі «Сучасна література в УРСР», виданій 1964 року на Заході: «Якби я хотів назвати щось найбільш оригінальне в сучасній радянській прозі, то мусив би вказати на початкові кроки в прозі ще зовсім молодого Валерія Шевчука. [...] Враження від цих творів таке, начебто автор, відштовхнувшись від заялжених зразків радянської прози, взяв собі за зразок модерних західних авторів. У його манері сюжет має другорядне значення. Властиво, за нього править витинок із звичайного потоку життя без виразного початку і завершення. Канва буденних подій (підкреслено буденних) служить авторові всього лише для психологічних обсервацій над персонажами, що дає простір для широчезного підтексту, і треба сказати, що цей простір у В. Шевчука дуже інтенсивно виповнений. Це багато в чому нагадує методу Е. Гемінгвея, хоча я зовсім не маю наміру категорично твердити про вплив, бо ж можливе й паралельне відкриття такої самої методи без знання спорідненого попередника» [цит. за: 121, с. 84].

До слова, В. Шевчук визнає вплив Е. Гемінгвея на свій стиль. Читаємо такий запис: «Знання і вплив цього письменника тоді були; до речі, «Молодь України», № 238 від 5 грудня 1962 року, перед цим надрукувавши мою новелу «Хлопчаки тривожно кричали», яка згодом увійшла в роман «Кросворд», подала серію дружніх шаржів на тодішніх молодих: моє погруддя тут стояло на кепці, в якій був грубий том з числом 1, як перший том творів, з назвою «Хлопчаки тривожно кричали», а під нею *книги Е. Хемінгуея (виділення наше. – М.Ф.)* та Г. Бьоля» [121, с. 84].

Також І. Кошевілець звернув увагу на лаконічні й насичені діалоги, психологічні замальовки, оформлення тексту (написання тексту великими літерами), які, на нашу думку, також пов'язані з підтекстовим вираженням: «Його діалог лаконічний, дуже насичений і до ілюзорності правдоподібний,

геть цілком позбавлений літературних умовностей, – зауважує літературознавець. – [...] Усі новелки В. Шевчука – чисто психологічні зарисовки, без жодного натяку на політику чи бодай якісь «ухили». І все ж його гостро критикували і змусили замовкнути. За що? Просто-таки неймовірно – тільки за вишуканість і оригінальність форми! Зокрема, одним із найбільш настирливих питань, яке Шевчуковим критикам не давало спокою: «Чому в новелі «Мій батько надумав садити сад» весь діалог написаний великими літерами?» [цит. за: 121, с. 84–85].

Водночас у своїй передмові до новели «Хлопчаки тривожно кричали» («Молодь України», № 186, 21 вересня 1962 року) І. Дзюба звернув увагу на інший підтекстовий прийом В. Шевчука – навіювання настрою. «Справді, його оповідання саме настроєві. А водночас і ситуаційні. Але настроєність ця не банальна, – відмічає І. Дзюба. – Не сказано жодного слова про сум, журбу, біль, нудьгу, радість, роздратування – але ви чуєте, як герої сумують, журяться, нудять собою чи радіють, мріють, гризуть себе... Це видно з їхніх ситуацій, з їхніх слів, з їхніх інтонацій, так, але це ситуації буденні, елементарні, первісні, інтонації стримані, або й байдужі; слова – наче знехотя, скупі або й випадкові. Без фальші. Як у житті. Люди зустрічають одне одного чи розходяться, між ними снується чи поривається суто людська інтимна павутина, але це – нечутно і невидно; вони роблять якісь жести і говорять якісь слова, але не зовсім про те і не зовсім ті... Їхня поведінка неадекватна їхньому станові, зовнішнє неадекватне внутрішньому (бо бідніше, грубіше, статичне проти нього). Але саме даючи читачеві відчутти оцю неадекватність, оцю неповну «провідність», «напівпровідність» внутрішнього через зовнішнє – В. Шевчук і доносить до нього якісь відгомони людської драми. Натяком інколи можна сказати більше, ніж найвичерпанішою формою» [цит. за: 121, с. 85].

Окрім того, І. Дзюба підкреслює особливу роль читача, який повинен мати певний досвід, фон знань і асоціативний фонд, щоб правильно сприйняти твори письменника: «В. Шевчук виходить з того, що його читач – розумна людина, з певним духовним досвідом, яка багато думала про життя і перейшла

не одну життєву ситуацію, схожу на ті, в яких бачимо його героїв. З такою людиною можна порозумітися кількома «непрямими словами», бо вона вгадає всі асоціації, і вона знає зв'язок віддалених речей, тому для неї досить скупчити кілька часом парадоксальних, зіставлених штрихів, щоб навести на якісь дивні, життєві мотиви» [цит. за: 121, с. 85].

Отже, вдячним матеріалом для реалізації підтекстових форм вираження є химерна проза, яка за своєю природою сприяє уведенню в текст прихованих смислів. «Неохимерна» творчість В. Шевчука відзначається важливою ознакою – підтекстовістю. Читачі подвійно чи навіть потрійно прочитують його твори, граючись із кодами та розкриваючи глибинні смисли, заряджаючись художньою енергією сказаного й неказаного слова. «Тонка мережа другого читання» (В. Шевчук) дозволяє декодувати глибинні приховані смисли, що й акумулюють у собі справжню істину [111].

3.6.2. «Друге читання» оповідання В. Шевчука «Жінка-змія»

«Неохимерні» твори В. Шевчука є одними з найцікавіших і водночас найскладніших, адже підтексти, якими наповнений художній світ письменника, часто приводять до різного прочитання й кількоплощинного сприйняття. Власне, багатство інтерпретаційних варіантів є важливою ознакою творчості письменника, на що неодноразово звертали увагу дослідники. «Валерій Шевчук [...] звик розповідати притчі, у яких може бути багато відповідей, але жодна з них не остаточна» [90, с. 179], – зазначає М. Рябчук. Сам же В. Шевчук про особливість «відкритих фіналів» своїх творів відзначив: «...це моя основна метода, читач повинен мати простір для власних міркувань після прочитання твору» [122].

Одним з таких «відкритих» і підтекстових творів є оповідання В. Шевчука «Жінка-змія», до вивчення якого вдавалися Н. Адамчук [2], Н. Городнюк [30], В. Даниленко [36], Л. Дереза [40], В. Карпова [50], Г. Косарева [54], О. Логвиненко [63] та ін.

У цьому підрозділі розкриємо особливості побудови підтексту, своєрідну специфіку навіювання підтекстових смислів на матеріалі оповідання В. Шевчука «Жінка-змія», де шляхом симбіозу фантастичного й реалістичного, використання складної системи символів, звернення до прообразів постають декілька імпліцитних пластів, у яких і потрібно шукати істинні смисли твору письменника.

Символічний образ змії, балансуючи між страхом і поклонінням, життям і смертю [101, с. 116–117], є одним з найскладніших у світовій культурі. Він може викликати абсолютно протилежні асоціації, але для українського читача назва оповідання («Жінка-змія») є промовистою: змія несе в собі лише негативні конотації, співвідносячись зі злом, ворогом і жінкою [95, с. 671]. Тож реципієнт, очікуючи на знайомство з жінкою-персонажем, починає читати оповідання з настановою на негативні емоції.

Цілком несподівано художній твір починається з іншого: знайомства з героєм-оповідачем. Уже з першого речення розкривається його дискомфортний стан, що передається внутрішнім бажанням утечі. Тікаючи від буденності, цивілізації та мирської суєти, оповідач шукає усамітнення на природі: «Кожну відпустку я намагаюся кудись утекти. Від своєї роботи, знайомих, від міста...» [120, с. 153].

Основною життєвою позицією героя є індивідуальна свобода, що й зумовлює незвичайний стиль його життя: близько ні з ким не контактувати, не створювати свою сім'ю та навіть не залишати нащадків: «...над усе в цьому житті мені дорога індивідуальна свобода – здається, єдина справжня вартість...» [120, с. 153], «...чи є смисл пускати у світ нащадків, коли той світ неприпинно котиться в прірву, і хто зна, чи того воза люди здолають зупинити; по-друге, коли не оженюся, то ніколи не зроблю свою супряжницю нещасною, а щастя не зможу дати; одне, що жінка ніколи не буває задоволена, а відтак щаслива, а друге, на моє переконання, його, щастя того, взагалі не існує – це одна із надто елементарних людських облуд, а я не такий дурний, щоб цього не розуміти» [120, с. 153], «...ні з ким близько не сходитися, ні від кого не бути

залежним і нікого не робити залежним від себе» [120, с. 154], «...належу до таких, котрі, бажаючи зберегти мир душевний, ховаються чи намагаються сховатися у равликову хатку, через що роль непомітних їх-таки задовольняє цілком» [120, с. 160] тощо.

Прагнення до індивідуальної свободи для героя тісно пов'язане з таким висловом Сковороди: «Коли не можу у цьому світі вчинити чогось доброго, то принаймні не чинитиму в ньому зла» [120, с. 153]. Проте він розуміє й інтерпретує його по-своєму, намагаючись відсторонитися від людей. Власне, це перший інтертекстуальний зв'язок, а отже, і підтекстовий нюанс, який дає змогу глибше зрозуміти героя.

У творі наявні й інші інтертекстуальні зв'язки, що доповнюють психологічний портрет і внутрішній стан героя. Наприклад, мотив самотності увиразнюється зверненням до «Intermezzo» М. Коцюбинського: «...і я бреду в травах, як колись брів через поля герой оповідання Михайла Коцюбинського «Інтермеццо»...» [120, с. 154]; мотив захоплення – до віршів В. Свідзинського: «Я розплющувався й проганяв те видіння, а очі мої задоволено поринали у бездонну небесну глибіню, те небо відбивалось і у воді, тож, як у вірші Володимира Свідзинського, мені раптом захотілося ступнути в ту воду, що є відбитком неба, і йти у нього без кінця, щоб досягнути до вищої таїни заглиблення – до ніщо, яке не має вигляду й запаху тліні й чогось тлінного, а має статичне або екстатичне відчуття безконечного» [120, с. 167]; мотив смутку – до поезії Є. Плужника: «Тобто я відбув інтермеційний сеанс із вогнем, але замість екстатичного спокою почав відчувати, як те називаю, «напівосінній смуток» чи, як точніше висловився Євген Плужник, мій кумир у поезії, «передчуття спокою та нудьги» [120, с. 168]. Для глибшого розуміння «життєвого антуражу» [120, с. 154] оповідача автор наводить нас навіть до свого художнього твору «Двоє на березі»: «До речі, хто читає твори Валерія Шевчука, мого знайомого, може мене впізнати в другій частині його повісті-диптиха «Двоє на березі», – там він трохи безпардонно описав таки мене» [120, с. 154].

Такі інтертекстуальні елементи не лише уточнюють життєвий устрій та емоційний стан героя, але й підкреслюють його інтелектуальність, схильність до проведення точних паралелей і чітких аналогій, детального філософського самоаналізу й глибоко світовідчуття тощо: «Інколи, правда, впливали на човні браконьєри із сітками, але вони істоти спокійні, обережні, сторожкі, через це тиші не руйнують, а безмовно плавають у сутіні й розчиняються в ній, як *тіні забутих предків*, коли вже робити аналогії з *Михайлом Коцюбинським*» [120, с. 158], «Від озера до мене вогко дихала вода, і я реально починав розуміти, чому *давні філософи* складали світобудову із води, вогню та повітря – так воно є насправді» [120, с. 159].

Ці риси героя-оповідача, власне, і зацікавлюють жінку-змію:

«– Могла б вибрати когось іншого, – сердито сказав. – Хіба тут мало лазить? Хоч би ці рибалки...

– То глупаки, – всміхнулася під вуаллю особа жіночої статі. – Чи, як тепер виразніше кажуть: debilи.

– А я не debil?

– О ні! – мовила вона. – Ти не такий! Інакший, розумний, хоч, може, й надмірно. А надмірно, бо через розум свій стаєш нездалий чи кволий, не знаю, що точніше. Ні, таки нездалий...

– Нездалий до чого?

– Таж до життя, – сказала вона. – А це значить, до змагання із світом. Все кудись тікаєш, ховаєшся, смішний... Все щось вигадуєш, ускладнюєш, граєшся у самітника... Але ти не debil...» [120, с. 170].

У своєму ж усамітненні оповідач шукає врівноваження, що веде до оновлення і, можливо, навіть зцілення: «...маю іншу турботу: зрівноважити власний дух, і це потрібно для того, щоб хоч якось поєднати його з безмірним небесним миром, тобто входжу таким способом духом у ніщо, а це і є справжнім спокоєм, – ось як гартую себе для нового входження у місто і безумний світ людський у ньому, карусельному і вертепному» [120, с. 158].

Таке усамітнення дарує заспокоєння й тиху радість: «...відчув умиротвореність, яку завжди відчуваю перед солодким актом поринання у святу, як називаю, самоту» [120, с. 154], «навколо безлюддя, похитуються від леготу тирсини, трави, цвітуть лугові квіти, повітря свіже й запахуще, а над головою – небо й сонце, яке щедро обсипає це майже безлюдне місце, – і в мені народжується несмілива, тиха радість, і я відчуваю, що це сонце й небо вливаються не тільки в трави, але і в душу мені; й наповнюють мене, й роблять багатим та спокійним» [120, с. 154–155], «...тож знову опиняюся на березі сам, і мені зовсім стає добре, колише мене спокій і тиша...» [120, с. 157].

До того ж перебування на природі, спілкування з нею здатне зробити життя повним і цілісним, при цьому не порушуючи життєвий устрій оповідача. Г. Грабович влучно відзначає: «Природа самовистачальна – і сам таким хоче бути й оповідач. Вона також є адекватним сурогатом сексуальної любові, ба навіть краща від неї: «...віддаюся, – каже оповідач, – сонцеві, яке починає гладити і ніжити моє тіло і обцілює його; жодна жінка так не потрапить...» [31].

У такому усамітненні, у єдності з природою ніхто (ані рибалки, ані браконьєри, ані пляжники) не може завадити оповідачеві, бо добре навчився відсторонюватись і відмежовуватись: «...хай собі існують у своєму вимірі та площині, а я у своєму, а коли так, то я й справді із ними не дотикальний, і ми взаємно один для одного невидимі...» [120, с. 156], «...очі в мене до них сліпі, а вуха глухі...» [120, с. 157].

Проте спокій оповідача порушує жінка, і ця зустріч є досить промовистою: одного ранку він побачив, як на місці, що вподобав собі, жінка малювала лозиною зигзаги на піску: «...я й виліз із намету вранці наступного дня й солодко потягся. Але тут мені випало здригнутися, тобто злякатися: на піску, де я любив лежати, де ловив рибу і закопував біля води свого казанка, присіла навпочіпки істота жіночої статі у джинсовій широкій спідниці, що покривала їй ноги, і в такій же джинсовій кохтині. Істота жіночої статі тримала лозину і креслила на піску загадкові зигзаги» [120, с. 160]. Ця деталь (зигзаги)

одразу ж розкриває справжню сутність жінки й стає потужним символом-попередженням як для самого героя, так і для читача, адже відомо: зигзаг – це одна з найдавніших графем людства, що водночас позначає і річку, і змію [див.: 27, с. 74–75]. Аж ось перший знак: перед читачем жінка-змія, яка однаковою мірою і вселяє страх («...я відчув, що мене ніби обдало крижаною водою...» [120, с. 160]), і спокушає своєю природною жіночністю («...неквапно, ліниво і ніби розмлоєно віддаляється від мене та поява, ніби добре знає, що я дивлюсь услід, а через це й демонструє переді мною свої знадності, як манекенниця, тільки з більшою грацією, бо ця грація була природна, а не видресувана, як у манекенниць» [120, с. 160]). На ці сигнали відгукується оповідач («...я стояв як бевзь, завмерши, і по-дурному витрішкувався...» [120, с. 160]).

Образ жінки-змії й усе, що пов'язано з ним, є містичним і загадковим, навіює неспокій та погані передчуття. Перегуки *змія – жінка* грають і з оповідачем, і з читачем. Ось оповідач зустрічає жінку: «...раптом побачив попереду на віддалі ту ж таки жіночу постать у джинсовому костюмі, яка спокійно прошкувала дорогою, повернута спиною до мене, тобто йшла не в мій бік, а від мене» [120, с. 161], а незабаром бачить змію: «І тут побачив, що озером віддалік пливе якась гадина: вуж чи змія, висунувши з води голівку. Гаддя я інстинктивну жахаюся, тож відчув у тілі холодок...» [120, с. 162]. Або в якийсь момент помічає змію: «...вже не із трави раптом майже під ноги вискочила змія. Що це не вуж, я добре встиг побачити, бо на голові таки не було жовтих вушок, змія засичала і звелася ставма» [120, с. 165], а невдовзі – жінку: «...знову побачив самотню жіночу постать, але цього разу вона йшла в мій бік, тобто була повернута обличчям» [120, с. 165]. Перегуки *змія – жінка* зливаються в єдиний образ: у той момент, коли оповідач спостерігає, як пливе дівчина, йому «прийшла в голову цілком безглузда думка, що так само перед оцим пливла у воді ота гадина: вуж чи змія» [120, с. 163]. Візуальна паралель між жінкою та змією посилюється й на його чуттєвому рівні: коли жінка раптом подивилася на оповідача, його «ніби обдало *крижаною водою...*» [120, с. 160].

Подібна реакція в оповідача і на змію: «Гаддя я інстинктивно жахаюся, тож відчув у тілі *холодок...*» [120, с. 162].

На підсвідомому рівні оповідач однаково дистанціюється і від жінки («...і знову побачив самотню жіночу постать, але цього разу вона йшла в мій бік [...]. Я чортихнувся, знову сплюнув тричі, по-забобонному проказавши звичне закликання: «згинь, пропади, маро!» [120, с. 165]), і від змії («Гаддя я інстинктивно жахаюся, тож відчув у тілі холодок і подумав, що на ніч треба буде намета наглухо закрити, бо ще, чого доброго, щось подібне залізе до мене в гості» [120, с. 162]). Для героя обидві істоти несуть загрозу, неспокій і тривогу, проте за цими почуттями приховується й дещо інше, глибше: страх спокуситися, утратити свободу та зрадити своїм життєвим принципам.

Обравши своїм життєвим кредо індивідуальну свободу, оповідач сторониться жінок, що несуть у собі звабу. Герой особливо ставиться до спокуси: «Чоловіча природа дурна: може мати непогамовну спрагу до жінок, а може від спілкування з тим племенем цілком відмовитися і цілком наладнатися на безсексуальність. Але тоді не має бути спокус, бо спокуси починають збуджувати оте темне чоловіче єство, і людина перестає належати собі, – це як алкоголік, котрий кинув пити, а потім не втримається і ковтне знову ненароком чарку. Тоді й пішло: за чаркою йде друга і третя, і зрештою людина пропадає, фігурально кажучи, опиняється в налигачі: хто алкоголю, а хто жіночої плоті» [120, с. 166].

Відсторонення оповідача успішно діяло, відштовхуючи жінок («...кілька жіночих наступів супроти мене щасливо відбив, а потім у мені з'явилося таке, що від моєї персони жінок почало відвертати, – принаймні виразно те на собі відчуваю. [...] Це мене не вражає, а більше тішить...» [120, с. 153]). Проте така поведінка тільки приваблює жінку-змію, вона неначе приймає виклик («Все кудись тікаєш, ховаєшся, *смішний...*» [120, с. 170]), спокушаючи своїми жіночими чарами, які містично діють на оповідача: «І тут моя чоловіча природа стрепенулася; хотів я того чи ні, але вже не сидів боком, а повернувся до того дійства і аж ніяк не міг відвести очей від того повільного стриптизу» [120,

с. 163], «...я дивився й дивився, й очей відвести не міг» [120, с. 163], «Я струснувся усім тілом, намагаючись відігнати від себе ману, бо вже був певний, що це таки мана, з другого боку, й досі не міг і пальцем поворушити і вийти з того надчудного свого заціпеніння, ніби було мене загіпнотизовано чи очаровано, чи не знаю і що!» [120, с. 163].

Герой відчуває загрозу своїй свободі, тож вирішує тікати, визнаючи при цьому (хоч і не відверто!) свою слабкість: «Отже, сказав собі я, треба бути обережним і в мент спокуси виявити розум та мужність. Тобто я тішив себе думкою, що та моя втеча з обжитого місця на озері і була виявом розумом та мужності. Очевидно, воно й так: здатність переконувати себе, зрештою, і є самовладанням, яке, в свою чергу, може стати побудником мужності. *Мужності чи слабкості – без значення, аби тільки зберегти свою свободу*» [120, с. 166].

Утеча, однак, не вдалася: оповідач таки піддався спокусі. У момент спокушання спостерігаємо тонке переплетення фантастичного й реального, уявного та правдивого, одним словом, химерного. Жінка-змія постає перед героєм у своїй подвійній жіночо-змійовій подобі: «...я побачив, що у ту щілину всунулася гадюча голова, освітлена пучком променів, зашипіла, до намету прослизнула й впала мені в ноги. Я сів, скоцюрбившись, і схопився за сокиру. Але мені дивно запаморочилось у голові, пальці розтислися, і я завмер чи з переляку, чи зі здивування: гадюка почала диміти, і той дим став витворювати спершу сіру хмарку, яка поступово набувала форм людської постаті, – матерія привида густішала і густішала на очах, за мить я виразно вгадав жіночу постать, а ще за мент вона проявилась уся: звісна річ, була то знайома мені особа жіночої статті у джинсовому костюмі, тільки обличчя її я й тепер не міг побачити – було воно ніби за густою вуаллю» [120, с. 169].

Жінка-змія, неначе граючись з героєм, дає йому (ілюзорне!) право вибору («Тоді прожени мене!» [120, с. 171], «Розрубай мене! Не бійся! Ну!» [120, с. 171], «Прожени! [...] Або убий» [120, с. 172]), адже добре знає, що чоловік приречений бути скореним («І я відчув, що вже цілком нищий перед цією

красою, а ще більше перед чоловічою силою, яка збудилась у мені, а раз така, не міг я собою керувати, і язик засох мені в горлі, а тіло вже не було мертвим сухостоєм, а живим деревом, повним соком, що бухає в гілки та листя» [120, с. 172]).

Уся сцена пройнята особливим містицизмом: і чарівна гіпнотична краса жінки («...погляд її, що плив із напіврозмитого обличчя, мене заворожував чи гіпнотизував, і я почав піддаватися якомусь дивному запамороченню» [120, с. 170]); і місяць, який освітлює демонічну красу жінки-змії («Місяць у небі почав рости, ніби на дріжджах, і поступово розгорявся у біле багаття, а переді мною стояла, облита тим чарівним світлом, скульптура богині, вилита із срібла впереміш із золотом, яка не могла мене не вражати досконалістю своїх форм та ліній» [120, с. 172]); і ніч, що поглинає світло («І я побачив ніч. Глибоку й темну і без світла, кошлату, набубнявілу, наповнену росою, мороком, що в глибинах своїх ховала морок подвоєний, а в цьому ще раз удвічі більший. І той морок подвоєний, а в цьому ще раз удвічі більший. І той морок поплив на мене й у мене...» [120, с. 172]); і саме еротичне дійство, наповнене демонічним началом («І я відчув, що там, у пеклі, в якому спалювалося моє вудо, вивергнувся вулкан, зметнувши хмару попелу, вогню і розплавленої лави-вогню, що є початком світу і життя. І від того вибуху затремтіла земля, обсипалося на деревах листя і пожухла довколишня трава. І дим піднявся до неба й покрив його і світ» [120, с. 173]). І врешті-решт здійснюється те, задля чого зваблювала та спокушала жінка-змія: «Оце те, що хочу я і чого захотів ти, а-а-ах!.. Надходять часи, що нам уже пропасти зі світу надійшов час, а-а-а! І без вас, людей, ми згинемо й пропадемо, і це через вас-таки, двоногих, а-а-ах! Але я збережу своє плем'я! Нарожу собі й тобі сина, а-а! Мудрого й отрутного, звинного і гадючого, а-а-а! Дам йому твій розум і віддам своє жало, а-а! І не знатиме він твоєї кволості і моєї безпомічності, ох! Буде мудрий, як змії!» [120, с. 173].

Зрештою, коли жінка-змія досягла своєї мети, реалізувала своє прагнення материнства, до оповідача прийшло повне розуміння того, що сталося: «— Господи Боже! Кого це я пущу на світ?» [120, с. 174].

У поразці, яку оповідач цілковито визнає, його охоплює почуття суму (цей настрій навіюється згадуванням «*осіннього світла*» та «*печального погляду*»), що переростає у відчай, безвихідь і спустошення: «Тоді застогнав я. Застогнав і навіть заскиглив чи заскімлив, *як побитий пес*. Схопився за голову і заволав у *темряву*, яка вже стала глупа і неозора, цілим своїм нутром:

— Господи Боже! Кого це я пущу на світ?» [120, с. 174].

Жінка-змія тонко, суто по-жіночому, обдумала стратегію зваблення чоловіка й майстерно втілила її в життя. Очевидно, добре вивчивши героя, зрозуміла, що спокусити зможе лише своєю сексуальністю, яку постійно, неначе ненароком, демонструвала йому («— А як могла звернути на себе увагу такого, як ти, що від усіх тікаєш і всіх сторонишся?» [120, с. 170], — спитала вона оповідача). Досягнувши свого, утратила інтерес і стала холодною та відчуженою: «Вона зупинилася й *спокійно* почала одягатися. [...] Повернулася до мене, але *не сказала нічого, бо, певне, й не побачила чогось вартого уваги*, тільки потолочений і вимнугий, потоптаний і витиснений, як цитрина, шматок тлінної плоті, що лежав на зімнутому спальному мішку і лише очі мав непогаслі. І це були очі того, хто вважав самозарозуміло себе вільною людиною, очі, які лили в бік жінки-змії *осіннє світло*, але, по-моєму, той *печальний погляд* до неї не дійшов» [120, с. 173–174].

Образ жінки-змії наділений демонізмом: вона спокушає, зваблює, чарує, і цьому несила протидіяти. На зв'язок жіночої сексуальності з демонічністю вказував ще К. Г. Юнг: «Сексуальність уявляється у вигляді бога плодючості, у вигляді по-тваринному пристрасної жінки-демона, у вигляді самого чорта...» [128, с. 129]. Тож еротичний концепт містить у собі ідею про силу жіночності (сексуальності), спокуси й гріха. Від такої сили не втечеш: «Все кудись тікаєш, ховаєшся, смішний... Все щось вигадуєш, ускладнюєш, граєшся у самотника...» [120, с. 170].

За протистоянням жінки-змії та героя-оповідача приховується боротьба жіночого і чоловічого начал, де жіноче перемагає.

Тим часом складність символу жінки-змії дає змогу по-різному інтерпретувати як образ жінки, так і оповідання цілком. Наприклад, Л. Дереза зазначає, що «автор змушує свого героя зрозуміти, що жити в суспільстві і бути вільним від своїх почуттів, від того, що тримає світ – від жінки, неможливо. Вона з'являється в різній подобі, і чоловік не здатен витримати її шалений тиск, бо такий закон природи. Саме жінка своєю тендітністю і добротою, граційністю і ніжністю може легко змінити ситуації і зруйнувати найміцніші теорії» [40, с. 35]. На думку ж Г. Грабовича, жінка стає втіленням зла: «Кінцевий ефект такої злуки – знову традиційний, а точніше, гоголівський – це вивільнити зло, про що й каже оповідач в останній ремарці. Секс упроваджує хаос у цей світ, і носієм сексу-хаосу є, самозрозуміло, жінка. Адже до її появи чоловік (оповідач) був, так би мовити, програмово асексуальний, ніби монах. За цю послугу вона не може бути здемонізованою, тобто втіленою в жінку-змію, у відьму» [31]. Що більше, за В. Даниленко, жінка стає архетипом Аніми [36].

Тож крізь призму оповідання «Жінка-змія» символ змії набуває різних значень. Змія – знак енергії життя й смерті, мудрості (скоріше жіночої) і спокуси, зваблення та гріха. Змія стає втіленням жіночої суті. Водночас образ змії органічно доповнюється образом води (річки), що символізує плодючість, родючість, початок і кінець усього сушого на Землі, життя й смерть [див.: 96, с. 29]. Таке різноманіття значень є цілком виправданим, адже, як точно зауважує О. Лосєв, «з одного боку, категорія символу скрізь і завжди скінченна, а з другого – нескінченна» [64, с. 443].

Та спробуймо, звернувшись до образної системи, наблизитися до істини у творі. Очевидне прототипування героїв дає новий ключ для глибшого, інтертекстуального прочитання твору. Ідеться про алюзію, що пов'язана з давньою причорноморською легендою про Геракла та змієногоу діву. Як відомо, В. Шевчук був добре знайомий із цією легендою [див.: 30], тож цілком можливо, що прообраз змієногої діви письменник переосмислив і свідомо

використав. За грецьким міфом, Геракл зустрів змієногоу діву, коли переганяв корів Геріона. Змієного діва викрала в Геракла коней і погодилася повернути їх лише в тому разі, коли він стане її чоловіком. Геракл згодився, і в них народилися три сини, один з яких став царем скіфів [див.: 100, с. 123]. Геракл, як і герой оповідання, потрапляє в «пастку» жінки-змії, що зуміла хитрістю (може, точніше, жіночою мудрістю?) підкорити своїй волі чоловіка. І цей зв'язок робить образ жінки-змії типовим, увиразнюючи думку про силу жінок і слабкість чоловіків. У цьому сенсі сила жінки в її демонічній сексуальності, що спокушає й приводить до спустошення (внутрішньої смерті).

Прообразна паралель наголошує на темі жіночої демонічності, що набуває особливої масштабності у творчості В. Шевчука. Згадаймо повісті «Чортиця», «Місцева зозуля із ластів'ячого гнізда», «Горбунка Зоя», «Декоративна жінка», «Закон зла (Загублена у часі)» і т. д. У такому контексті жіноча демонічність стає одним з основних кодів до розуміння художнього світу письменника.

Отже, в оповіданні В. Шевчука «Жінка-змія» на підтекстовому рівні, у симбіозі фантастичного й реалістичного, використанні складної системи символів, зверненні до прообразів постають декілька імпліцитних мотивів: мотив невдалої втечі від жінки, протистояння жіночого і чоловічого начал, демонічності жінки, спокуси, внутрішньої смерті (спустошення). Власне, ці мотиви стають провідними у творчості письменника, даючи коди до розуміння «неохимерного» художнього світу письменника [107].

Висновки до розділу 3

У західній літературі тенденція до підтекстовості мала різний характер: то притлумлюючись аж до повної її відсутності, то вибухаючи з новою силою, що часто зумовлювалось основними художніми принципами того чи того літературного напрямку. Зокрема, окремими прийомами підтексту відзначається

література епохи бароко, сентименталізму, романтизму та реалізму, а доба модернізму й постмодернізму характеризується домінантним підтекстовим вираженням художніх смислів літературних творів. Це пояснюється тим, що дати оцінку вчинкам ліричного героя, передати його складний внутрішній стан, створити власний художній світ письменник не може без уведення імпліцитних планів.

Власний метод творення прихованих планів, відомий під назвою принципу айсберга, створив Е. Гемінгвей. Письменник вважає, що головну ідею твору потрібно шукати в його імпліцитній частині, тобто в «підводній частині айсберга». З використанням цього методу, наприклад, написано оповідання «Гори як білі слони», де на імпліцитному рівні змальовано складну психологічну ситуацію між чоловіком і жінкою, яка стоїть перед вибором зробити аборт (саме ж слово «аборт» не вживається автором у тексті) чи зберегти дитину, а за цим вибором, своєю чергою, постають загальнолюдські проблеми щастя, сімейного затишку та дітей, які так само ведуть за собою проблеми «втраченого покоління», як-от: непристосованість до реального життя, біль від прожитого минулого й страх перед невизначеним майбутнім.

Західні письменники також зверталися до вивчення східної поетики, зокрема активно використовували традиційні для літератури Сходу прийоми творення підтекстового смислу. Так, кожна новела збірки Дж. Д. Селінджера «Дев'ять оповідань» містить певну расу, що автор навіює читачеві через підтекстові смисли впродовж усього твору (ідеться про расу-дгвані). Зокрема, оповідання «Вуста чарівні та зелені очі», у якому на імпліцитному рівні розкривається тема подружньої зради, породжує расу огиди.

Навовнена «індійським антуражем» повість Г. Гессе «Сіддхартга», тлумачення символічного плану якої вимагає врахування різноманітних світоглядних позицій. Зокрема, органічний симбіоз Сходу і Заходу, що полягає, з одного боку, у зверненні до індійської й китайської філософії, а з другого – застосуванні психоналітичної теорії К. Г. Юнга, дає змогу усвідомити, що

становлення цілісної особистості та шлях до істинного ґрунтуються на почутті любові.

Не потребує особливих знань індійської поетики й філософії декодування прихованих смислів повісті-казки А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц». Автор закликає слідувати загальнолюдським цінностям: розрізняти дійсно важливе й слідувати йому, цінувати дружбу та любов, нести відповідальність за себе й за ближнього, бути добрим і небайдужим до інших і т. д. Та найголовніше, що покладено в основу світоглядної позиції письменника, – це особливе вміння дорослої людини залишатися дитиною, бо тільки таким способом можна зберегти чистоту душі, яка відкрита світу й сповнена істинним.

Глибинне осягнення прихованих смислів у творах західних митців потребує врахування специфіки світобачення та особливостей світовідчуття народів Заходу. Тільки так можна зрозуміти магічну реальність письменників Латинської Америки. Магічне (дивне) стає складовою їхнього життя, у диво автори щиро вірять і спонукають повірити читачів. Диво є підтекстовим смислом творів Г. Гарсія Маркеса, зокрема в оповіданні «Стариган із крилами» воно одивнене, а в оповіданні «Я наймаюся бачити сні» – буденне.

У химерних творах українських письменників за фантастичним постають складні філософські смисли. «Неохимерні» твори В. Шевчука, що зазвичай містять багато імпліцитних пластів, стають зрозумілими в тому разі, коли читач крок за кроком намагається їх декодувати. Наприклад, в оповіданні «Жінка-змія» жінка виступає демонічною й деструктивною силою для чоловіка. Це нав'язано як негативним образом змії (саме такою вона є для українців), так і інтертекстуальними зв'язками, тобто алюзією на легенду про змієного діву, що хитрістю підкорила Геракла. Декодування прихованих смислів дає підстави увести оповідання «Жінка-змія» до списку творів, у яких автор розвиває думку про жіночу демонічність, тему, що стала однією з провідних у творчості В. Шевчука.

Симбіоз східної й західної традицій дає змогу відчувати самотність кожної окремої літератури. Важко не погодитися з таким висновком Т. Григор'євої: «Немає Сходу без Заходу і немає Заходу без Сходу» – одне допомагає іншому пізнати себе» [32, с. 12]. Проте водночас вивчення дихотомії *Схід – Захід* розкриває найголовніше – універсальний характер літератури, бо справжнє мистецтво – всеосяжне. На підтвердження цієї думки наведемо роздум Шіга Наоя, наведений у праці «Ритм»: «Нещодавно в будинку свого друга я побачив маленький пейзаж Каміля Коро. Важко написати олією малюнок настільки майстерно, аби справити таке глибоке враження, але мене його робота дійсно захопила. З картин, які я бачив останнім часом, ця справила незвичайний ефект. *Я відчув, що якщо робота виняткова, немає ніякої різниці: чи то картина написана на Сході, чи то на Заході. Справа в тому, що я дійсно не помічав, що робота написана олією, я бачив лише майстерну роботу* (виділення наше. – М.Ф.)» [130, с. 194].

Список використаних джерел до розділу 3

1. Аверинцев С. С. Путь Германа Гессе // Гессе Герман. Избранное. М.: Худож. лит., 1977. С. 3–26.
2. Адамчук Н. В. Традиційна міфологія як основа художньої концепції Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. К., 2008. 16 с.
3. Акопян Я. А. Поэтика романов Германа Гессе в свете синтеза культур Запада и Востока: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.07. Ереван, 2006. 25 с.
4. Анастасьев Н. Миры Джерома Сэлинджера // Молодая гвардия. 1965. № 2. С. 292–302.
5. Балонova М. Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40 – 50-е гг.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Н. Новгород, 2002. 205 с.

6. Белова Т. Н. Стиль Э. Хемингуэя-новеллиста (сб. «В наше время», «Мужчины без женщин», «Победитель не получает ничего»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1978. 18 с.
7. Белов С. Парадоксы Дж. Сэлинджера // Литературное обозрение. 1985. № 2. С. 61–64.
8. Березина А. Г. Герман Гессе. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. 128 с.
9. Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. 2001. № 4. С. 58 – 64.
10. Білоцерківець Н. «Пробудження», або спогади про Сіддхартху // Всесвіт. 1990. № 3. С. 113–117.
11. Болабольченко А. На п'єдесталах вічності: Біографічні нариси. К.: Щек, 2010. 296 с.
12. Брюховецький В. Не садами Семіраміди // Дніпро. 1981. № 4. С. 141–147.
13. Буковская А. Сент-Экзюпери, или парадоксы гуманизма / Пер. с пол. А. Н. Ермонского; педисл. Т. В. Балашовой. М.: Радуга, 1983. 208 с.
14. Бхарата. Натьяшастра / Пер. Н. Р. Лидовой // Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / Отв. ред. Н. Р. Лидова; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. М.: Вост. лит., 2010. С. 83–152.
15. Ваксмахер М. Часовой в ответе за всю империю // Французская литература наших дней: книга очерков. М.: Худ. лит., 1967. С. 30–67.
16. Викулова Л. Г. Роль кинесический единиц в тексте литературной сказки: Анализ сказки Сент-Экзюпери «Маленький принц» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19: Лингвистика и межкульт. коммуникация. М., 1998. № 4. С. 62–66.
17. Галинская И. Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. 128 с.
18. Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. М.: Наука, 1975. 112 с.

19. Герман Гессе: «Начало всякого искусства есть любовь» / Вст. ст., сост. и примеч. Р. Каралашвили; пер. А. Михайлова // Вопросы литературы. 1978. № 9. С. 194–226.

20. Гессе Г. Детство волшебника // HermannHESSE [сайт]. URL: <http://www.hesse.ru/books/story/?story=2> (дата обращения: 5.02.2018)

21. Гессе Г. Магия книги: Эссе, очерки, фельетоны, рассказы и письма о чтении, книгах, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле / Пер. с нем. М.: Книга, 1990. 238 с.

22. Гессе Г. Письма по кругу / Пер. с нем. Сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. М.: Прогресс, 1987. 400 с.

23. Гессе Г. Сіддхартха: Повість; Степовий вовк: Роман / Пер. з нім. К.: Молодь, 1992. 256 с.

24. Гессе Г. Художник и психоанализ // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 399–403.

25. Гири́н Ю. Н. Поэтика сверхпределности: К интерпретации художественных процессов Латиноамериканской культуры. СПб.: Алетейя, 2008. 216 с.

26. Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Паблишер, 2016. 352 с.

27. Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 374 с.

28. Горнятко-Шумилович А. Й. Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Л., 1999. 18 с.

29. Горнятко-Шумилович А. Фольклорна образність «химерної» прози: Типологічні подібності «Лебединої зграї» В. Земляка, «Ірію» В. Дрозда і «Дому на горі» В. Шевчука // Українська мова та література. 2004. Ч. 15. С. 11–14.

30. Городнюк Н. А. Культурні аспекти проблеми демонічної жіночності у творчості Валерія Шевчука // Актуальні проблеми слов'янської філології: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2004. С. 123–127.

31. Грабович Г. «Кохання з відьмами»: Ч. 2 // Критиканы! [сайт]. URL: <http://kritiki.net/2000/08/30/koхannya-z-vidmami-chastina-2> (дата звернення: 10.07.2017).
32. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 368 с.
33. Григорьев В. П. Антуан Сент-Экзюпери: Биография писателя. Л.: Просвещение, 1973. 128 с.
34. Гарсія Маркес Г. Із книги «Дванадцять мандрівних оповідань»: «Літак сплячої красуні». – «Я наймаюся бачити сни» / 3 ісп. пер. Г. Грабовська // Всесвіт. 2007. № 9–10. С. 18–24.
35. Гарсія Маркес Г. Сто років самотності: роман, повісті, оповідання / Пер. з ісп.; Передм. Д. Затонського. К.: Всесвіт, 2004. 616 с.
36. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях Валерія Шевчука) // Слово і час. 2000. № 2. С. 21–24.
37. Денисова Т. Н. Ернест Хемінгуей: Життя і творчість. К.: Дніпро, 1972. 164 с.
38. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. К.: Довіра, 2002. С. 138–143.
39. Денисова Т. Н. Хемингуэвский «айсберг» и «модусы» экзистенциализма // Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман. К.: Наук. думка, 1985. С. 103–119.
40. Дереза Л. На життєвих перехрестях (Про оповідання Валерія Шевчука «Жінка-змія») // Філологічні науки. Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2009. Вип. 3. С. 32–36.
41. Дзюба І. Невтомний і невичерпний (Про нові «скрипти» Валерія Шевчука) // Дзюба І. У літературі й навколо: З боргів давніх і новонабуваних. К.: Либідь, 2015. С. 221–255.
42. Жулинський М. «...І сповіщає нам голос трави» // Шевчук В. Дім на горі: роман-балада. К., 1983. С. 468 – 486.

43. Завадська Є. Відгомін культур Сходу у творчості Германа Гессе // Всесвіт. 1977. № 5. С. 194–199.
44. Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 504 с.
45. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. М.: Сов. писатель, 1988. 415 с.
46. Земсков В. Б. Габриэль Гарсиа Маркес: очерк творчества. М.: Худож. лит., 1986. 224 с.
47. Золотухина О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе. Гродно: ГрГУ, 2006. 163 с.
48. Исбах А. А. «Что нужно сказать людям»: А. де Сент-Экзюпери // Исбах А. А. Во главе колонны: Очерки о французской литературе. М.: Худож. лит., 1970. С. 159–214.
49. Карпентьер А. Избранное / Пер. с исп.; Сост. и предисл. В. Земскова. М.: Радуга, 1988. 576 с.
50. Карпова В. О. Демонологічний дискурс прози Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Херсон, 2008. 20 с.
51. Кашкин И. А. Эрнест Хемингуэй: крит.-биограф. очерк. М.: Худож. лит., 1966. 296 с.
52. Ключек Г. «Чортиця»: Еротизм у сучасній прозі і що за цим вбачається // Літературна Україна. 1993. 1 липня. С. 4.
53. Козачук Н. В. Поетика інтелектуальної прози 1960–90 рр.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Чернівці, 2007. 230 с.
54. Косарева Г. С. Гендерні аспекти інтерпретації літературної творчості Валерія Шевчука // Наукові праці. Літературознавство. Вип. 219, Т. 231. С. 62–68.
55. Крылова И. Н. Подтекстовые значения в рассказе Э. Хемингуэя «На Биг-Ривер» // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Вып. 3. Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. С. 84–88.

56. Кундера М. Нарушенные завещания: эссе / Пер с фр. М. Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 288 с.
57. Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь. Изд. 4-е, перераб. и доп. М.: Рус. яз., 1984. 944 с.
58. Кутейщикова В. Н., Осповат Л. С. Новый латиноамериканский роман: 50–70 годы. М.: Сов. писатель, 1983. 424 с.
59. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: навч. посіб. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 272 с.
60. Кухаренко В. А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э. Хемингуэя) // Филологические науки. 1974. № 1. С. 72–80.
61. Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. К.: Наук. думка, 1968. 267 с.
62. Лидский Ю. Я. Творчество Э. Хемингуэя. Изд. 2-е, перераб. К.: Наук. думка, 1978. 408 с.
63. Логвиненко О. Між двома полюсами // Вітчизна. 2000. № 1–2. С. 150–152.
64. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: тр. по языкознанию. М.: МГУ, 1982. 480 с.
65. Лунгина Л. Живое чудо сказки: Анализ сказок Дж. Родари, Л. Трэверс и А. де Сент-Экзюпери // Живое чудо сказки: сб. М.: Книжный сад, 1992. С. 3–18.
66. Малинина Е. Е. Мотив пути и духовных странствий в творчестве Г. Гессе // Гуманитарные науки в Сибири. 1996. № 4. С. 112–116.
67. Мартин Дж. Габриэль Гарсиа Маркес: Биография / Пер. И. П. Новоселецкой. М.: СЛОВО / SLOVO, 2011. 624 с., 24 с. ил.
68. Маянц З. И. «Человек один не может быть...»: Эрнест Хемингуэй: Жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1966. 309 с.

69. Мегела І. П. У пошуках «вищої» мудрості: «індійська поема»-повість Германа Гессе «Сіддхартха» // Мегела І. П. Ейдоси літературознавчого дискурсу. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. С. 203–213.
70. Мижо Марсель. Сент-Экзюпери / Пер. с фр. Горация Велле. М.: Молодая гвардия, 1963. 464 с.
71. Мироненко Л. А. О гуманистической концепции человека в философской сказке Сент-Экзюпери «Маленький принц» // Метод и мастерство. Вологда, 1970. Вып. 2. С. 185–197.
72. Мовчан Р. Бароківі тенденції в романі Валерія Шевчука «Дім на горі» // Українська мова та література в школі. 1999. № 31. С. 7–9.
73. Морозова Т. Образ молодого американця в літературе США (битники, Сэлинджер, Беллоу, Апдайк). М.: Высш. шк., 1969. 95 с.
74. Моруа А. Портрет Экзюпери // Моруа А. От Монтеня до Арагона / Пер. с фр. М.: Радуга, 1983. С. 502–522.
75. Мулярчик А. Проза Джерома Д. Сэлинджера // Сэлинджер Дж. Д. Над пропостью во ржи: Повести. Девять рассказов. М.: Худож. лит., 1983. С. 5–18.
76. Мурза А. Б. Эволюция стиля Э. Хемингуэя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1978. 23 с.
77. Некряч Т., Довганчина Р. Айсберг в океані перекладу: відтворення ідіостилію Ернеста Гемінгвея в перекладах українською та російською мовами. К.: Ліра-К, 2014. 220 с.
78. Новиченко Л. Стильові складники багатства сучасної прози // Дніпро. 1981. № 7. С. 135–144.
79. Онишко О. Реальність химерного // Вітчизна. 1982. № 11. С. 197–200.
80. Орлова Р. Д. Отцы и дети в литературе современной Америке (Дж. Стейнбек, Дж. Сэлинджер, Х. Ли) // Литература в школе. 1964. № 6. С. 18–28.
81. Осповат Л. С. Говорит Латинская Америка (О современном латиноамериканском романе). М.: Знание, 1961. 48 с.

82. Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас. К.: Час, 1997. С. 143–156.
83. Панченко В. Він – Валерій Шевчук! [Електронний ресурс] // День: Kyiv.ua (19 серпня 2014 р.) [сайт]. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vin-valeriy-shevchuk> (дата звернення: 31.07.2017).
84. Петренко Д. И. Роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и его переводы на русский язык. Ставрополь: Изд-во Ставроп. гос. ун-та, 2009. 237 с.
85. Писатели Латинской Америки о литературе / Под ред. В. Кутейщиковой; Пер. с исп., пор. и фр. М.: Радуга, 1982. 400 с.
86. Плужникова К. Н. Эволюция поэтики чуда в творчестве Габриэля Гарсиа Маркеса в 1990–2000-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.03. М., 2013. 22 с.
87. Погрібний А. Мода, новація, закономірність // Літературное обозрение. 1980. № 2. С. 145–153.
88. Приліпко І. Ремінісценції та алюзії у творах Валерія Шевчука // Слово і час. 2009. № 7. С. 33–37.
89. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
90. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Вітчизна. 1988. № 2. С. 176–179.
91. Селінджер Дж. Дев'ять оповідань / Пер. з англ. Ю. В. Григоренко, А. О. Івахненко. Х.: Фоліо, 2012. 224 с.
92. Семенова Н. В. Семантический потенциал заглавия в новелле Э. Хемингуэя «Холмы как белые слоны» // Вестник Тверского государственного университета. Сер. «Филология». 2014. № 1. С. 86–90.
93. Сент-Екзюпері А. (де) Маленький принц. Листи та публіцистика / Пер. з франц. П. В. Тарашука, С. В. Бойка. Харків: Фоліо, 2016. 221 с.
94. Сильман Т. «Подтекст – это глубина текста» // Вопросы языкознания. 1969. № 1. С. 89–102.

95. Славянский ассоциативный словарь: русский, белорусский, болгарский, украинский / Н. В. Уфинцева, Г. А. Черкасова, Ю. Н. Караулов, Е. Ф. Тарасов. М.: Азбука, 2004. 800 с.

96. Словник символів / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін. К.: Народнознавство, 1997. 156 с.

97. Стрункіна І. А. Языковые средства реализации «минус-приема» в художественном тексте (На материале произведений А. П. Чехова и Э. Хемингуэя): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Тамбов, 2004. 161 с.

98. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. 223 с.

99. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підруч. 2-е вид., випр. і доповн. К.: Київський університет, 2003. 448 с.

100. Толстой И. И. Черноморская легенда о Геракле и змееной деве // Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.–Л.: Наука, 1966. С. 232–248.

101. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 444 с.

102. Федотенко О. В. Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2013. Ч. II. № 4 (263). С. 20–30.

103. Финкельштейн И., Кудряшова И. Комментарий. М.: Прогресс, 1971. С. 329–398.

104. Финкельштейн И. Хемингуэй-романист: годы 20-е и 30-е. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1974. 216 с.

105. Фока М. В. Імпліцитні смисли у творах магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса (на основі аналізу оповідання-казки «Стариган із крилами») // The First International Congress on Social Sciences and Humanities «Ukraine – Europe». Proceedings of the Congress (Match 15, 2017). «East West». Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. № 1. P. 44–48.

106. Фока М. В. Особливості магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса // Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 24–25 березня 2017 року. О.: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С. 42–46.

107. Фока М. В. Підтексти в химерному оповіданні В. Шевчука «Жінка-змія» // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. № 2 (14). Дніпро: Вид-во Дніпр. ун-ту ім. А. Нобеля, 2017. С. 174–180.

108. Фока М. В. Поетика «принципу айсберга» Е. Гемінгвея // Інноваційні наукові дослідження: теорія, методологія, практика: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 24–25 лютого 2017 р.) / ГО «Інститут інноваційної освіти»; Науково-учбовий центр прикладної інформатики НАН України. К.: Інститут інноваційної освіти, 2017. С. 71–73.

109. Фока М. В. Природа магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 26, Т. 1. О.: Гельветика, 2017. С. 116–119.

110. Фока М. В. Чудо як підтекстовий смисл у творах Г. Гарсія Маркеса (на матеріалі оповідання «Я наймаюся бачити сни») // III Таврійські філологічні читання: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Херсон, 19–20 травня 2017 р. Херсон: Гельветика, 2017. С. 28–32.

111. Фока М. «Тонка мережа другого читання» як творчий принцип Валерія Шевчука // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXIX. Херсон: ХДУ, 2017. С. 39–42.

112. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. М.: Наука, 1991. 456 с.

113. Фролова Л. П. Ключевые слова и афоризмы в «Маленьком принце» А. де Сент-Экзюпери как выражение авторской позиции // Язык и стиль: Метод, жанр, поэтика. Волгоград, 1977. С. 110–117.

114. Харчук Р. Творчість Валерія Шевчука 90-х років XX ст.: між модернізмом і неопозитивізмом // Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період: навч. посіб. К.: Академія, 2008. С. 52–68.

115. Хемінгуей Е. Твори: у 4 т. К.: Дніпро, 1979. Т. 1. 716 с.
116. Хемінгуей Е. Твори: у 4 т. К.: Дніпро, 1980. Т. 2. 696 с.
117. Хемінгуей Е. Твори: у 4 т. К.: Дніпро, 1981. Т. 4. 718 с.
118. Хомяков В. А. Сэлинджер-новелист // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института. Л., 1966. Т. 306. С. 240–250.
119. Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. К.: Либідь, 2005. Кн. 2. С. 649–669.
120. Шевчук В. Жінка-змія. Л.: Класика, 1998. 176 с.
121. Шевчук В. На березі часу: автобіографічна оповідь-есе (закінчення) // Київ: Журнал письменників України. 2002. № 7–8. С. 18–140.
122. Шевчук В. «Хто йде проти системи, той завжди самотній» [Електронний ресурс] / Інтерв'ю вів В. Шрамович. 24 листопада 2015 р. / BBC Україна [сайт]. URL: http://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/11/151119_book_2015_interview_shevchuk_dvoryk_vs (дата звернення: 7.08.2017).
123. Шевчук В. Явище прообразності в літературі українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. К.: Либідь, 2005. Кн. 2. С. 393–405.
124. Шевчук В. «Я не міг би жити з істотою, для якої книжки є чимось непотрібним» / Інтерв'ю з письменником, розмовляв Ю. Хорунжий // Книжник-Review. 2004. № 3 (84). С. 4–5.
125. Штандель А. Б. Некоторые особенности стиля Хемингуэя-романиста (Роман «И восходит солнце») // Вестник Московского университета. Сер. 10: Филология. 1974. № 1. С. 29–40.
126. Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст.). К.: Задруга, 2003. 354 с.
127. Юдина Н. В. «Маленький принц» Антуана де Сент-Екзюпери // Русская словесность. 2006. № 6. С. 26–33.

128. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс: Универс, 1993. 336 с.
129. Яковенко С. «І спокою не знає ніхто» // Слово і час. 1997. № 3. С. 83–84.
130. Японська поетика: хрестоматія / Упорядкув., передм., комент. І. П. Бондаренко, Ю. В. Осадча. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. 260 с.
131. Albérès R.-V. Saint-Exupéry. P.: Albin Michel, 1961. 187 p.
132. Anet D. Antoine de Saint-Exupéry: Poète, romancier, moraliste. P.: Edit. Corrêa, 1946. 248 p.
133. Baker C. Hemingway E. The Writer as Artist. N.J.: Princeton, 1956. 355 p.
134. Barbéris M.-A. Le Petit Prince de Saint Exupéry. P.: Larousse, 1976. 127 p.
135. Baumbach J. The Saint as a Young Man: A Reappraisal of the Catcher in the Rye // Modern Language Quarterly. 1964. Vol. 25, № 4. P. 461–472.
136. Bell-Villada G. H. Gabriel Garcia Márquez: The Man and His Work. 2nd ed. Chapel Hill, Lnd.: The University of North Carolina Press, 2010. 360 p.
137. Benner J. Concealment in Hemingway's Works. USA: Columbus, Ohio, 1983. 311 p.
138. Bloom H. Ernest Hemingway. N.Y.: Infobase Publishing, 2005. 243 p.
139. Brumont M. Le Petit Prince de Saint Exupéry. P.: Bertrand-Lacoste, 1994. 125 p.
140. Burgess A. Hemingway and His World. N.Y.: Macmillan, 1985. 128 p.
141. Capetany E. J. The Dialectic of the Little Prince. Washington: University Press of America, 1982. 73 p.
142. Casebeer Edwin F. Herman Hesse: Writers foe the Seventies. Birmingham, AL: Serealities Press, 2014. 204 p.
143. Cobo-Borda J. G. Vueltas en redonto: En torno a Gabriel García Márquez // Usos de la imaginación. Buenos Aires, Argentina: El Imaginero, 1984. P. 13–54.

144. Cowly M. Nightmare and Ritual in Hemingway // Hemingway E. A Collection of Critical Essays / Ed. by R. Weeks. N.Y., 1962. PP. 7–24.
145. De S. K. Studies in the History of Sanskrit Poetics. Lnd.: Luzac and Co., 1923. Vol. 1. 376 p.
146. De S. K. Studies in the History of Sanskrit Poetics. Lnd.: Luzac and Co., 1923. Vol. 2. 432 p.
147. Devaux André-A. Les Grandes leçons du «Petit Prince» de Saint Exupéry. Bruxelles: Ed. Synthèses, 1956. 20 p.
148. Drewermann E. L'essentiel est invisible: Une lecture psychanalytique du «Petit Prince» / Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Bagot. P.: Les Éd. du Cerf., 1992. 166 p.
149. Fenton Ch. A. The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years. N.Y.: Farrar, Straus, 1954. 302 p.
150. Foka M. Sanskrit «Rasa-Dhvani» in J.D. Salinger's Fiction (Based on the Analysis of the Short Story «Pretty Mouth and Green My Eyes») // Modern Science – Moderní věda: scientific journal / vědecký časopis. Praha. Česká republika, Nemoros. 2017. № 3. P. 148–159.
151. Foka M. The Peculiarities of E. Hemingway's Subtext Poetics (on the Basis of the Analysis of the Short Story «Hills like White Elephants») // Modern Science – Moderní věda: journal / vědecký časopis. Praha. Česká republika, Nemoros. 2017. № 2. P. 156–167.
152. French W. J. D. Salinger. N.Y.: Twayne Publishers, 1963. 191 p.
153. Galloway D. The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger. Austin, L.: University of Texas Press, 1966. XVII, 257 p.
154. Gascht A. L'humanisme cosmique d'Antoine de Saint-Exupéry. Bruges: Stainforth, 1947. 45 p.
155. Geismar M. J. D. Salinger: The Wise Child and the New Yorker School of Fiction // American Moderns: A Mid-Century View of Contemporary Fiction. N.Y.: Hill and Wang, 1958. P. 195–209.

156. Gwinn F., Blotner J. *The Fiction of J. D. Salinger*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1958. 392 p.
157. Halliday E. M. *Hemingway's Narrative Perspective // Modern American Fiction. Essays in Criticism*. N.Y., 1963. P. 17–24.
158. Hamilton K. *J. D. Salinger: A Critical Essay*. Grand Rapids, Mich.: William B. Erdmans, 1967. 47 p.
159. Hassan I. *J. D. Salinger: Rare Quixotic Gesture // Western Review*. 1957. Vol. 21. P. 261–280.
160. Hawkins L. *A Fairy Tale Not Wholly For Children // Daily Boston Globe*. 1943. 15 Apr. P. 19.
161. Hesse H. *Siddhartha: a dual-language book / Translation, introduction, and glossary of Indian terms by St. Appelbaum*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 1998. 175 p.
162. Hesse J. *Hermann Hesse's Siddhartha*. N.Y.: Monarch Press, 1980. 80 p.
163. Iglesias K. *Writing for Emotional Impact: Advanced Dramatic Techniques to Attract, Engage, and Fascinate the Reader from Beginning to End*. Livermore, CA: WingSpan Press, 2005. 240 p.
164. Keith A. B. *A History of Sanskrit Literature*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993. 575 p.
165. Khattab Muna Moataz. *Three Spiritual Narratives: A Reading of Hermann Hesse, Ibn Tufayl and Naguib Mahfouz*. Egypt, Cairo: American University in Cairo, 2017. 104 p.
166. Killinger J. *Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism*. Lexington: University of Kentucky Press, 1960. 28 p.
167. Lal P. *Indian Influences on Western Literature // Center for Global Education: Asia Society*: [сайт]. URL: <https://asiasociety.org/education/indian-influences-western-literature> (дата звернення: 21.02.2018).
168. Lassus P. *Discovering the Hidden Wisdom of The Little Prince: In Search of Saint-Exupéry's Lost Child*. USA: Arcade Publishing, 2017. 240 p.

169. Le Hir Y. Fantasia et mystique dans le «Petit Prince» de Saint Exupéry. P.: Nizet, 1954. 78 p.

170. «Le Petit Prince» traduit dans une 300e langue, le hassanya // franceinfo: [сайт]. URL: https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/le-petit-prince-traduit-dans-une-300e-langue-le-hassanya_2133029.html (дата звернення: 22.01.2018).

171. Levin H. Observations on the Style of Ernest Hemingway // Hemingway E. A Collection of Critical Essays. 1952. 86 p.

172. Lundquist J. J. D. Salinger. N.Y.: Fredrick Ungar Publishing Co., 1979. 194 p.

173. Marrer-Tising Carlee. The Reception of Hermann Hesse by the Youth in the United States. Bern and Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, Incorporated, 1982. 477 p.

174. McCaffery J. K. M. E. Hemingway: The Man and His Work. N.Y.: Avon Book Division, 1950. 178 p.

175. Mileck J. Hermann Hesse: Life and Art. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981. 412 p.

176. Miller J. Jr. J. D. Salinger. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965. 388 p.

177. Monin Y. L'Esotérisme du Petit Prince de Saint Exupéry. P.: Nizet, 1975. 187 p.

178. Ortega J. Exchange System in One Hundred Years of Solitude // Gabriel Gracia Márquez and the Powers of Fiction / Julio Ortega and Claudio Elliot, eds. Austin, TX: University of Texas Press, 1988. P. 34–60.

179. Oviedo J. M. A la (mala) hora señalada // Oviedo J. M. Escrito al margen. Bogotá, Colombia: Procultura, 1982. P. 53–66.

180. Palencia-Roth M. Gabriel García Márquez: La linea, el circulo y las metamorphosis del mito. Madrid: Editorial Gredos, 1984. 318 p.

181. Peterson Richard K. Hemingway: Direct and Oblique. P.: The Hague-Paris, Mouton, 1969. 218 p.

182. Rama A. Garcia Márquez: edification de un arte nacional y popular. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Publicaciones, 1985. 108 p.

183. Reiff R. H. J. D. Salinger: The Catcher in the Rye and Other Works. Benchmark, N.Y.: Marshall Cavendish, 2008. 158 p.

184. Salinger J. D. Pretty Mouth and Green My Eyes // The New Yorker. 1951. July 14. P. 20–24.

185. Schroeder Sh. Rediscovering Magical Realism in the Americas. Westport: Greenwood Publishing Group, 2004. 183 p.

186. The Story and Its Writer: An Introduction to Short Fiction / Charters, Ann (Ed.). (6th ed.). Boston: Bedford/St. Martin's, 2003. 1801 p.

187. Tusken L. W. Understanding Hermann Hesse: The Man, His Myth, His Metaphor. Columbia, SC: University of South Carolina, 1998. 253 p.

188. Weber M. Reading Salinger's Silence // New England Review. L., 2005. Vol. 26, № 2. P. 118–141.

189. Weigand W. Seventy-eight bananas // Salinger: A Critical and Personal Portrait / Grunwald H. A. (ed.). N.Y., Evanston, L.: Harper and Row, 1963. P. 69–77.

190. Young Ph. Ernest Hemingway // Seven Modern American Novelists: An Introduction / Ed. by William Van O'Connor. Minnesota: University of Minnesota Press, 1965. P. 153–188.

191. Zeller R. La vie secrète d'Antoine de Saint-Exupéry, ou La parabole du Petit Prince. P.: Alsatia, 1953. 175 p.

ВИСНОВКИ

Вивчення особливостей поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу дало змогу значно поглибити уявлення про феномен підтексту, виокремити його специфічні прояви, установити ефективну методологію для виявлення й відтворення імпліцитних художніх смислів, а також відчувати особливості підтексту в східних і західних літературах.

1. У теорії літератури категорія підтексту попри її ілюзорну вичерпність залишається одним з нечітко окреслених понять. Це спричинено неоднаковим тлумаченням природи цього явища, що представлено різними дефініціями підтексту. Згідно з одним підходом, декодування підтексту зводиться до відновлення авторського задуму, згідно з іншим – до творення смислу читачем, та й визначати підтекст як інформацію чи думки та почуття автора видається не зовсім коректним, бо до уваги береться лише позиція письменника. Слушною видається теорія, що враховує і закладену автором в імпліцитний план твору інформацію, і сформований читачем сенс. Тлумачення підтексту як прихованого (імпліцитного) смислу можна вважати об'єктивним, бо тоді увага зосереджується на тріаді *автор – текст – читач*.

Аналіз різних літературознавчих інтерпретацій природи підтексту дав змогу визначити підтекст як прихований смисл художнього твору, що свідомо чи підсвідомо вибудовується автором і відтворюється читачем та наділяє художній текст особливою естетичною енергією. Часом створений читачем підтекст виникає незалежно від авторської ідеї, це пов'язано зі здатністю слова активізувати різноманітні значення, що, відповідно, забезпечує нескінченність тлумачень як тексту, так і підтексту.

2. Вибудовування підтексту відбувається за рахунок системи виражальних прийомів (засобів). Завдяки їм читач розпізнає прихований пласт (другий смисловий план) художнього тексту. Вибір письменником цих прийомів, з-поміж яких символи, художні деталі, знаки, алегорії, метафори,

інтертекстуальні зв'язки тощо, відбувається і на свідомому, і на підсвідомому рівнях.

Наявність підтексту може визначатися жанром літературно-художнього твору, що за своєю природою потребує уведення імпліцитного плану. Індикаторами підтексту є байка, притча (парабола), казка, афоризми тощо. Утім, цими жанрами підтекст не обмежується, а лише увиразнюється як основний спосіб вираження думки письменника.

3. Вивчення підтексту як загальномистецького явища та його функціонування в різних видах творчості, зокрема ораторському мистецтві, театрі, кіно, музиці й живописі, дало змогу глибше розкрити феномен підтексту як джерела естетичної енергії. Уперше на значення сугестивного впливу слова звернули увагу античні вчені, зокрема в «Риториці» Аристотеля наголошено на ролі підтекстів у процесі переконання аудиторії. Автор аналізує різноманітні способи аргументації, емоції і вдачі, метафоричність та експресивність, що розкривають особливості навіювання слухачам прихованого смислу. Досвід ораторського мистецтва дає змогу цілком відчувати поліфункціональність підтексту та його важливість не тільки в мовленнєвій сфері, а й у художній образній системі.

Кожен вид мистецтва має свої специфічні методи та прийоми творення підтекстового плану. Зокрема, постановка «Вишневого саду» К. Станіславським і В. Немировичем-Данченком зосереджена на передачі імпліцитної інформації (від відходу від дворянства й утвердження буржуазного устрою до ширших філософських сентенцій, пов'язаних із часом, пам'яттю, життям та красою). Відтворити неказане дозволяє гра актора за лінією інтуїції й чуття, передача внутрішньої дії, акцент на деталях психологічного характеру (паузи, ремарки, діалоги) тощо. Усі ці прийоми навіюють глядачеві певні враження й настрої, створюють «підводну течію» п'єси, породжують відчуття, що головне приховане за словами.

Успішність творення другого плану в кіно однаковою мірою залежить від режисерів та сценаристів. Так, режисери (С. Ейзенштейн, Л. Кулешов і

М. Ромм) створюють підтекст через породжену актором внутрішню думку, музику й колористику, що навіюють певний настрій, монтажну побудову картини, яка здатна активізувати глядача. Своєю чергою, сценаристи (Дж. Вестон, Д. Говард, К. Іглесіас, Р. Маккі та Л. Сегер) приділяють увагу взаємодії внутрішніх і зовнішніх ліній у сцені, особливостям побудови діалогів та введенню пауз, де головне постає «між рядками», візуальним і звуковим ефектам, що у своїй єдності сугерують невисловлені думки, почуття, враження і т. д. Тільки правильно створений з позицій режисера й сценариста підтекст дає змогу О. Довженку у фільмі «Земля» крізь товщу соціалістичної заідеологізованості проявити ідею незнищенності українського народу.

У живописній картині носієм підтексту може слугувати назва, образ, композиція, окремі художні деталі. Аналіз символічних образів і технічних нюансів картини Т. Шевченка «Катерина» приводить до ототожнення образу матері покритки з Україною, з Богородицею, а через цей мотив утверджується український ідеал та національна ідея.

Музичний твір, незважаючи на свою «емоційну» природу, також може передавати приховані смисли, що створюються введенням символів і цитат. Саме таким способом виявляється релігійний зміст «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Тільки точне композиційне відтворення підтексту сприяє збереженню аури святості, що з різним ступенем наближення до оригіналу втілено в музичних інтерпретаціях «Добре темперованого клавіру» В. Ландовської та Св. Ріхтера.

Попри те, що різні види мистецтва використовують для творення прихованих смислів свій інструментарій, кожен високохудожній твір обов'язково має підтекстову глибину, як-от: драма А. Чехова «Вишневий сад» у театральній постановці К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, кіноповість О. Довженка «Земля», картина Т. Шевченка «Катерина», збірка прелюдій і фуг Й. С. Баха «Добре темперований клавір». На такому полімистецькому тлі феномен підтексту постає універсальним явищем, що має загальномистецьке підґрунтя.

4. Ефективний аналіз підтексту як літературного явища вимагає розробки особливої методології. Означивши поетику підтексту як систему прийомів творення другого смислового плану, доходимо висновку, що найбільш дієвим напрямом її дослідження є системний підхід. Розкрити підтексти – значить проаналізувати функції прийомів, за допомоги яких автор створює багатоплановий художній зміст. Найкраще це робити з позицій читацького сприйняття. Моделювати процес того, як використаний письменником прийом породжує прямо не виражений смисл, можливо тільки з використанням інструментарію рецептивної поетики. Не менш ефективним стає метод повільного читання тексту, бо саме він дозволяє зупинитися на кожному важливому для творення підтекстового плану прийомі.

5. Аналіз парадигми дослідження підтексту в східній і західній літературах дав змогу виокремити: (1) праці, присвячені вивченню східної й західної літератури, включно з працями компаративного характеру (Л. Грицик, В. Жирмунський, М. Конрад, Т. Мейзерська, Д. Наливайко, О. Пилип'юк та ін.); (2) роботи про літературу Сходу чи Заходу в цілому або про окремі східні чи західні літератури (В. Алексєєв про китайську літературу, І. Бондаренко про японську, Є. Челишев про індійську, Я. Засурський про американську тощо); (3) студії, сфокусовані на дослідженні творчості письменників, майстрів підтексту (І. Кашкін про Е. Гемінґвея чи Є. Леліс про А. Чехова тощо); (4) напрацювання суміжних наукових галузей чи напрямів мистецтва з проблем підтексту (цікавим у цьому плані є досвід кіносценаристів Дж. Вестон, Д. Говарда, К. Іглесіаса, Р. Маккі та Л. Сегер). Усебічний огляд літератури, пов'язаної з проблемою поетики підтексту в східних і західних літературах, дає змогу систематизувати вже вивчені аспекти, що становлять теоретичне підґрунтя підтексту, і виявити проблемні питання, які є предметом нашого дослідження.

6. З давніх часів література Сходу відзначається особливою підтекстовістю. Об'єктом нашого вивчення стали кращі зразки перської

(іранської), індійської, китайської і японської, що характеризуються прихованими смислами, які читач повинен декодувати.

6.1. Яскравим прикладом функціонування підтексту в перській літературі є рубаї Омара Хайяма, де наявні приховані смисли, декодування яких відзначається різноманіттям інтерпретацій. Так, образ вина у творчості поета можна тлумачити з гедоністичних позицій, згідно з якими воно стає засобом насолоди й утіхи, або містичних, відповідно до яких вино символізує духовні переживання суфіїв.

6.2. Опрацювання головних категорій санскритської поетики раса (естетична емоція) на матеріалі трактату Бгарати «Натьяшастра», дгвані (прихований сенс) на основі трактату Анандавардгани «Дгван'ялока», а також раса-дгвані (навіювання естетичної емоції імпліцитним смислом) на прикладі трактату Абгінавагупти «Дгван'ялокалочана» засвідчує виключну важливість підтекстів у словесному мистецтві. Зокрема, дгвані вважається атманом поезії, без якого не мислиться справжнє велике мистецтво. Автор ретельно продумує дгвані. Істинний смисл поетичного твору (дгвані) може навіюватись через окремий звук або залежати від усієї структури твору.

6.3. Надзвичайною підтекстовістю характеризується китайська література, особливо класична китайська поезія. Одним зі способів творення другого змістового плану є використання символів і знаків, що є носіями прихованих смислів. Оспіваний у «Ши цзіні» світ флори й фауни не лише змальовує красу квітів і тварин, але й посилює інформативність та настроєвість творів шляхом використання відомих архетипних значень того чи того образу.

За поетичними образами часто проступають релігійні мотиви: у пейзажній ліриці Ван Вей мальовничі словесні картини приховують чань-буддійські теми, а в поезії вина Лі Бо – даоські. Згідно зі східними вченнями, зокрема китайськими, істина залишається невисловленою, читач пізнає (відчуває) її через глибину образів, досягаючи таким способом повного духовного блаженства.

6.4. Винятковою імпліцитністю відзначається японська література, зокрема хайку, де в кількох поетичних рядках закодовано цілісну картину, глибокий зміст або філософську думку, що домислюються, точніше, довідчуються (йодзьо) читачем. Глибокими підтекстами насичені твори Мацуо Басьо, у яких влучно дібраний образ породжує низку асоціацій, за рахунок чого ескізна замальовка перетворюється на панорамне полотно, наповнене різноманітними настроями й відчуттями, що навіюються реципієнтам. Знання концептуальних засад дзен-буддизму допомагає конкретизувати хайку Мацуо Басьо, виявити їх емоційне наповнення та знайти інтуїтивний шлях пізнання істини.

7. На Заході звернення до підтексту не має сталого характеру й часто залежить від художніх принципів, основоположних для того чи того напрямку. Так, література бароко, сентименталізму, романтизму, реалізму, модернізму й постмодернізму відзначається підтекстовою манерою, бо письменники вдавалися до змалювання внутрішнього світу героя, передавання його думок і почуттів, конфліктів і колізій; при цьому кожен напрямок характеризується своїми особливостями.

7.1. Унікальний метод творення імпліцитних планів запропонував американський письменник Е. Гемінгвей, назвавши його принципом айсберга. Суть методу полягає в тому, що головна ідея твору прихована в його підтекстовій частині. Так, центральною проблемою оповідання «Гори як білі слони» є стосунки чоловіка з жінкою, яка стоїть перед вибором перервати вагітність чи зберегти дитину. Хоча саме слово «аборт» жодного разу не згадується, на це вказують окремі слова, художні деталі, образи-символи, знаки, що створюють складну психологічну ситуацію. Перед читачем постають загальнолюдські проблеми щастя та сімейного затишку, крізь призму яких поступово проступають проблеми «втраченого покоління»: непристосованість до реального життя, біль від минулого й страх перед невизначеним майбутнім.

7.2. Західні митці майстерно застосовували власні методи творення підтексту, але разом з тим вони активно запозичували східний досвід

філософського осмислення світу, що позитивно впливало на художнє відображення в мистецтві. Насамперед ідеться про творчість Дж. Д. Селінджера, який свідомо використовує основні принципи індійської поетики, зокрема теорію раса-дгвані. Так, у кожному творі збірки «Дев'ять оповідань» домінує одне головне почуття (раса), що породжується певним імпліцитним смислом (дгвані). Оповідання «Вуста чарівні та зелені очі» пов'язане з расою огиди. Розкриваючи тему подружньої зради, на різних підтекстових рівнях автор навіює читачеві це негативне почуття.

7.3. Символічний план «індійської» повісті Г. Гессе «Сіддгартга» потребує глибоких знань як східних, так і західних учень. Тільки в складному симбіозі східного (специфіка індійської та китайської філософії й релігії) і західного (психоаналітична теорія К. Г. Юнга) декодується потужна символічність твору, крізь призму якої проступає становлення цілісної особистості та формування істин, що ґрунтуються на любові.

7.4. Загальнолюдські цінності закладені в повісті-казці А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц». У творі на імпліцитному рівні постає цілісна філософія життя, подається широкий спектр моральних настанов, серед яких: вирізняти важливе й слідувати йому, цінувати дружбу та любов, нести відповідальність за себе й за ближнього, бути добрим і небайдужим до інших і т. д. Головною ж ідеєю, яка становить сенс життя письменника, є вміння зберегти в собі дитину, чистоту душі, що відкрита Всесвіту та наповнена істинним.

7.5. Важливим ключем до розуміння західної традиції творення підтексту є осмислення особливого світобачення й своєрідного світовідчуття народів Заходу. Тільки глибоке розуміння специфіки вірування, мислення та культури народів Латинської Америки дає змогу зрозуміти їх особливу магічну реальність, у якій органічно переплітаються реальне й ірреальне, правдиве та уявне, дійсне й фантастичне, у результаті чого нівелюються межі між ними. Магія (диво) стає необхідною частиною життя, у неї щиро вірять як самі письменники, так і їхні читачі. Феномен дива виступає головним підтекстовим

сенсом робіт Г. Гарсія Маркеса. Спостерігаємо одивнене в оповіданні «Стариган із крилами» або буденне диво в оповіданні «Я наймаюся бачити сни» – усі ці вияви навіюють читачеві думку, що магія існує в реальному житті.

7.6. Підтекстового прочитання потребують також химерні твори, у яких аналогічно до творів магічного реалізму за фантастичним приховується глибокий філософський смисл. В. Шевчук є одним з найбільш яскравих представників химерного напрямку в українській літературі. Підтекст – це головний творчий принцип письменника: він філігранно уводить імпліцитні плани, декодування яких дає змогу осмислити «неохимерні» твори значно глибше, по-філософськи. Оповідання «Жінка-змія» виразно ілюструє, як твір може прочитуватися «вглиб». Образ змії посилює головну ідею оповідання: жінка – деструктивна істота для чоловіка. Змія в уяві українського реципієнта насамперед має негативну конотацію, що далі увиразнюється алюзією на легенду про змієного діву, яка хитрістю підкорює Геракла. Ця прообразна паралель наголошує на темі жіночої демонічності, що набуває особливої масштабності у творчості В. Шевчука.

Детальне вивчення особливостей підтексту в літературах Сходу й Заходу дозволяє створити панорамну картину функціонування підтексту та уможливорює виокремлення специфічних рис східної і західної поетики. Виділимо основні з них.

1. Для кращого сприймання імпліцитного плану твору потрібно відштовхуватися від унікальності філософії Сходу і Заходу. У східній культурі переважає ірраціональне (інтуїтивне) пізнання світу, де істина залишається нематеріалізованою. Для східних письменників підтекст здавна є головним засобом вираження, він ретельно вибудовується. Сміслові наповнення підтексту часто не можна описати словами, бо істина не може бути висловленою. Шлях до її пізнання інтуїтивний, вимагає концентрації, зосередженості, навіть медитації. Тільки в такому сенсі потрібно сприймати, наприклад, хайку Мацуо Басьо. У словесній картині, що складається лише з декількох поетичних рядків, уміщено набагато більше, ніж могло б бути

передано словами. Читач відчуває недосказане (йодзьо) і відкриває свою істину, що схожа на раптове осяяння (саторі).

Культура Заходу схиляється до раціонального пізнання світу. Західний письменник здебільшого добре продумує підтекст, даючи читачеві відповідні ключі, тож імпліцитний план відзначається логічністю, бо істина повинна бути не тільки відчутною, а й почасти висловленою. Яскравим зразком такого підходу є гемінгвеївський принцип айсберга, де автор подає невелику частину інформації, а іншу, значно більшу, домислює читач. Наприклад, в оповіданні «Гори як білі слони» майстерно виписано діалоги, добре дібрано символи, влучно подано знаки, за рахунок багатозначних пауз створено напружену психологічну атмосферу в стосунках між чоловіком і жінкою, яка вирішила зробити аборт та розуміє наслідки цього кроку. Відповідним чином, щоправда, з урахуванням східної теорії раса-дгвані, побудоване оповідання Дж. Д. Селінджера «Вуста чарівні та зелені очі», де зображено подружню зраду. Аналіз застосованих письменником прийомів фактично не залишає «інформаційних» прогалин: усе стає зрозумілим і проявленим.

2. У культурі Сходу людина та природа гармонійно співіснують. Це продиктовано релігійними вченнями: і буддизм, і даосизм учать споглядати навколишній світ, милуватися ним, розуміти його, що зрештою приводить до пізнання істини. Через образи природи поет передає внутрішні переживання, а читач заряджається ними. Саме так сприймаємо пейзажні описи в поетичних творах Мацуо Басьо, Ван Вей чи Лі Бо. Цю східну філософську парадигму можна окреслити словами «людина й природа».

Філософська система Заходу зводиться до кореляції «людина й суспільство». Людина завжди протистоїть природі, вона шукає своє місце в соціумі, відчуває себе унікальною та індивідуальною, тож прагне до незалежності й свободи. Звідси маємо людиноцентричну проблематику західної літератури, що, зокрема, проявляється через самоаналіз героїв і шукання власного «Я» («Степовий вовк», Г. Гессе; «Маленький принц», А. де Сент-Екзюпері), розгляд складних взаємовідносин між чоловіком і жінкою («Гори як

білі слони», Е. Гемінгвей; «Вуста чарівні та зелені очі», Дж. Д. Селінджер; «Жінка-змія», В. Шевчук), пошук героєм свого місця в суспільстві («Гори як білі слони», Е. Гемінгвей).

3. Східна людина характеризується пасивністю, споглядальністю, що можна пояснити головними релігійними настановами буддизму чи даосизму, а представник Заходу, навпаки, активний і динамічний. Ліричний герой поезії Ван Вея чи хайку Мацуо Басьо милується природою, споглядає її, медитує, чекаючи на саторі, досягнення якої зробить світ зрозумілим; а герой «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері вирушає в подорож у пошуках відповідей на важливі життєві питання, як і Сіддгартга Г. Гессе, що «на західний манер» відмовляється від учень і йде своїм шляхом, відкриває власну істину.

4. На Сході особливо плекають традиції та усталений життєвий устрій, а ось на Заході суспільство завжди перебуває в пошуках змін і нових шляхів розвитку. Можливо, саме тому з давніх часів у східній літературі панує підтекстове вираження, а в західній відзначаємо то відхід від нього (наприклад, у добу класицизму, натуралізму), то повернення до його витоків (у добу бароко, сентименталізму, романтизму, реалізму, модернізму й постмодернізму).

5. Вивчення поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу на матеріалі найбільш виразно відзначених імпліцитними смислами творів переконує, що прийоми творення підтекстового плану в різних поетикальних системах є, по-суті, тотожними, з-поміж них: використання знаків і символів, творення метафор, введення інтертекстуальних зв'язків тощо. Одним з основоположних прийомів творення підтексту є використання письменником знаків і символів. Наближаючись до декодування їх, потрібно пам'ятати про можливе багатопланове трактування в різних культурах. Скажімо, образ змія в збірці «Ши цзін» часто ідентифікується з образом дракона, а отже, перебирає на себе його символічне значення: у Китаї дракон асоціюється з імператорською владою. У повісті-казці А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» змія постає у всьому багатстві свого символічного

значення: життя і смерть, захист та руйнування, мудрість і спокуса, отрута, що вбиває або зцілює. А ось в оповіданні В. Шевчука «Жінка-змія» український читач надає їй насамперед негативної конотації, ототожнюючи зі злом, ворогом і демонічною жінкою.

6. Вивчення арсеналу східної поезики визначає акценти, які стануть корисними для аналізу творів західної літератури. Так, опрацювання концепції дгвані визначає парадигму вивчення підтексту в західному літературознавстві, дає змогу з'ясувати особливості підтексту у творах західних митців, серед них такі: головним у художньому творі є підтекст; декодування явно не вираженого сенсу породжує емоцію; імпліцитна інформація є чітко продуманою та свідомо закладеною у текст письменником; прихований смисл може бути закодованим і в окремому звуці, і в цілому творі.

Часто знання особливостей східної культури й поезики є одним з найважливіших або єдино можливим ключем до декодування другого плану твору. Цілком відчуті силу підтекстовості в оповіданні Дж. Д. Селінджера «Вуста чарівні та зелені очі» неможливо без опори на теорію раси-дгвані, а в повісті Г. Гессе «Сіддгартга» – не пізнавши особливостей індійської філософії й східної культури в цілому.

7. Суто східне чи західне, тобто «своє», «не чуже», закладається в підтекст, і це теж потребує врахування особливостей відповідної культури й філософії. Так, інтерпретація прихованих смислів рубаї Омара Хайяма вимагають знань суфізму, пейзажна лірика Ван Вея – чань-буддизму, поезія вина Лі Бо – даосизму, твори магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса – особливостей світобачення народів Латинської Америки, де диво є нормою життя, твори Г. Гессе – психоаналізу К. Г. Юнга та З. Фрейда тощо.

Визначені в процесі зіставного аналізу особливості творення імпліцитних смислів не стільки протиставляють Схід Заходу, скільки створюють цілісну концепцію підтексту й загальну картину літератури. Так пізнається неповторність кожної з літератур: розгляд східної допомагає зрозуміти західну, а вивчення західної – осягнути східну. Можливо, це пояснює те, що «нова

драма» А. Чехова є надзвичайно близькою японському читачеві / глядачеві або поетичні твори Мацуо Басьо давно користуються особливою популярністю на Заході, а сам жанр хайку легко адаптувався в західній літературній системі. У такому дихотомічному зіставленні Схід – Захід постає найважливіше – універсальність літератури, бо насправді загальнолюдські цінності, які часто закладаються письменниками в підтекстовий план, є суголосними для різних народів і епох.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Аверинцев С. С. Путь Германа Гессе // Гессе Герман. Избранное. М.: Худож. лит., 1977. С. 3–26.

Адамчук Н. В. Традиційна міфологія як основа художньої концепції Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. К., 2008. 16 с.

Адмони В. Г. Поэтика и действительность. Л.: Сов. писатель, 1975. 310 с.

Акопян Я. А. Поэтика романов Германа Гессе в свете синтеза культур Запада и Востока: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.07. Ереван, 2006. 25 с.

Алексеев В. М. Китайская литература: избр. тр. М.: Наука, 1978. 595 с.

Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн. М.: Вост. лит., 2002. Кн. 1. 576 с.

Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн. М.: Вост. лит., 2003. Кн. 2. 511 с.

Алехина И. В. А. П. Чехов и И. А. Бунин: функции подтекста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1989. 18 с.

Алиханова Ю. М. Литература и театр древней Индии: исслед. и пер. М.: Вост. лит., 2008. 287 с.

Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер. с санскрита, введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М.: Наука, 1974. 304 с.

Анастасьев Н. Миры Джерома Сэлинджера // Молодая гвардия. 1965. № 2. С. 292–302.

Антологія японської поезії: хайку XVII – XX ст. / Передм., пер., комент. І. Бондаренка. К.: Дніпро, 2002. 368 с.

Антонович Д. В. Шевченко-маляр. Київ: Україна, 2004. 272 с.

Арберри А. Дж. Суфизм. Мистика ислама / Пер. с англ. М.: Сфера, 2002. 272 с.

Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 349 с.

Арнольд И. В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. 1982. № 4. С. 83–91.

Арнольд И. В. Стилистика декодирования: курс лекций. Л.: ЛГУ, 1974. 76 с.

Асташкина Н. В. Современный диалог цивилизаций Запада и Востока: учеб. пособ. М.: Гуманитар. ин-т, 2006. 69 с.

Баженова И. С. Коннотация и создание эмоционального подтекста // Коннотативные аспекты семантики в немецкой лексике и фразеологии: межвуз. сб. науч. тр. Калинин, 1987. С. 12–18.

Байдаров Е. У. Проблемы дихотомии «Запад – Восток», «Восток – Запад» в глобалистике // CREDONEW. Теоретический журнал. 2007. № 4 (52). С. 131–156.

Балонова М. Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40 – 50-е гг.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Н. Новгород, 2002. 205 с.

Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.

Бальчюнене Г. И. М. К. Чюрленис (к 100-летию со дня рождения). М.: Знание, 1975. 32 с.; 16 с. вкл.

Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...»: Гоголь і Шевченко: порівняльно-типологічні студії. Х.: Акта, 2001. 375 с.

Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 240 с.

Барт Р. Империя знаков / Пер. с фр. Я. Г. Бражниковой. М.: Праксис, 2004. 144 с.

Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исслед. разн. лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

Бежин Л. Е. Под знаком «ветра и потока»: Образ жизни художника в Китае в III – VI вв. М.: Наука, 1982. 221 с.

Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькому діалогічному дискурсі. Х.: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. 331 с.

Белова Т. Н. Стилль Э. Хемингуэя-новеллиста (сб. «В наше время», «Мужчины без женщин», «Победитель не получает ничего»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1978. 18 с.

Белов С. Парадоксы Дж. Сэлинджера // Литературное обозрение. 1985. № 2. С. 61–64.

Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-Пресс, 2004. 416 с.

Бердников Г. П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Искусство, 1981. 356 с.

Березина А. Г. Герман Гессе. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. 128 с.

Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика – XXI, 2005. 372 с.

Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. 2001. № 4. С. 58 – 64.

Білоцерківець Н. «Пробудження», або спогади про Сіддхартху // Всесвіт. 1990. № 3. С. 113–117.

Богданов Е. Н., Зазыкин В. Г. Психологический основы «Паблик рилейшнз». 2-е изд. СПб.: Питер, 2004. 204 с.

Болабольченко А. На п'єдесталах вічності: Біографічні нариси. К.: Щек, 2010. 296 с.

Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. 309 с.

Бондаренко І. П. Розкоші і злидні японської поезії: японська класична поезія в контексті світової та української літератури. К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. 568 с.

Борев Ю. Б. Эстетика. Ростов н/Д.: Феникс, 2004. 701 с.

Борисова М. Б. Типы подтекста в жанре драмы // Вестник Литературного института имени А. М. Горького. 2008. № 2. С. 8–17.

Брагинский И. 12 миниатюр. М.: Худож. лит., 1966. 284 с.

Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё. М.: Наука, 1981. 152 с.

Брудный А. А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). М.: Наука, 1976. С. 152–158.

Брэдбери Рэй. Дзэн в искусстве написания книг / Пер. с англ. Т. Ю. Покидаевой. М.: Эксмо, 2017. 192 с.

Брюховецький В. Не садами Семіраміді // Дніпро. 1981. № 4. С. 141–147.

Буковская А. Сент-Экзюпери, или парадоксы гуманизма / Пер. с пол. А. Н. Ермонского; педисл. Т. В. Балашовой. М.: Радуга, 1983. 208 с.

Бхарата. Натьяшастра / Пер. Н. Р. Лидовой // Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / Отв. ред. Н. Р. Лидова; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. М.: Вост. лит., 2010. С. 83–152.

Быстрова А. Н. Мировая культура: Основы мирового общества: учеб. пособ. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во Федора Конюхова; Новосибирск: ЮКЭА, 2002. 712 с.

Бялый Г. А. Чехов и русский реализм: очерки. Л.: Сов. писатель, 1981. 398 с.

Ваксмахер М. Часовой в ответе за всю империю // Французская литература наших дней: книга очерков. М.: Худ. лит., 1967. С. 30–67.

Ван Вей. Поезії / Упоряд., передм., пер. з давньокит. Г. Туркова. К.: Дніпро, 1987. 182 с.

Ванслов В. В. Об отражении действительности в музыке: очерки. М.: Музиздат, 1953. 236 с.

Васильев В. П. Очерк истории китайской литературы / Переизд. на рус. и кит. яз.; Пер. на кит. яз. Янь Годуна; Отв. ред. А. А. Родионов. СПб.: Ин-т Конфуция в СПбГУ, 2013. 334 с.

Вахтин Б. Б. Буддизм и китайская поэзия // Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века: сб. ст. / Отв. ред. Г. М. Бонгард-Левин. М.: Наука, 1982. С. 16–28.

Вейзе А. А. Подтекст в художественном произведении // Методика преподавания иностранных языков в школе и вузе (теория и практика). Ульяновск, 1976. № 1. С. 45–53.

Векишин Г. В. Очерк фоностилистики текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М.: МГУП, 2006. 461 с.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. 648 с.

Ветошкин А. А. Подтекст как выразительное средство языка (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Саранск, 1999. 145 с.

Визер В. В. Живописная грамота: Система цвета в изобразительном искусстве. СПб.: Питер, 2007. 192 с.

Викулова Л. Г. Роль кинесического единиц в тексте литературной сказки: Анализ сказки Сент-Экзюпери «Маленький принц» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19: Лингвистика и межкульт. коммуникация. М., 1998. № 4. С. 62–66.

Виноградова В. Н. Сатира как «идея в маске» // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 404–410.

Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высш. шк., 1971. 240 с.

Виноградов В. В. Поэтика и риторика // Виноградов В. В. О языке художественной прозы: избр. тр. М.: Наука, 1980. С. 98–175.

Винпер Б. Итальянский ренессанс XIII – XVI века: курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры: в 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. 244 с.

Волковинский А. С. Эмфатичность аллитерационных эпитетов в поэтических и прозаических текстах // Текст и подтекст: Поэтика

эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 175–181.

Волков Н. Н. Восприятие картины: пособ. для учителя. 2-е изд., доп. М.: Просвещение, 1976. 32 с.; 11 л. ил.

Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 264 с.

Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1968. 576 с.

Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.

Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове: учеб. пособ. Л.: ЛГИТМИК, 1990. 147 с.

Галинская И. Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. 128 с.

Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. М.: Наука, 1975. 112 с.

Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підруч. К.: Либідь, 2001. 488 с.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стер. М.: КомКнига, 2007. 144 с.

Гармония цвета / отв. за вып. И. В. Резько. М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2006. 320 с.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 2 т. / Редкол.: В. М. Камнев, Ю. В. Петров. СПб.: Наука, 1999. Т. 2. 603 с.

Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. К.: Наук. думка, 2008. 544 с.

Генис А. Довлатов и окрестности // Новый мир. 1998. № 7. С. 109–136.

Генис А. Фотография души: Восточные стратегии в современной словесности // Русская культура на пороге нового века: сб. ст. / Под ред. Тэцуо Мотидзуки. Саппоро (Япония): Центр славянских исследований Хоккайдского ун-та, 2001. С. 261–270.

Генон Р. Восток и Запад. М.: Беловодье, 2005. 234 с.

Герман М. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб.: Азбука-классика, 2008. 518 с.

Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства: учеб. пособ. М.: Учеб. лит., 1998. 205 с.

Герман Гессе: «Начало всякого искусства есть любовь» / Вст. ст., сост. и примеч. Р. Каралашвили; пер. А. Михайлова // Вопросы литературы. 1978. № 9. С. 194–226.

Гессе Г. Детство волшебника // HermannHESSE [сайт]. URL: <http://www.hesse.ru/books/story/?story=2> (дата обращения: 5.02.2018)

Гессе Г. Магия книги: Эссе, очерки, фельетоны, рассказы и письма о чтении, книгах, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле / Пер. с нем. М.: Книга, 1990. 238 с.

Гессе Г. Письма по кругу / Пер. с нем. Сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. М.: Прогресс, 1987. 400 с.

Гессе Г. Сіддхартха: Повість; Степовий вовк: Роман / Пер. з нім. К.: Молодь, 1992. 256 с.

Гессе Г. Художник и психоанализ // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 399–403.

Гирич Ю. Н. Поэтика сверхпределности: К интерпретации художественных процессов Латиноамериканской культуры. СПб.: Алетейя, 2008. 216 с.

Глушкина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: древность и средневековье: сб. М.: Наука, 1979. 296 с.

Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Паблишер, 2016. 352 с.

Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 374 с.

Голубев И. Тайнопись Омара Хайяма [Электронный ресурс] // Библиотека Хуршида Даврона: Все о литературе, авторах и их книгах [сайт]. URL:

<http://greylib.align.ru/510/igor-golubev-tajnopis-omara-hajyama.html> (дата обращения: 11.10.2016).

Голякова Л. А. Онтология подтекста и его объективация в художественном произведении: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Пермь, 2006. 364 с.

Горнятко-Шумилович А. Й. Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Л., 1999. 18 с.

Горнятко-Шумилович А. Фольклорна образність «химерної» прози: Типологічні подібності «Лебединої зграї» В. Земляка, «Ірію» В. Дрозда і «Дому на горі» В. Шевчука // Українська мова та література. 2004. Ч. 15. С. 11–14.

Городнюк Н. А. Культурні аспекти проблеми демонічної жіночності у творчості Валерія Шевчука // Актуальні проблеми слов'янської філології: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2004. С. 123–127.

Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896–1995. К.: KINO-КОЛО, 2005. 464 с.

Гофман В. Язык и стиль Чехова-драматурга // Гофман В. Язык литературы: очерки и этюды. Л.: Худож. лит., 1936. С. 351–382.

Гофман И. Фортепьянная игра: ответы на вопросы о фортепьянной игре. М.: Музиздат, 1961. 245 с.

Грабович Г. «Кохання з відьмами»: Ч. 2 // Критиканы! [сайт]. URL: <http://kritiki.net/2000/08/30/koхannya-z-vidmami-chastina-2> (дата звернення: 10.07.2017).

Грессе М. Интертекстуальность. Новосибирск: Краус и ко, 2009. 438 с.

Григорьева Т. П. Дао и Логос. М.: Наука, 1992. 422 с.

Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 368 с.

Григорьев В. П. Антуан Сент-Экзюпери: Биография писателя. Л.: Просвещение, 1973. 128 с.

Гризун А. Поезія багатозначних підтекстів (українська сугестивна лірика ХХ ст.). Суми: Університетська книга, 2011. 358 с.

Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, 1987. 312 с.

Грицик Л. Орієнталістика А. Кримського в українському літературному процесі початку ХХ ст. К., 1994. 136 с.

Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. Донецьк: Юго-Восток, 2010. 299 с.

Гульченко В. Чехов в пространстве ХХ века // Театральная жизнь. 2001. № 2. С. 6–10.

Гуторов В. А. Дихотомия Восток – Запад в структуре сравнительного анализа политических культур // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. СПб.: СПбГУКИ, 2015. Т. 208: Социология культуры: опыт и новые парадигмы, Ч. 2. С. 193–202.

Гарсія Маркес Г. Із книги «Дванадцять мандрівних оповідань»: «Літак сплячої красуні». – «Я наймаюся бачити сни» / З ісп. пер. Г. Грабовська // Всесвіт. 2007. № 9–10. С. 18–24.

Гарсія Маркес Г. Сто років самотності: роман, повісті, оповідання / Пер. з ісп.; Передм. Д. Затонського. К.: Всесвіт, 2004. 616 с.

Дагданов Г. Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. Новосибирск: Наука, 1984. 136 с.

Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим / Пер. А. Юнко. Кишинев: Axul Z, 1992. 256 с.

Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях Валерія Шевчука) // Слово і час. 2000. № 2. С. 21–24.

Данильцова У. Д. Літературознавчі терміни: слов.-довідн. К.: А.С.К., 2004. 232 с.

Дельсон В. Святослав Рихтер. М.: Музиздат, 1961. 124 с.

Денисова Т. Н. Ернест Хемінгуей: Життя і творчість. К.: Дніпро, 1972. 164 с.

Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. К.: Довіра, 2002. С. 138–143.

Денисова Т. Н. Хемингуэвский «айсберг» и «модусы» экзистенциализма // Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман. К.: Наук. думка, 1985. С. 103–119.

Дереза Л. На життєвих перехрестях (Про оповідання Валерія Шевчука «Жінка-змія») // Філологічні науки. Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2009. Вип. 3. С. 32–36.

Дзюба І. Невтомний і невичерпний (Про нові «скрипти» Валерія Шевчука) // Дзюба І. У літературі й навколо: З боргів давніх і новонабуваних. К.: Либідь, 2015. С. 221–255.

Дмитриева Н. А. Ван Гог: Человек и художник. М.: Наука, 1980. 400 с.

Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог: очерк жизни и творчества. М.: Детская лит., 1975. 168 с.

Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство. 1962. 315 с.

Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...»: статьи, выступления, заметки. М.: Сов. писатель, 1967. 404 с.

Довженко О. Вибрані твори. К.: Сакцент Плюс, 2004. 510 с.

Довженко О. Зачарована Десна: кіноповіді, оповідання. К.: Дніпро, 1969. 584 с.

Долинин К. А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 37–47.

Долинин К. А. Интерпретация текста. Французский язык: учеб. пособ. 3-е изд. М.: URSS, 2007. 298 с.

Дьяконова Е. М. Вещь в поэзии трехстиший (хайку) // Вещь в японской культуре. М.: Вост. лит., 2003. С. 120–135.

Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 318 с.

Еко У. Роль читача: Дослідження з семіотики текстів. Л.: Літопис, 2004. 384 с.

Ермакова Е. В. Имплицитность в художественном тексте (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма). Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. 199 с.

Ермакова Е. В. Подтекст и языковые средства его формирования: на материале современной английской драмы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Саратов, 1996. 18 с.

Ермилов В. В. Драматургия Чехова. М.: Сов. писатель, 1948. 272 с.

Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: избр. тр. Л.: Наука, 1979. 493 с.

Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. тр. Л.: Наука, 1977. 407 с.

Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Києво-Могилянська академія, 2009. С. 59–86.

Жуковский В. А. Омар Хайам и странствующие четверостишия // Ал-Музаффарийа: сборник статей учеников профессора барона Виктора Романовича Розена. СПб., 1897. С. 325–363.

Жулинський М. «...І сповіщає нам голос трави» // Шевчук В. Дім на горі: роман-балада. К., 1983. С. 468 – 486.

Журди Н. В. Интертекстуальность как фундаментальная характеристика дискурса Набокова. Пастиш и пародия в набоковской прозе // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 447–453.

Завадська Є. Відгомін культур Сходу у творчості Германа Гессе // Всесвіт. 1977. № 5. С. 194–199.

Заморина О. В. Восприятие подтекста речевого произведения: На примере научных текстов: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Пермь, 2005. 225 с.

Западное литературоведение XX века: энцикл. / Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. М.: Intrada, 2004. 560 с.

Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2010. 21 с.

Зарецкая Д. М., Смирнова В. В. Западная Европа и Древний Восток. М.: Айрис-пресс, 2009. 300 с.

Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 504 с.

Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. М.: Сов. писатель, 1988. 415 с.

Звегинцев Д. В. Предложение и его отношение к языку и речи. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. 309 с.

Зеленіна Н. В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2004. 158 с.

Земсков В. Б. Габриэль Гарсиа Маркес: очерк творчества. М.: Худож. лит., 1986. 224 с.

Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 218 с.

Золотухина О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе. Гродно: ГрГУ, 2006. 163 с.

Зыбина К. И. Взаимодействие светского и церковного в музыке В. А. Моцарта: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2011. 245 с.

Изард К. Э. Психология эмоций / Пер. с англ. СПб.: Питер, 2000. 464 с.

Ильин И. П. Интертекстуальность // Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 224–226.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.

Исаева Л. А. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01; 01.02.19. Краснодар, 1996. 38 с.

Исбах А. А. «Что нужно сказать людям»: А. де Сент-Экзюпери // Исбах А. А. Во главе колонны: Очерки о французской литературе. М.: Худож. лит., 1970. С. 159–214.

Ислам: энцикл. словарь / Ред. изд-ва Л. В. Негря. М.: Наука, 1991. 315 с.

История всемирной литературы: в 9 т. / Редкол.: Г. П. Бердников (гл. ред.) и др.; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1984. Т. 2. 672 с.

История всемирной литературы: в 9 т. / Редкол.: Ю. Б. Виппер (гл. ред.) и др.; АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1991. Т. 7. 830 с.

Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. Дрогобич: Відродження, 2001. 32 с.

Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературної критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Л.: Літопис, 2002. С. 349–366.

Каган М. Музыка в мире искусств. Спб.: Ut, 1996. 232 с.

Кайда Л. Г. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. М.: Флинта, 2000. 152 с.

Кайда Л. Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию: учеб. пособ. 2-е изд. М.: Флинта, 2005. 207 с.

Камчатнов А. М. Подтекст: термин и понятие // Филологические науки. 1988. № 3. С. 40–45.

Кандинский Б. С. Об одной концепции подтекста // Общение: структура и процесс. М., 1982. С. 11–27.

Карбоне А. Роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» как один из подтекстов повести «Город Эн» Л. Добычина (анализ парадийной стилизации) // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 460–465.

Карпентьер А. Избранное / Пер. с исп.; Сост. и предисл. В. Земскова. М.: Радуга, 1988. 576 с.

Карпова В. О. Демонологічний дискурс прози Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Херсон, 2008. 20 с.

Касиян В. Живописное наследие Т. Г. Шевченко // Шевченко и мировая культура: К 150-летию со дня рождения / Гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. М.: Наука, 1964. С. 96–112.

Касперський Е. Про теорію компаративістики // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Києво-Могилянська академія, 2009. С. 125–146.

Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Моск. ун-т, 1989. 262 с.

Кашкин И. А. Эрнест Хемингуэй: крит.-биограф. очерк. М.: Худож. лит., 1966. 296 с.

Квятковский Е. В. Преподавание литературы: текст и подтекст художественного произведения // Педагогика. 1996. № 1. С. 24–30.

Кикоть В. Суть підтексту і суміжних понять, релевантних для перекладу // Вісник Черкаського університету. 2013. № 5 (258). С. 12–35.

Клименко В. Психологія творчості: навч. посіб. К.: Центр навч. л-ри, 2006. 480 с.

Клочек Г. «Душа моя сонця наміряла...»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. К.: Дніпро, 1986. 368 с.

Клочек Г. Енергія художнього слова: зб. ст. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. 448 с.

Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка. К.: Академвидав, 2013. 254 с.

Клочек Г. Поетика і психологія. К.: Знання, 1990. 48 с.

Клочек Г. У світлі вічних критеріїв: Про систему критеріїв оцінки літературного твору. К.: Дніпро, 1989. 221 с.

Клочек Г. «Чортиця»: Еротизм у сучасній прозі і що за цим вбачається // Літературна Україна. 1993. 1 липня. С. 4.

Клочек Г. Шевченкове Слово: спроби наближення. Кіровоград: Імекс–ЛТД, 2014. 416 с.

Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. К.: Академія, 2007. Т. 2. 624 с.

Кожина М. Н. Стилистика русского языка: учеб. пособ. М.: Международные отношения, 1979. 160 с.

Козачук Н. В. Поетика інтелектуальної прози 1960–90 рр.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Чернівці, 2007. 230 с.

Козлов Г. Покушение на Искусство. М.: Слово/Slovo, 2009. 560 с.

Козьма М. П. Подтекст как вторичная моделирующая система: на материале художественных произведений английских и американских писателей: автореф. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Оренбург, 2008. 19 с.

Колишанский Г. В. Контекстная семантика. Изд. 4-е. М.: URSS: Либроком, 2009. 147 с.

Конради К. О. Гете: Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Радуга, 1987. Т. 1. 592 с.

Конрад Н. И. Запад и Восток: ст. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1972. 496 с.

Конрад Н. И. Очерки японской литературы: ст. и исслед. М.: Худож. лит., 1973. 464 с.

Конфуций. Лунь Юй. М.: Вост. лит., 2001. 168 с.

Копистянська Н. Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства // Біблія і культура: Зб. наук. ст. Вип. 3 / За ред. А. Є. Нямцу. Чернівці: Рута, 2001. С. 48–54.

Корогодський Р. Довженко в полоні. К.: Гелікон, 2000. 352 с.

Королько В. Г. Паблік рілейшнз: Наукові основи, методика, практика: підруч. 2-ге вид., доп. К.: Скарби, 2001. 400 с.

Косарева Г. С. Гендерні аспекти інтерпретації літературної творчості Валерія Шевчука // Наукові праці. Літературознавство. Вип. 219, Т. 231. С. 62–68.

Костенко Л. Вибране. К.: Дніпро, 1989. 559 с.

Кравець Л. Явище підтексту та засоби його вираження в художньому творі // Українська мова і література в школі. 2004. № 1. С. 58–61.

Кравцова М. Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа: антология художественных переводов. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. 544 с.

Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.

Кримський А. Ю. Твори: у 5 т. К.: Наук. думка, 1972. Т. 1. 632 с.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.

Крылова И. Н. Подтекстовые значения в рассказе Э. Хемингуэя «На Биг-Ривер» // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Вып. 3. Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. С. 84–88.

Кудрявцев М. Драма ідей Антона Чехова // Всесвітня література та культура. 2010. № 5. С. 11–18.

Кузьмина Н. А. Смыслообразующий потенциал эпиграфа в современной поэзии // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 207–218.

Кулешов Л. В. Уроки кинорежиссуры. М.: ВГИК, 1999. 262 с.

Куликова З. П. Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р. М. Рильке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19; 10.02.02. Ростов на/Д., 2007. 24 с.

Куликова И. С. Сюрреализм в искусстве. М.: Наука, 1970. 175 с.

Кундера М. Нарушенные завещания: эссе / Пер с фр. М. Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 288 с.

Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь. Изд. 4-е, перераб. и доп. М.: Рус. яз., 1984. 944 с.

Купина Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингвистического анализа. Красноярск: Краснояр. ун-т, 1983. 160 с.

Кутейщикова В. Н., Основат Л. С. Новый латиноамериканский роман: 50–70 годы. М.: Сов. писатель, 1983. 424 с.

Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: навч. посіб. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 272 с.

Кухаренко В. А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э. Хемингуэя) // Филологические науки. 1974. № 1. С. 72–80.

Куц Г. М. Конституційні бар'єри української демократії: ліберальний підтекст // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. «Питання політології». 2009. № 861, Вип. 15. С. 180–186.

Ландовска В. О музыке. М.: Радуга, 1991. 440 с.

Ларокка Дж. Пародия и гротекст: Невельский философский кружок в произведениях «Чертов сын» М. Лопатто, «Вольфила» К. Эрберга, «Козлиная песнь» К. Вагинова и «Женщина-мыслитель» А. Лосева // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 454–460.

Лелис Е. И. Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А. П. Чехова. Ижевск: Удмурт. ун-т, 2013. 424 с.

Лесин В. М. Літературознавчі терміни. К.: Рад. шк., 1985. 251 с.

Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. Вид. 3-тє, переробл. і допов. К.: Рад. шк., 1971. 487 с.

Лефорт Р. Учителя Гурджиева (История путешествия и поисков) / Пер. с англ. М.: Гелиос, 1993. 84 с.

Ли Бо. Пейзаж души: Поэзия гор и вод / Пер. с кит., ком. С. А. Торопцева. СПб.: Азбука-классика, 2005. 315 с.

Лидова Н. Р. Драма и ритуал в древней Индии. М.: Наука, 1992. 149 с.

Лидова Н. Р. Раса в системе эстетических категорий «Натьяшастры» // Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / Отв. ред. Н. Р. Лидова; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва: Вост. лит., 2010. С. 48–82.

Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. К.: Наук. думка, 1968. 267 с.

Лидский Ю. Я. Творчество Э. Хемингуэя. Изд. 2-е, перераб. К.: Наук. думка, 1978. 408 с.

Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М.: Наука, 1979. 266 с.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. 1600 столб.

Литературный словарь / Ред.-сост. А. В. Безрукова. М.: ЛУЧ, 2007. 320 с.

Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Сов. энцикл., 1987. 752 с.

Лихачев Д. С. Принцип историзма в изучении литературы // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. 2-е изд., доп. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 109–134.

Лі Бо. Дух старовини: вибр. твори / 3 кит. пер. Г. Турков. Л.: Піраміда, 2011. 256 с.

Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: Академія, 1997. 750 с.

Логвиненко О. Між двома полюсами // Вітчизна. 2000. № 1–2. С. 150–152.

Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: тр. по языкознанию. М.: МГУ, 1982. 480 с.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.

Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 288–372.

Лунгина Л. Живое чудо сказки: Анализ сказок Дж. Родари, Л. Трэверс и А. де Сент-Экзюпери // Живое чудо сказки: сб. М.: Книжный сад, 1992. С. 3–18.

Магазаник Э. Б. К вопросу о подтексте (Фрагменты и полемические заметки) // Проблемы поэтики: сб. науч. тр. Самарканд. гос. ун-та им. А. Навои. Самарканд, 1973. Т. 2, Вып. 238. С. 331–348.

Малинина Е. Е. Мотив пути и духовных странствий в творчестве Г. Гессе // Гуманитарные науки в Сибири. 1996. № 4. С. 112–116.

Малявин В. В. Восток, Запад и Россия. М.: Журнал Эксперт, 2005. 320 с.

Малявин В. В. Китайская цивилизация. М.: Астрель: АСТ, 2001. 631 с.

Мамонтов Я. Театральна публіцистика. К.: Мистецтво, 1967. 327 с.

Мареева Е. В. Культурология. Теория и история культуры: учеб. пособ. М.: Экзамен, 2008. 414 с.

Маркова В. Н. Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии: сб. ст. / Отв. ред. Н. И. Конрад. М.: Наука, 1965. С. 66–83.

Мартин Дж. Габриэль Гарсиа Маркес: Биография / Пер. И. П. Новоселецкой. М.: СЛОВО / SLOVO, 2011. 624 с., 24 с. ил.

Маслов А. А. Китай: Укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз. М.: Алетея, 2003. 256 с.

Матчук А. Л. Підтекст літературного твору: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. К., 1992. 19 с.

Мацапура В. Чехов – драматург-новатор: На матеріалі п'єс «Чайка» и «Вишневый сад» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2007. № 4. С. 54–59.

Мацуо Басё. Великое в малом. СПб.: Терция, Кристалл, 1999. 512 с.

Маянц З. И. «Человек один не может быть...»: Эрнест Хемингуэй: Жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1966. 309 с.

Мегела І. П. У пошуках «вищої» мудрості: «індійська поема»-повість Германа Гессе «Сіддхартха» // Мегела І. П. Ейдоси літературознавчого дискурсу. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. С. 203–213.

Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. тр. Вып. 75. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. С. 83–106.

Мейзерська Т. С. RE-PRESENCE: Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст.: зб. наук. ст. О.: Астропринт, 2009. 156 с.

Мелетинский Е. М. Проблемы сравнительного изучения средневековой литературы (Запад / Восток) // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания / Отв. ред. Е. С. Ноник. М.: РГГУ, 1998. С. 401–418.

Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Петроград: Изд. т-ва А. Ф. Маркса, 1915. Т. 2. С. 25–107.

Мижо Марсель. Сент-Экзюпери / Пер. с фр. Горация Велле. М.: Молодая гвардия, 1963. 464 с.

Мироненко Л. А. О гуманистической концепции человека в философской сказке Сент-Экзюпери «Маленький принц» // Метод и мастерство. Вологда, 1970. Вып. 2. С. 185–197.

Мовчан Р. Барокові тенденції в романі Валерія Шевчука «Дім на горі» // Українська мова та література в школі. 1999. № 31. С. 7–9.

Мозгова Н. Г. Гносеологічний підтекст однієї дискусії про місце філософії в системі освіти // Практична філософія. К., 2001. № 1 (2). С. 219–226.

Мойсеев В. А. Паблік рілейшнз: навч. посіб. К.: Академвидав, 2007. 224 с.

Мопассан Ги (де). Полное собрание сочинений: в 13 т. / Под общ. ред. Ю. Данилина и П. Лебедева-Полянского; Вступ. ст. И. Альтмана и Ю. Данилина. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 9. 384 с.

Морозова Т. Образ молодого американца в литературе США (битники, Сэлинджер, Беллоу, Апдайк). М.: Высш. шк., 1969. 95 с.

Моруа А. Портрет Экзюпери // Моруа А. От Монтеня до Арагона / Пер. с фр. М.: Радуга, 1983. С. 502–522.

Мостовская И. Ю. Существует ли подтекст в лирическом стихотворении? // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцева, 1981. С. 48–56.

Мулярчик А. Проза Джерома Д. Сэлинджера // Сэлинджер Дж. Д. Над пропостью во ржи: Повести. Девять рассказов. М.: Худож. лит., 1983. С. 5–18.

Муравьева Н. В. Подводное течение подтекста // Русская речь. 2005. № 5. С. 57–60.

Мурата С. Авторская метафора и «текст над текстом» в драме (на примере стихотворных пьес И. Анненского и М. Цветаевой) // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 248–255.

Муратова Е. Ю. Терминологический проблемы в теории интертекстуальности // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. 2006. № 3 (41). С. 65–70.

Муренко В. И. Интерпретация подтекста рассказа по квантам и заглавию // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцева, 1981. С. 56–64.

Мурза А. Б. Эволюция стиля Э. Хемингуэя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1978. 23 с.

Мыркин В. Я. Текст, подтекст и контекст // Вопросы языкознания. 1976. № 2. С. 86–93.

Нагорна М. М. Поэтика імпліцитних смислів художнього твору: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Кіровоград, 2004. 19 с.

Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 256 с.

Назарець В., Васильєв Є., Пелєх Ю. Оновлення європейської драми: п'єси Чехова та Метерлінка («Вишневий сад» і «Синій птах») // Всесвітня література та культура. 2010. № 5. С. 32–37.

Назарець В. М. Підтекст як смисловий феномен та художнє явище: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Рівне, 1994. 153 с.

Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістики. К.: Києво-Могилянська академія, 2006. 348 с.

Некряч Т., Довганчина Р. Айсберг в океані перекладу: відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в перекладах українською та російською мовами. К.: Ліра-К, 2014. 220 с.

Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. 575 с.

Нечуй-Левицький І. С. Українство на літературних позовах з Московщиною: Культурологічні трактати / Упоряд., вступ. ст., текстол. опрацюв. і коментар М. Чорнопиского. 2-е виправл. вид. Л.: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2005. 306 с.

Ніковський А. Vita Nova: Павло Тичина // Павло Тичина Соняшні кларнети. Андрій Ніковський Vita Nova. К.: Київ. ун-т, [2006?]. С. 63–84.

Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. Изд. 2-е, испр. М.: Едиториал УРСС, 2003. 304 с.

Новицький О. Шевченко як маляр. Львів, Москва: Типографія Т-ва І. Н. Кушнеревъ и К., 1914. 83 с.: іл.

Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози // Дніпро. 1981. № 7. С. 135–144.

Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. 104 с.

Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. К.: Дніпро, 2001. 447 с.

Одинцов В. В. Стилистика текста. Изд. 5-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2001. 261 с.

Озеров Л. В мастерской стиха. М.: Знание, 1968. 183 с.

Оліфіренко С. М., Оліфіренко В. В., Оліфіренко Л. В. Універсальний літературний словник-довідник. Донецьк: БАО, 2007. 432 с.

Онишко О. Реальність химерного // Вітчизна. 1982. № 11. С. 197–200.

Орлова Р. Д. Отцы и дети в литературе современной Америке (Дж. Стейнбек, Дж. Сэлинджер, Х. Ли) // Литература в школе. 1964. № 6. С. 18–28.

Османов М.-Н. Омар Хайям: проблемы и поиски // Хайам Омар. Рубайат / Пер. Г. Плисецкого; Подстрочный пер., сост. и послесл. М.-Н. Османова. М.: Наука, 1972. С. 156–185.

Осват Л. С. Говорит Латинская Америка (О современном латиноамериканском романе). М.: Знание, 1961. 48 с.

Павличко Д. В. Твори: у 3 т. К.: Дніпро, 1989. Т. 1. 501 с.

Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас. К.: Час, 1997. С. 143–156.

Панарин А. С. Концепция двуполушарной структуры мира: смысл дихотомии Восток – Запад // Философия истории: учеб. пособ. / Под ред. А. С. Панарина. М.: Гардарики, 1999. С. 13–29.

Панасенко Т. М. Олександр Довженко. К.: Укрвидавполіграфія, 2012. 120 с.

Панченко В. Він – Валерій Шевчук! [Електронний ресурс] // День: Kyiv.ua (19 серпня 2014 р.) [сайт]. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vin-valeriy-shevchuk> (дата звернення: 31.07.2017).

Паперный З. С. А. П. Чехов: очерк творчества. М.: Худож. лит., 1954. 192 с.

Парамахамса Йогананда. Вино мистики: Духовный взгляд на «Рубайят» Омара Хайяма / Пер. с англ. Д. Бурбы. К., М.: София, 2003. 224 с.

Парамаханса Йогананда. Автобиография йога / Пер. Е. Мирошниченко. М.: София, 2008. 672 с.

Паустовський К. Г. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 3. 688 с.

Петренко Д. И. Роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и его переводы на русский язык. Ставрополь: Изд-во Ставроп. гос. ун-та, 2009. 237 с.

Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс] // Музлитра [сайт]. URL: <http://www.muzlitra.ru/bah/yu.-petrov-simvolika-i-dialektika-chisel-v-horoshho-temperirovannom-klavire-i.s.baha-i-tom.html> (дата обращения: 11.02.2015).

Печерський А. Тарас Шевченко і Ван Вей: літературно-мистецький дискурс // Тарас Шевченко: Апостол правди і науки: матеріали Міжнародної наукової конференції / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; Відп. ред. Т. Салига. Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 469–477.

Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід. К.: Академія, 2012. 336 с.

Писатели Латинской Америки о литературе / Под ред. В. Кутейщиковой; Пер. с исп., пор. и фр. М.: Радуга, 1982. 400 с.

Письма: П. И. Чайковского и С. И. Танеева / Под ред. М. И. Чайковского. М.: Изд. П. Юргенсона, [1916]. [4], 188 с.

Плужникова К. Н. Еволюція поезики чуда в творчестві Габріеля Гарсія Маркеса в 1990–2000-х гг.: автореф. дис. ... канд. філол. наук.: 10.01.03. М., 2013. 22 с.

Погрібний А. Мода, новація, закономірність // Літературное обозрение. 1980. № 2. С. 145–153.

Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2001. 240 с.

Потебня О. Естетика і поезика слова: зб. / Пер. з рос. Упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. К.: Мистецтво, 1985. 302 с.

Почепцов Г. Г. Паблік рилейшнз для професіоналов. К.: Рефл-бук: Ваклер, 1999. 622 с.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

Преславний Коран: Переклад смислів українською мовою / Пер. з араб., передм. – М. Якубович; ред. – Л. Таран. К.: Основи, [2015?]. 448 с.

Приліпко І. Ремінісценції та алюзії у творах Валерія Шевчука // Слово і час. 2009. № 7. С. 33–37.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.

П'янов В. Я. На струнах вічності: нарис та есеї. К.: Укр. письменник, 2002. 220 с.

Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2002. 316 с.

Рахманин О. Из китайских блокнотов: О культуре, традициях, обычаях Китая. Изд. 2-е, доп. М.: Наука, 1984. 120 с.

Ревалд Дж. Постимпрессионизм: от Ван Гога до Гогена / Пер. с англ. П. В. Мелковой. Общ. ред. А. Н. Изергиной. Л.–М.: Искусство, 1962. 436 с.

Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М.: Academia-центр, Медиум, 1995. 415 с.

Рикун І. П. Підтекст як форма вираження «чужого слова» // Питання літературознавства. 2002. Вип. 9. С. 47–52.

Рильський М. Вибрані твори: лірика та поеми. К.: Дніпро, 1977. 352 с.

Римский-Корсаков Н. Наброски по эстетике // Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1963. Т. 2. С. 65–70.

Риффатерр М. Ансамбль Текстов. СПб.: Троммит, 1998. 665 с.

Рихтер С. Несколько мыслей о советской музыке // Советская музыка. 1956. № 1. С. 39–41.

Рожин А. И. Сальвадор Дали: миф и реальность. М.: Республика, 1992. 224 с.

Ромм М. Беседы о кинорежиссуре: учеб. пособ. М.: Союз кинематографистов СССР; Бюро пропаганды киноискусства, 1975. 288 с.

Ромм М. Избранные произведения: в 3-х т. М.: Искусство, 1980. Т. 1. 576 с.

Рохленко Б. Рубенс – легенда на все времена. Тель-Авив, 2013. 264 с.

Рубан В. «Мою палітру опоїв блакитний колір України...»: Поетика і синтетизм творчості Юхима Михайліва // Юхим Михайлів / Відп. ред. О. Федорук; Упоряд. І. Роженко. К.: Абрис, 1997. С. 25–65.

Рубинштейн А. Музыка и её представители. СПб.: Союз худож., 2005. 165 с.

Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2006. 713 с.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.

Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.

Рудницкий С. Українська справа зі становища політичної географії. Берлін: Українське слово, 1923. 284 с.

Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Вітчизна. 1988. № 2. С. 176–179.

Самунин В. Омар Хайям: по ту сторону поезии // Наука и религия. 2004. № 5. С. 46–50.

Селіванов І. До питання про композицію картини Т. Г. Шевченка «Катерина» // Образотворче мистецтво. 1971. № 2. С. 18–19.

Селінджер Дж. Дев'ять оповідань / Пер. з англ. Ю. В. Григоренко, А. О. Івахненко. Х.: Фоліо, 2012. 224 с.

Семанова М. Л. Чехов-художник. М.: Худож. лит., 1976. 222 с.

Семенова Н. В. Семантический потенциал заглавия в новелле Э. Хемингуэя «Холмы как белые слоны» // Вестник Тверского государственного университета. Сер. «Филология». 2014. № 1. С. 86–90.

Семочкина Ю. В. Подтекст как системный элемент семиотической структуры англоязычного художественного текста (на материале произведений У. Фолкнера: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Самара, 2013. 23 с.

Сендерович С. «Вишневый сад» – последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 290–317.

Сент-Екзюпері А. (де). Маленький принц. Листи та публіцистика / Пер. з франц. П. В. Тарашука, С. В. Бойка. Харків: Фоліо, 2016. 221 с.

Серебряков И. Д. Очерки древнеиндийской литературы. М.: Наука, 1971. 390 с.

Серебряный С. Д. Проблемы понимания индийской культуры: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.03. М., 2003. 358 с.

Сидоров А. А. Шевченко как живописец, мастер рисунка и гравюры // Тарас Шевченко / Ред. Н. Ф. Бельчиков, С. И. Козлов, Ф. Я. Прийма. М.: АН СССР, 1962. С. 92–110.

Сильман Т. Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. 1969. № 1. С. 84 – 90.

Сильман Т. «Подтекст – это глубина текста» // Вопросы языкознания. 1969. № 1. С. 89–102.

Сковорода Г. Твори: у 2 т. К.: Обереги, 1994. Т. 1. 528 с.

Скуратівський В. Нотатки про чеховську драматургію // Art-line. 1999. № 4. С. 16–17.

Славянский ассоциативный словарь: русский, белорусский, болгарский, украинский / Н. В. Уфинцева, Г. А. Черкасова, Ю. Н. Караулов, Е. Ф. Тарасов. М.: Азбука, 2004. 800 с.

Словник символів / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін. К.: Народознавство, 1997. 156 с.

Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства; Редкол.: І. К. Білодід та ін. К.: Наук. думка, 1979. Т. 10. 658 с.

Соколова-Делюсина Т. От сердца к сердцу сквозь столетия // Японская поэзия / Гл. ред. сер. Г. Чхартишвили. СПб.: СЕВЕРО–ЗАПАД, 2000. С. 5–42.

Соколов-Ремизов С. Н. «Куанцао» – «Дикая скоропись» Чжан-Сюя // Сад одного цветка: сб. ст. и эссе / Сост Н. И. Пригарина; Редкол.: Л. Ф. Керцелли, Н. И. Пригарина (отв. ред.), Ш. М. Шукуров. М.: Наука, 1991. С. 167–196.

Солодилова И. А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла. Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. 153 с.

Сондерс Дейл Э. Японская мифология / Пер. Л. Н. Меньшикова // Мифологии древнего мира / Пер. с англ.; Предисл. И. М. Дьяконова. М.: Наука, 1977. С. 405–431.

Сорокин В. Ф., Эйшлин Л. З. Китайская литература: краткий очерк. М.: Вост. лит., 1962. 252 с.

Співець нового світу: спогади про Павла Тичину / Упоряд. та прим. Г. П. Донця. К.: Дніпро, 1971. 512 с.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 516 с.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. 511 с.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. 503 с.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5. 686 с.

Степаненко А. А. Подтекст в прозе А. П. Чехова 1890-х–1900-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Сургут, 2007. 133 с.

Стрункина И. А. Языковые средства реализации «минус-приема» в художественном тексте (На материале произведений А. П. Чехова и Э. Хемингуэя): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Тамбов, 2004. 161 с.

Судзуки Д. Т. Дзэн-Буддизм // Дзэн-Буддизм: Судзуки Д. Т. Основы Дзэн-Буддизма. Кацуки С. Практика Дзэн / Пер. с англ.; Сост. и науч. ред. В. А. Шериев. Бишкек: МП «Одиссей», Гл. ред. Кыргызской Энциклопедии, 1993. С. 3–468.

Судзуки Т. Д. Дзэн и японская культура. СПб.: Наука, 2003. 523 с.

Султанов Ш. З., Султанов К. З. Омар Хайям. М.: Мол. гвардия, 1987. 320 с.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 181 с.

Сэйро С. Пьесы Чехова в Японии (1910–1980) // Литературное наследие. Т. 100. Чехов и мировая литература: в 3 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 3. С. 99–136.

Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Тамми П. Проблемы русской литературы и культуры. Хельсинки, 1992. С. 181–194.

Тарас Шевченко. Мистецька спадщина / Перед. сл. Д. Стуса, Т. Чуйко; Наук. комент. та упоряд. Ю. Шиленко [та ін.]. К.: Мистецтво, 2013. 352 с.: іл.

Тарахан-Бережа З. П. Шевченко – поет і художник. К.: Наук. думка, 1985. 187 с.

Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. 223 с.

Теплинский М. В. Изучение творчества А. П. Чехова в школе: пособ. для учителя. К.: Рад. шк., 1985. 185 с.

Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1947. 336 с.

Тимків Н. Ефект айсберга: Підтекст як особлива форма авторської позиції // Українська мова та література. 2008. Чис. 43–44 (587–588). С. 7–11.

Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. К.: Наук. думка, 1983. Т. 1. 736 с.

Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. К.: Наук. думка, 1988. Т. 11. 1988. 552 с.

Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підруч. 2-е вид., випр. і доповн. К.: Київський університет, 2003. 448 с.

Толстой И. И. Черноморская легенда о Геракле и змееногой деве // Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.–Л.: Наука, 1966. С. 232–248.

Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 22. 556 с.

Торопцев С. Жизнеописание Ли Бо – Поэта и Небожителя. М.: Ин-т Дальнего Востока РАН, 2009. 357 с.

Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 444 с.

Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: Глобус-Прес, 2007. 800 с.

Унайбаева Р. А. Категория подтекста и способы его выявления (на материале англо-американской художественной прозы XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 1980. 22 с.

Урнов Д. Мысль изреченная и скрытая (о подтексте в современной прозе) // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 52–72.

Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (По тексту «Лочаны») / Пер. Ю. М. Алихановой // Алиханова Ю. М. Литература и театр Древней Индии: исслед. и пер. М.: Вост. лит. РАН, 2008. С. 244–266.

Уэджвут К. В. Мир Рубенса: 1577–1640. М.: Терра – Книжный клуб, 1998. 192 с.

Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. 4-е изд. М.: Либроком, 2012. 284 с.

Федоренко Н. Т. Древние памятники китайской литературы. М.: Наука, 1978. 320 с.

Федоренко Н. Т. Китайские записи. М.: Сов. писатель, 1955. 536 с.

Федоренко Н. Т. Японские записи. М.: Сов. писатель, 1966. 416 с.

Федотенко О. В. Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2013. Ч. II. № 4 (263). С. 20–30.

Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.

Философия буддизма: энцикл. / Отв. ред. М. Т. Степанянц; Ин-т филос. РАН. М.: Вост. лит., 2011. 1045 с.

Финкельштейн И., Кудряшова И. Комментарий. М.: Прогресс, 1971. С. 329–398.

Финкельштейн И. Хемингуэй-романист: годы 20-е и 30-е. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1974. 216 с.

Фока М. В. Визначення імпліцитних смислів рубайят Омара Хайяма як наукова проблема // Філологічні семінари: Театр літературного процесу: теорія і дійові особи. Вип. 20. К.: ЛОГОС, 2017. С. 89–99.

Фока М. В. Виховання імпліцитного читача як основне завдання вузівської літературної освіти // Scientific and pedagogical internship: Philological education in modern university – project-based approach to the work organization according to the guidelines of the European qualifications framework (experience of

Danubius university). April 26–28, 2017. Slovak Republic, Sladkovicovo: Danubius University, 2017. P. 107–110.

Фока М. В. «Вишневий сад» А. Чехова як «нова драма»: поетика підтексту // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / Гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: ФО–П Ткачук О. В., 2016. Вип. IX. С. 265–275.

Фока М. В. Дзен-буддійські мотиви в хайку Мацуо Басьо // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр. / Гол. ред. С. І. Ковпик. Вип. 9. Кривий Ріг: НВП Інтерсервіс, 2017. С. 167–177.

Фока М. В. До проблеми виявлення імпліцитних смислів хайку Мацуо Басьо // European Journal of Humanities and Social Sciences, «East West». Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. № 1. P. 50–52.

Фока М. В. Дхвані-раса як джерело художньої енергії // Нове у філології сучасного світу: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 9–10 червня 2017 р. Л.: ЛОГОС, 2017. С. 16–18.

Фока М. В. Імпліцитні смисли у творах магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса (на основі аналізу оповідання-казки «Стариган із крилами») // The First International Congress on Social Sciences and Humanities «Ukraine – Europe». Proceedings of the Congress (March 15, 2017). «East West». Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. № 1. P. 44–48.

Фока М. В. Інтерпретаційні варіанти імпліцитних смислів рубайят Омара Хайяма // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 25, Т. 1. О.: Гельветика, 2016. С. 105–109.

Фока М. В. Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту // Держава та регіони: наук.-вироб. журнал. Сер.: Гуманітарні науки. 2017. № 2 (49). С. 10–13.

Фока М. В. Йодзьо в хайку (на основі аналізу поетичних творів Мацуо Басьо) // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.:

Філологічні науки. № 1 (13). Дніпро: Вид-во Дніпр. ун-ту ім. А. Нобеля, 2017. С. 110–117.

Фока М. В. «Катерина» Т. Шевченка: закодований смисл картини // Вісник КНУКіМ. Сер. «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. Вип. 34. К.: КНУКіМ, 2016. С. 159–164.

Фока М. В. Методологічні та методичні підходи до вивчення підтекстів художнього твору // International research and practice conference «Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine»: Conference Proceedings, April 28–29, 2017. Lublin: Lublin Sciences and Technology Park S.A., 2017. P. 167–169.

Фока М. В. Особливості магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса // Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 24–25 березня 2017 року. О.: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С. 42–46.

Фока М. В. Перегуки санскритської категорії *дхвані* із сучасною поетикою підтексту // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 27, Т. 1. О.: Гельветика, 2017. С. 108–110.

Фока М. В. Підтексти в химерному оповіданні В. Шевчука «Жінка-змія» // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. № 2 (14). Дніпро: Вид-во Дніпр. ун-ту ім. А. Нобеля, 2017. С. 174–180.

Фока М. В. Підтекст літературно-художнього твору та методи його аналізу // Development and modernization of philological sciences: experience of Poland and prospects of Ukraine: collective monograph / Maria Curie-Sklodowska University. Lublin: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2017. P. 396–414.

Фока М. В. Підтекстовий план у музиці // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: Матеріали V Всеукраїнської з міжнародною участю науково-практичної заочної конференції (м. Київ, 27–28 березня 2015 р.) /

ГО «Інститут освітньої та молодіжної політики»; Науково-навчальний центр прикладної інформатики НАН України. К.: ІОМП, 2015. С. 45–49.

Фока М. В. Підтекстові смисли в живописі // Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. зап. Вип. 16. К.: КНУКіМ, 2015. С. 198–205.

Фока М. В. Підтекстові смисли в музиці (на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха) // Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр. Вип. 32. К.: КНУКіМ, 2015. Сер. «Мистецтвознавство». С. 107–113.

Фока М. В. Поетика підтексту в п'єсі А. Чехова «Вишневий сад» // Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку: матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (19–20 травня 2016 р.): зб. тез / Упоряд.: І. Я. Глазкова, В. В. Богдан. Бердянськ: ДДПУ, 2016. С. 284–288.

Фока М. В. Поетика «принципу айсберга» Е. Гемінгвея // Інноваційні наукові дослідження: теорія, методологія, практика: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 24–25 лютого 2017 р.) / ГО «Інститут інноваційної освіти»; Науково-учбовий центр прикладної інформатики НАН України. К.: Інститут інноваційної освіти, 2017. С. 71–73.

Фока М. В. Природа магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 26, Т. 1. О.: Гельветика, 2017. С. 116–119.

Фока М. В. Раса як джерело художньої енергії твору // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, О. Ю. Костюк. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2017. Вип. 66. С. 87–90.

Фока М. В. Символічність і знаковість фауністичних поетичних образів «Ши цзіну» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки: зб. наук. ст. / Гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XII. С. 105–112.

Фока М. В. Символічність і знаковість флористичних поетичних образів «Ши цзіну» // Наукові записки Національного університету «Острозька

академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, О. Ю. Костюк. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2017. Вип. 64, Ч. 2. С. 165–168.

Фока М. В. Система К. Станіславського та «підводна течія»: до проблеми вивчення художньої функціональності підтекстових смислів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, О. Ю. Костюк, С. В. Новоселецька. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. Вип. 52. С. 261–263.

Фока М. В. Феномен підтексту: спроба дефініції [Електронний ресурс] // Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe [сайт]: Матеріали міжнародної конференції «Science without boundaries – development in 21st century – 2017» (Held in Budapest on 27th of August). URL: <http://scaspee.com/all-materials/subtext-phenomenon-an-attempt-at-the-definition-m-v-foka>.

Фока М. В. Феномен підтексту: спроба дефініції // Science and Education a New Dimension. Philology. 2017. V (36), Issue: 136. P. 25–28.

Фока М. В. «Четвертий вимір» картини: до проблеми підтексту в живописі // Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (6 травня). Черкаси: Видавець Вовчок О. Ю., 2015. С. 161–163.

Фока М. В. Чудо як підтекстовий смисл у творах Г. Гарсія Маркеса (на матеріалі оповідання «Я наймаюся бачити сни») // III Таврійські філологічні читання: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Херсон, 19–20 травня 2017 р. Херсон: Гельветика, 2017. С. 28–32.

Фока М. Дхвані як джерело художньої енергії твору // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXVIII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 142–148.

Фока М. «Земля» Олександра Довженка: підтекстова сфера в кіноповісті та у фільмі // VIII Довженківські читання: зб. наук. пр. Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / За ред. проф. А. О. Новикова. Х.: ХІФТ, 2016. С. 105–111.

Фока М. Культ вина та його підтекстові смисли в поезії Лі Бо // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXVII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 79–82.

Фока М. Підтекстовий план «Катерини» Тараса Шевченка // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: зб. наук. пр. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. А., 2016. Вип. 23–25. С. 331–342.

Фока М. Підтекст у кіно: голлівудська призма // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (м. Київ, 28-29 серпня 2015 р.) / ГО «Інститут освітньої та молодіжної політики»; Науково-навчальний центр прикладної інформатики НАН України. К.: ІОМП, 2015. С. 44–48.

Фока М. Підтекст у кіно: парадигма вивчення // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Л.: ЛНАМ, 2015. Вип. 27. С. 271–283.

Фока М. Підтекст у театрі та в кіно: спільна парадигма // Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodowska University. Lublin: Ingvarr, 2015. Vol. X. P. 129–136.

Фока М. Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 29. Л.: ЛНАМ, 2016. С. 98–108.

Фока М. Театральна парадигма осмислення підтексту (на матеріалі п'єс А. Чехова в постановках К. Станіславського та В. Немировича-Данченка) // Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Lublin, 2013. Vol. VI. P. 352–359.

Фока М. «Тонка мережа другого читання» як творчий принцип Валерія Шевчука // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXIX. Херсон: ХДУ, 2017. С. 39–42.

Фока М. Чань-буддійські мотиви в живописній пейзажній ліриці Ван Вея // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені

В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): зб. наук. пр. / За ред. О. Філатової. № 1 (19), квітень 2017. Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2017. С. 223–226.

Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. М.: Наука, 1991. 456 с.

Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 400 с.

Фрейдкина Л. М. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962. 643 с.

Фролова Л. П. Ключевые слова и афоризмы в «Маленьком принце» А. де Сент-Экзюпери как выражение авторской позиции // Язык и стиль: Метод, жанр, поэтика. Волгоград, 1977. С. 110–117.

Хайдеггер М. Бытие и время = Sein und zeit / Пер. с нем. В. В. Бибихина. Изд. 3-е, испр. СПб.: Наука, 2006. 450 с.

Хайям Омар. Рубаи / Пер. с перс.-тадж.; Вступ. ст. З. Н. Ворожейкиной и А. Ш. Шахвердова; Сост. и примеч. А. Ш. Шахвердова. Л.: Сов. писатель, 1986. 320 с.

Хайям Омар. Рубаї / Пер. з тадж. – фарсі; Пер., вступ. ст. та прим. В. Мисика. К.: Дніпро, 1965. 100 с.

Хайям Омар. Рубаят / Поетич. інтерпретація Г. В. Латника. К.; Ірпінь ВТФ «Перун», 2010. 368 с.

Хайям Омар. Трактаты / Пер. Б. А. Розенфельда; Вступ. ст. и коммент. Б. А. Розенфельда и А. П. Юшкевича. М.: Вост. лит., 1961. 338 с.

Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.

Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: АСТ, 2003. 608 с.

Харчук Р. Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом // Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період: навч. посіб. К.: Академія, 2008. С. 52–68.

Хемінгуей Е. Твори: у 4 т. К.: Дніпро, 1979. Т. 1. 716 с.

Хемінгуей Е. Твори: у 4 т. К.: Дніпро, 1980. Т. 2. 696 с.

Хемінгуей Е. Твори: у 4 т. К.: Дніпро, 1981. Т. 4. 718 с.

Хоанг Ф. Семантика высказывания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI: Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985. С. 399–405.

Хомяков В. А. Сэлинджер-новеллист // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института. Л., 1966. Т. 306. С. 240–250.

Хрестоматія китайської літератури (від найдавніших часів до III ст. н. е.) / Упоряд. Н. В. Коломієць, Я. В. Шекера. К.: Київ. ун-т, 2008.

Цветет мэйхуа: Классическая поэзия Китая в жанре цы / Пер. М. Басманова; Вступ. ст. и примеч. М. Басманова. М.: Худож. лит., 1979. 427 с.

Цветкова С. О. Логика аланкары // История философии. 2004. № 11. С. 55–75.

Цветкова С. О. Раса // Индийская философия: энцикл. / Отв. ред. М. Т. Степанянц; Ин-т философии РАН. М.: Вост. лит.; Академия Проект; Гаудеамус, 2009. С. 681–684.

Цеков Ю. Підтекст художнього твору і світовідчужання письменника (Микола Хвильовий) // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. К., 1999. С. 55–80.

Чалисова Н. Ю. «Вино – великий лекарь»: К истории персидского поэтического топоса // Вестник РГГУ. Сер. «Востоковедения. Африканистика». М., 2011. № 2. С. 126–157.

Чельшев Е. Индийская литература вчера и сегодня. М.: Худож. лит., 1989. 382 с.

Чеплыгина И. Н. Повтор как структурное средство актуализации в языковой картине мира В. Набокова. Ростов на/Д.: ИУБиП: Синтез технологий, 2002. 131 с.

Честертон Г. К. Омар Хайям и священное вино // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р. Гальцева. М.: Полит. лит., 1991. С. 208–211.

Чехов А. П. О литературе. М.: ГИХЛ, 1955. 402 с.

Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 11. 711 с.

- Чехов А. П.* Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. 480 с.
- Чистюхин И. Н.* О драме и драматургии: учеб. М.: Высш. шк., 2002. 293 с.
- Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
- Чулкова В. С.* Многочленный стилистический прием как одно из средств интеграции текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 1978. 172 с.
- Чунева Л. Ю.* Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 2006. 180 с.
- Шаповал М. О.* Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06. К., 2010. 36 с.
- Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. 152 с.
- Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 726 с.
- Шевченко Т.* Кобзар. К.: Дніпро, 1985. 622 с.
- Шевченко Т.* Повне зібрання творів: у 12 т. К.: Наук. думка, 2003. Т. 6. 632 с.
- Шевчук В.* «Енеїда» Івана Котляревського в системі українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. К.: Либідь, 2005. Кн. 2. С. 649–669.
- Шевчук В.* Жінка-змія. Л.: Класика, 1998. 176 с.
- Шевчук В.* На березі часу: автобіографічна оповідь-есе (закінчення) // Київ: Журнал письменників України. 2002. № 7–8. С. 18–140.
- Шевчук В.* «Хто йде проти системи, той завжди самотній» [Електронний ресурс] / Інтерв'ю вів В. Шрамович. 24 листопада 2015 р. / BBC Україна [сайт]. URL: http://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/11/151119_book_2015_interview_shevchuk_dvoryk_vs (дата звернення: 7.08.2017).
- Шевчук В.* Явище прообразності в літературі українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. К.: Либідь, 2005. Кн. 2. С. 393–405.

Шевчук В. «Я не міг би жити з істотою, для якої книжки є чимось непотрібним» / Інтерв'ю з письменником, розмовляв Ю. Хорунжий // Книжник-Review. 2004. № 3 (84). С. 4–5.

Шедевры искусства 20 века: альбом / Пер. с англ. Е. С. Гордон; Ред. Н. А. Борисовская. М.: АСТ–ЛТД, 1997. 511 с.

Шекера Я. В. Віддзеркалення уявлень у найдавнішій китайській поезії (на прикладі гімнів «Книги пісень») // Східний світ. № 4. С. 126–130.

Шероцкий К. Шевченко-художник // Русский библиофил. СПб., 1914. Январь. С. 40–41.

Шестакова Л. Л. Роль заголовочно-финальных элементов в создании текста и подтекста стихотворного цикла (на материале поэзии М. Волошина) // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.) / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2011. С. 199–206.

Шицзин: Книга песен и гимнов / Перевод с кит. А. Штукина; Подгот. текста и вступ. ст. Н. Федоренко; Комментар. А. Штукина. М.: Худож. лит., 1987. 352 с.

Шлейермахер Ф. Д. Лекции по эстетике // История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: в 6-ти т. М.: Искусство, 1967. Т. 3. 1006 с.

Шлейн Л. Мозг Леонардо: Постигая гений да Винчи / Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 278 с., 16 с. вкл.

Штандель А. Б. Некоторые особенности стиля Хемингуэя-романиста (Роман «И восходит солнце») // Вестник Московского университета. Сер. 10: Филология. 1974. № 1. С. 29–40.

Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст.). К.: Задруга, 2003. 354 с.

Эйдлин Л. З. Китайская классическая поэзия // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии: пер. / Авт. предисл., авт. примеч. С. Серебряного [и др.]. М.: Худож. лит., 1972. С. 193–203.

Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 568 с.

Энциклопедия китайских символов (Восточный символизм) / Сост. К. А. Вильямс; Перевод с англ. М.: Изд-во В. П. Царева, 2001. 436 с.

Эрман В. Г. Концепция драматического действия в «Наттыаштре» // Литература и культура в древней и средневековой Индии / Отв. ред. Г. А. Зограф. М.: Наука, 1987. С. 183–197.

Юдина Н. В. «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери // Русская словесность. 2006. № 6. С. 26–33.

Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс: Универс, 1993. 336 с.

Яблоков Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. 103 с.

Яковенко С. «І спокою не знає ніхто» // Слово і час. 1997. № 3. С. 83–84.

Японська література: хрестоматія: у 2 т. / Упоряд. Бондаренко І. П. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. Т. 2. 696 с.

Японська поетика: хрестоматія / Упорядкув., передм., комент. І. П. Бондаренко, Ю. В. Осадча. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. 260 с.

Яусс Г. Р. Рецептивна естетика і літературна комунікація // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Києво-Могилянська академія, 2009. С. 178–193.

Яцук В. М. «Живопис – моя професія»: Шевченкознавчі етюди. К.: Рад. письменник, 1989. 304 с.

Addiss St. The Art of Haiku: Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters. Boston – London: Shambhala, 2012. 338 p.

Albérès R.-V. Saint-Exupéry. P.: Albin Michel, 1961. 187 p.

Anet D. Antoine de Saint-Exupéry: Poète, romancier, moraliste. P.: Edit. Corrêa, 1946. 248 p.

Arberry J. A. The Legacy of Persia. Oxford: Clarendon Press, 1953. 421 p.

Aston W. G. A History of Japanese Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 426 p.

Baker C. Hemingway E. The Writer as Artist. N.J.: Princeton, 1956. 355 p.

Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. N.Y.: Oxford University Press, 2001. 280 p.

Bansat-Boudon L. Poétique du théâtre indien: Lectures du Nāṭyaśāstra. Paris: l'École Française d'Extrême Orient, 1992. 519 p.

Barbérís M.-A. Le Petit Prince de Saint Exupéry. P.: Larousse, 1976. 127 p.

Baumbach J. The Saint as a Young Man: A Reappraisal of the Catcher in the Rye // Modern Language Quarterly. 1964. Vol. 25, № 4. P. 461–472.

Baxter Ch. The Art of Subtext: Beyond Plot. Minnesota, Minneapolis: Graywolf Press, 2007. 182 p.

Bell-Villada G. H. Gabriel Garcia Márquez: The Man and His Work. 2nd ed. Chapel Hill, Lnd.: The University of North Carolina Press, 2010. 360 p.

Benner J. Concealment in Hemingway's Works. USA: Columbus, Ohio, 1983. 311 p.

Bhat G. K. Rasa Theory and Allied Problems. Baroda: M. S. University, 1984. 69 p.

Bhattacharya S. P. Śānta Rasa and Its Scope in Literature. Calcutta: Sanskrit College, 1976. 255 p.

Biardeau M. Hinduism: The Anthropology of a Civilization / transl. from French by R. Nice. New Delhi: Oxford University Press, 1994. 189 p.

Black S. The Essentials of Public Relations. Lnd.: Kogan Page, 1993. 192 p.

Bloom H. Ernest Hemingway. N.Y.: Infobase Publishing, 2005. 243 p.

Bluth R. H. The Genius of Haiku: Readings from R. H. Blyth on Poetry, Life, and Zen. Tokyo: Hokusiedo Press, 1995. 146 p.

Bonneau G. Antologie de la poésie japonaise. P.: Geuthner, 1935. 267 p.

Brower G. L., Foster D. W. Haiku in Western Languages: an annotated bibliography (with some reference to senryu). Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1972. 163 p.

Brown J. A. C. Techniques of Persuasion: From Propaganda to Brainwashing. Harmondsworth: Penguin Books, 1963. 325 p.

Bruhn S. Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1997. 425 p.

Brumont M. Le Petit Prince de Saint Exupéry. P.: Bertrand-Lacoste, 1994. 125 p.

Burgess A. Hemingway and His World. N.Y.: Macmillan, 1985. 128 p.

Capestany E. J. The Dialectic of the Little Prince. Washington: University Press of America, 1982. 73 p.

Casebeer Edwin F. Herman Hesse: Writers for the Seventies. Birmingham, AL: Serealities Press, 2014. 204 p.

Chamberlain B. H. The Classical Poetry of the Japanese. Lnd.: Routledge, 2013. 244 p.

Classic Haiku: An Anthology of Poems by Bashō and His Followers / Transl. and annot. by Asatarō Miyamori. Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 2002. 288 p.

Cobo-Borda J. G. Vueltas en redondo: En torno a Gabriel García Márquez // Usos de la imaginación. Buenos Aires, Argentina: El Imaginero, 1984. P. 13–54.

Cowly M. Nightmare and Ritual in Hemingway // Hemingway E. A Collection of Critical Essays / Ed. by R. Weeks. N.Y., 1962. PP. 7–24.

Daumal R. Rasa or Knowledge of the Self: Essays on Indian Aesthetics and Selected Sanskrit Studies. N.Y.: New Directions Publishing, 1982. 107 p.

De S. K. Studies in the History of Sanskrit Poetics. Lnd.: Luzac and Co., 1923. Vol. 1. 376 p.

De S. K. Studies in the History of Sanskrit Poetics. Lnd.: Luzac and Co., 1923. Vol. 2. 432 p.

Devaux André-A. Les Grandes leçons du «Petit Prince» de Saint Exupéry. Bruxelles: Ed. Synthèses, 1956. 20 p.

Drewermann E. L'essentiel est invisible: Une lecture psychanalytique du «Petit Prince» / Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Bagot. P.: Les Éd. du Cerf., 1992. 166 p.

Dürkheim Graf K. Le Japon et la culture du silence / Trad. de l'allemand par Catherine de Bose. Paris: Le Courrier du Livre, 1992. 120 p.

Étiemble R. Com paraison n'est pas raison. P.: Gallimard, 1963. 128 p.

Fenton Ch. A. The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years. N.Y.: Farrar, Straus, 1954. 302 p.

Foka M. Receptive Poetics as an Effective Methodology for Implicit Meanings Research in a Work of Fiction // Наукові записки. Вип. 158. Сер.: Філологічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 215–222.

Foka M. Sanskrit «Rasa-Dhvani» in J.D. Salinger's Fiction (Based on the Analysis of the Short Story «Pretty Mouth and Green My Eyes») // Modern Science – Moderní věda: scientific journal / vědecký časopis. Praha. Česká republika, Nemoros. 2017. № 3. P. 148–159.

Foka M. Subtext from a Screenwriting Perspective // Наукові записки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 142. Сер.: Філологічні науки (літературознавство). С. 112–115.

Foka M. Subtext in the Rhetoric Discourse: Aristotle's Model // Наукові записки. Вип. 148. Сер.: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 214–219.

Foka M. The Peculiarities of E. Hemingway's Subtext Poetics (on the Basis of the Analysis of the Short Story «Hills like White Elephants») // Modern Science – Moderní věda: journal / vědecký časopis. Praha. Česká republika, Nemoros. 2017. № 2. P. 156–167.

Foka M. Training of an Implied Reader as a Goal for Literary Education at Tertiary Level // Advanced Education. 2017. Issue 8. P. 21–27.

Foka M. V. Film Subtext as the Subject Matter of Media Education // Наукові записки. / Редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Вип. 149.

Сер.: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 116–119.

Foka M. V. Subtext as a Method of Suggestive Influence (on the Basis of Aristotle's «Rhetoric») // Наукові записки / Редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Вип. 150. Сер.: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 177–180.

French W. J. D. Salinger. N.Y.: Twayne Publishers, 1963. 191 p.

Gage J. Color and Meaning: Art, Sciences, and Symbolism. Berkeley, L.A.: University of California Press, 1999. 320 p.

Galloway D. The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger. Austin, L.: University of Texas Press, 1966. XVII, 257 p.

Gascht A. L'humanisme cosmique d'Antoine de Saint-Exupéry. Bruges: Stainforth, 1947. 45 p.

Geismar M. J. D. Salinger: The Wise Child and the New Yorker School of Fiction // American Moderns: A Mid-Century View of Contemporary Fiction. N.Y.: Hill and Wang, 1958. P. 195–209.

Gerow E. Indian Poetics (A History of Indian literature). Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977. 301 p.

Ghosh M. A. Problems of the Nāṭyaśāstra // Indian Historical Quartely. Calcutta, 1930. Vol. VI. P. 72–80.

Gnoli R. The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. Roma: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968. 125 p.

Gu Ming Dong. Chinese Theories of Reading and Writing: A Route to Hermeneutics and Open Poetics. N.Y.: State University of New York Press, 2005. 334 p.

Gwinn F., Blotner J. The Fiction of J. D. Salinger. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1958. 392 p.

Halliday E. M. Hemingway's Narrative Perspective // Modern American Fiction. Essays in Criticism. N.Y., 1963. P. 17–24.

Hamilton K. J. D. Salinger: A Critical Essay. Grand Rapids, Mich.: William B. Erdmans, 1967. 47 p.

Hassan I. J. D. Salinger: Rare Quixotic Gesture // Western Review. 1957. Vol. 21. P. 261–280.

Hawkins L. A Fairy Tale Not Wholly For Children // Daily Boston Globe. 1943. 15 Apr. P. 19.

Hesse H. Siddhartha: a dual-language book / Translation, introduction, and glossary of Indian terms by St. Appelbaum. Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 1998. 175 p.

Hesse J. Hermann Hesse's Siddhartha. N.Y.: Monarch Press, 1980. 80 p.

Howard D. How to Build a Great Screenplay: A Master Class in Storytelling for Film. N.Y.: St. Martin's Griffin, 2010. 464 p.

Iglesias K. Writing for Emotional Impact: Advanced Dramatic Techniques to Attract, Engage, and Fascinate the Reader from Beginning to End. Livermore, CA: WingSpan Press, 2005. 240 p.

Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo. The theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. Boston – London: Springer Sciences and Business Media, 1981. 167 p.

Kale P. K. The Theatric Universe: A Study of the Nāṭyaśāstra. Bombay: Popular Prakashan, 1974. 196 p.

Kane P. V. History of Sanskrit Poetics. Delhi–Patna–Varanasi: Motilal Banarsidass, 1971. 446 p.

Karlgren B. The Book of Odes. Stockholm: Museum of Far Eastern Antiquities, 1950. 270 p.

Keene D. Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century. N.Y.: Columbia University Press, 1999. 1265 p.

Keith A. B. A History of Sanskrit Literature. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993. 575 p.

Khattab Muna Moataz. Three Spiritual Narratives: A Reading of Hermann Hesse, Ibn Tufayl and Naguib Mahfouz. Egypt, Cairo: American University in Cairo, 2017. 104 p.

Killinger J. Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism. Lexington: University of Kentucky Press, 1960. 28 p.

Knically S. E. The Xing in the Shijing Poetics: Towards a Satisfactory Definition. Ohio State University, 1987. 222 p.

Konishi J. A History of Japanese Literature. Vol. 1: The Archaic and Ancient Ages. N.J.: Princeton University Press, 2017. 496 p.

Konishi J. A History of Japanese Literature. Vol. 2: The Early Middle Ages. N.J.: Princeton University Press, 2017. 482 p.

Konishi J. A History of Japanese Literature. Vol. 3: The High Middle Ages. N.J.: Princeton University Press, 2016. 678 p.

Kristeva J. La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. P.: Éditions du Seuil, 1974. 648 p.

Kulkarni V. M. Outline of Abhinavagupta's Aesthetics. Ahmedabad: Saraswati Pustak Bhandar, 1998. 110 p.

Lal P. Indian Influences on Western Literature // Center for Global Education: Asia Society: [сайт]. URL: <https://asiasociety.org/education/indian-influences-western-literature> (дата звернення: 21.02.2018).

Lassus P. Discovering the Hidden Wisdom of The Little Prince: In Search of Saint-Exupéry's Lost Child. USA: Arcade Publishing, 2017. 240 p.

Lebra T. S. The Cultural Significance of Silence in Japanese Communication // Multilingua. 1987. № 6 (4). P. 343–357.

Le Hir Y. Fantasia et mystique dans le «Petit Prince» de Saint Exupéry. P.: Nizet, 1954. 78 p.

«*Le Petit Prince*» traduit dans une 300e langue, le hassanya // franceinfo: [сайт]. URL: https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/le-petit-prince-traduit-dans-une-300e-langue-le-hassanya_2133029.html (дата звернення: 22.01.2018).

Levin H. Observations on the Style of Ernest Hemingway // Hemingway E. A Collection of Critical Essays. 1952. 86 p.

Lundquist J. J. D. Salinger. N.Y.: Fredrick Ungar Publishing Co., 1979. 194 p.

Marrer-Tising Carlee. The Reception of Hermann Hesse by the Youth in the United States. Bern and Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, Incorporated, 1982. 477 p.

Maublanc R. Le Haïkai Français // Le pampre. P., 1923. № 10–11. P. 1–62.

McCaffery J. K. M. E. Hemingway: The Man and His Work. N.Y.: Avon Book Division, 1950. 178 p.

McCausland Shane, Hwang Yin. On Telling Images of China: Essays in Narrative Painting and Visual Culture. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. 384 p.

McCorkle D. The Davidic Cipher: Unlocking the Hidden Music of the Psalms. Colorado: Outskirts Press, 2009. 258 p.

McGee M. D. Haiku – the Sacred Art: A Spiritual Practice in Three Lines. Woodstock, Vermont: SkyLight Paths Publishing, 2009. 169 p.

McKee R. Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. USA: ReganBooks, HarperCollins Publishers, 1997. 466 p.

Mileck J. Hermann Hesse: Life and Art. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981. 412 p.

Miller J. Jr. J. D. Salinger. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965. 388 p.

Mishra Hari Ram. The Theory of Rasa in Sanskrit Drama: With a Comparative Study of General Dramatic Literature. Bhopal: Vindhyachal Prakashan, 1964. 694 p.

Monelle R. The Sense of Music: Semiotic Essays. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000. 336 p.

Monin Y. L'Esotérisme du Petit Prince de Saint Exupéry. P.: Nizet, 1975. 187 p.

Neumeyer D. Meaning and Interpretation of Music in Cinema / with contributions by J. Buhler. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 336 p.

Newkirt T. The Art of Slow Reading: Six Time-Honored Practices for Engagement. Portsmouth, NH: Heinemann, 2012. 216 p.

Ortega J. Exchange System in One Hundred Years of Solitude // Gabriel Gracia Márquez and the Powers of Fiction / Julio Ortega and Claudio Elliot, eds. Austin, TX: University of Texas Press, 1988. P. 34–60.

Oviedo J. M. A la (mala) hora señalada // Oviedo J. M. Escrito al margen. Bogotá, Colombia: Procultura, 1982. P. 53–66.

Palencia-Roth M. Gabriel García Márquez: La linea, el circulo y las metamorphosis del mito. Madrid: Editorial Gredos, 1984. 318 p.

Pande A. A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata. Jodhpur: Kusumanjali Prakashan, 1991. 340 p.

Pandey K. Ch. Abhinavagupta: An Historical and Philosophical Study. Varanasi: Chaukhamba Amarabharati Prakashan, 1963. 1014 p.

Pan Yunhe. Cultural Composition. Hangzhou: Zhejiang University Press, Springer Sciences and Business Media, 2013. 291 p.

Peterson Richard K. Hemingway: Direct and Oblique. P.: The Hague-Paris, Mouton, 1969. 218 p.

Phelan Th. A. American Haiku. USA: Xlibri Corporation, 2008. 106 p.

Phillips P. Salinger's Franny and Zooey // Mainstream. N.Y., 1962. Vol. 15, № 1. P. 32–39.

Plasketes G. B-sides, Undercurrents, and Overtones: Peripheries to Popular in Music, 1960 to the Present. USA: Auburn University: Routledge, 2014. 222 p.

Rama A. Garcia Márquez: edification de un arte nacional y popular. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Publicaciones, 1985. 108 p.

Rayan K. Text and sub-text: Suggestion in Literature. L.: Arnold, 1987. XI, 236 p.

Reiff R. H. J. D. Salinger: The Catcher in the Rye and Other Works. Benchmark, N.Y.: Marshall Cavendish, 2008. 158 p.

Rosny Léon de. Antologie japonaise: poésies anciennes et modernes des Insulaires du Nippon. P.: Maisonneuve et cie, 1981. 294 p.

Salinger J. D. Pretty Mouth and Green My Eyes // The New Yorker. 1951. July 14. P. 20–24.

Schroeder Sh. Rediscovering Magical Realism in the Americas. Westport: Greenwood Publishing Group, 2004. 183 p.

Seeger L. Writing Subtext: What Lies Beneath. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2011. 166 p.

Shaw M. L. The Cambridge Introduction to French Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 226 p.

Shekhar Īndū. Sanskrit Drama: Its Origin and Decline. Leiden: E. J. Brill, 1960. 214 p.

Skalicka V. Text, Context, Subtext // Philologica 3. Praha: Slavia Pragensia, 1961. P. 215–217.

Smith D. Being a Glossary of Terms Useful in Critiquing Science Fiction // SFWA: Science Fiction & Fantasy Writers of America. URL: www.sfwaworld.org/2009/06/being-a-glossary-of-terms-useful-in-critiquing-science-fiction/ (дата звернення: 21.05.2015).

Sollers Ph. Ecriture et revolution // Théorie d'ensemble. P.: Seuil, 1968. 410 p.

The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta / transl. by Daniel H. H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson, and M. V. Patwardhan and ed. with an introd. by Daniel H. H. Ingalls. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1990. 837 p.

The Story and Its Writer: An Introduction to Short Fiction / Charters, Ann (Ed.). (6th ed.). Boston: Bedford/St. Martin's, 2003. 1801 p.

Tschudin J.-J., Struve D. La Littérature japonaise. 2nd ed. P.: Presses Universitaires de France, 2016. 128 p.

Tusken L. W. Understanding Hermann Hesse: The Man, His Myth, His Metaphor. Columbia, SC: University of South Carolina, 1998. 253 p.

Ueda M. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, Ohio: Press of Western Reserve University, 1967. 274 p.

Varma K. M. Seven Words in Bharata: What Do They Signify. Bombay: Orient Longmans, 1958. 144 p.

Wang W. S.-Y. Love and War in Ancient China: Voices from the Shijing. Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2013. 240 p.

Warder A. K. The Origins of the Technical Senses of the Rasa // *Adyar Library Bulletin*. Madras, 1980–1981. Vols. 44–45. P. 614–634.

Weber M. Reading Salinger's Silence // *New England Review*. L., 2005. Vol. 26, № 2. P. 118–141.

Weigand W. Seventy-eight bananas // *Salinger: A Critical and Personal Portrait* / Grunwald H. A. (ed.). N.Y., Evanston, L.: Harper and Row, 1963. P. 69–77.

Weston J. The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2003. 368 p.

Xing Lu. Rhetoric in Ancient China, Fifth to Third Century B.C.E.: A Comparison with Classical Greek Rhetoric. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1998. 376 p.

Yao Dan. Chinese Literature. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 251 p.

Yasuda Keneth. Japanese Haiku: Its Essential Nature and History. Boston, Rutland, Vermont, and Tokyo: Tuttle Publishing, 2011. 320 p.

Young Ph. Ernest Hemingway // *Seven Modern American Novelists: An Introduction* / Ed. by William Van O'Connor. Minnesota: University of Minnesota Press, 1965. P. 153–188.

Zeller R. La vie secrète d'Antoine de Saint-Exupéry, ou La parabole du Petit Prince. P.: Alsatia, 1953. 175 p.

ДОДАТКИ

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи

Список публікацій здобувача за темою дисертації:

Монографія:

1. Фока М. В. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу: монографія. Кропивницький: Антураж А, 2018. 544 с.

Розділ у колективній монографії:

2. Фока М. В. Підтекст літературно-художнього твору та методи його аналізу // Development and modernization of philological sciences: experience of Poland and prospects of Ukraine: collective monograph / Maria Curie-Sklodowska University. Lublin: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2017. Р. 396–414.

Статті в наукових фахових виданнях України:

3. Фока М. В. Система К. Станіславського та «підводна течія»: до проблеми вивчення художньої функціональності підтекстових смислів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, О. Ю. Костюк, С. В. Новоселецька. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. Вип. 52. С. 261–263.

4. Фока М. В. Підтекстові смисли в музиці (на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха) // Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр. Вип. 32. К.: КНУКіМ, 2015. Сер. «Мистецтвознавство». С. 107–113.

5. Фока М. В. Підтекстові смисли в живописі // Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. зап. Вип. 16. К.: КНУКіМ, 2015. С. 198–205.

6. Foka M. Subtext from a Screenwriting Perspective // Наукові записки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 142. Сер.: Філологічні науки (літературознавство). С. 112–115.

7. Фока М. В. «Вишневий сад» А. Чехова як «нова драма»: поетика підтексту // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / Гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: ФО–П Ткачук О. В., 2016. Вип. IX. С. 265–275.

8. Фока М. В. «Катерина» Т. Шевченка: закодований смисл картини // Вісник КНУКіМ. Сер. «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. Вип. 34. К.: КНУКіМ, 2016. С. 159–164.

9. Foka M. Subtext in the Rhetoric Discourse: Aristotle's Model // Наукові записки. Вип. 148. Сер.: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 214–219.

10. Фока М. Підтекстовий план «Катерини» Тараса Шевченка // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: зб. наук. пр. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. А., 2016. Вип. 23–25. С. 331–342.

11. Фока М. В. Символічність і знаковість флористичних поетичних образів «Ши цзіну» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, О. Ю. Костюк. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2017. Вип. 64, Ч. 2. С. 165–168.

12. Фока М. Чань-буддійські мотиви в живописній пейзажній ліриці Ван Вея // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): зб. наук. пр. / За ред. О. Філатової. № 1 (19), квітень 2017. Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2017. С. 223–226.

13. Фока М. В. Символічність і знаковість фауністичних поетичних образів «Ши цзіну» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки: зб. наук. ст. / Гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XII. С. 105–112.

14. Foka M. Receptive Poetics as an Effective Methodology for Implicit Meanings Research in a Work of Fiction // Наукові записки. Вип. 158. Сер.:

Філологічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 215–222.

15. Фока М. В. Дзен-буддійські мотиви в хайку Мацуо Басьо // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр. / Гол. ред. С. І. Ковпик. Вип. 9. Кривий Ріг: НВП Інтерсервіс, 2017. С. 167–177.

16. Фока М. В. Раса як джерело художньої енергії твору // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна»: зб. наук. пр. / Уклад.: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, О. Ю. Костюк. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2017. Вип. 66. С. 87–90.

17. Фока М. В. Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту // Держава та регіони: наук.-вироб. журнал. Сер.: Гуманітарні науки. 2017. № 2 (49). С. 10–13.

Статті в наукових фахових виданнях України,

які входять до міжнародних наукометричних баз даних:

18. Фока М. Підтекст у кіно: парадигма вивчення // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Л.: ЛНАМ, 2015. Вип. 27. С. 271–283.

19. Foka M. V. Film Subtext as the Subject Matter of Media Education // Наукові записки. / Редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Вип. 149. Сер.: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 116–119.

20. Фока М. Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 29. Л.: ЛНАМ, 2016. С. 98–108.

21. Фока М. В. Інтерпретаційні варіанти імпліцитних смислів рубайят Омара Хайяма // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 25, Т. 1. О.: Гельветика, 2016. С. 105–109.

22. Фока М. Культ вина та його підтекстові смисли в поезії Лі Бо // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXVII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 79–82.

23. Foka M. V. Subtext as a Method of Suggestive Influence (on the Basis of Aristotle's «Rhetoric») // Наукові записки / Редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Вип. 150. Сер.: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 177–180.

24. Фока М. В. Йодзьо в хайку (на основі аналізу поетичних творів Мацуо Басьо) // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. № 1 (13). Дніпро: Вид-во Дніпр. ун-ту ім. А. Нобеля, 2017. С. 110–117.

25. Фока М. В. Природа магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 26, Т. 1. О.: Гельветика, 2017. С. 116–119.

26. Фока М. Дхвані як джерело художньої енергії твору // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXVIII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 142–148.

27. Фока М. В. Перегуки санскритської категорії *дхвані* із сучасною поетикою підтексту // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. пр. Сер.: Філологія. Вип. 27, Т. 1. О.: Гельветика, 2017. С. 108–110.

28. Фока М. «Тонка мережа другого читання» як творчий принцип Валерія Шевчука // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. Вип. LXIX. Херсон: ХДУ, 2017. С. 39–42.

29. Фока М. В. Підтексти в химерному оповіданні В. Шевчука «Жінка-змія» // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. № 2 (14). Дніпро: Вид-во Дніпр. ун-ту ім. А. Нобеля, 2017. С. 174–180.

Стаття в науковому виданні України,

що входить до міжнародної наукометричної бази даних Web of Science:

30. Foka M. Training of an Implied Reader as a Goal for Literary Education at Tertiary Level // Advanced Education. 2017. Issue 8. P. 21–27.

Статті в іноземних наукових виданнях:

31. Фока М. Театральна парадигма осмислення підтексту (на матеріалі п'єс А. Чехова в постановках К. Станіславського та В. Немировича-Данченка) // Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Lublin, 2013. Vol. VI. P. 352–359.

32. Фока М. Підтекст у театрі та в кіно: спільна парадигма // Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University. Lublin: Ingvarr, 2015. Vol. X. P. 129–136.

Статті в іноземних наукових виданнях,

які входять до міжнародних наукометричних баз даних:

33. Фока М. В. До проблеми виявлення імпліцитних смислів хайку Мацуо Басьо // European Journal of Humanities and Social Sciences, «East West». Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. № 1. P. 50–52.

34. Foka M. The Peculiarities of E. Hemingway's Subtext Poetics (on the Basis of the Analysis of the Short Story «Hills like White Elephants») // Modern Science – Moderní věda: journal / vědecký časopis. Praha. Česká republika, Nemoros. 2017. № 2. P. 156–167.

35. Foka M. Sanskrit «Rasa-Dhvani» in J.D. Salinger's Fiction (Based on the Analysis of the Short Story «Pretty Mouth and Green My Eyes») // Modern Science – Moderní věda: scientific journal / vědecký časopis. Praha. Česká republika, Nemoros. 2017. № 3. P. 148–159.

36. Фока М. В. Феномен підтексту: спроба дефініції // Science and Education a New Dimension. Philology. 2017. V (36), Issue: 136. P. 25–28.

Додаткові публікації:

Статті в інших наукових виданнях:

37. Фока М. В. Підтекстовий план у музиці // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: Матеріали V Всеукраїнської з міжнародною участю науково-практичної заочної конференції (м. Київ, 27–28 березня 2015 р.) /

ГО «Інститут освітньої та молодіжної політики»; Науково-навчальний центр прикладної інформатики НАН України. К.: ІОМП, 2015. С. 45–49.

38. Фока М. Підтекст у кіно: голлівудська призма // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (м. Київ, 28–29 серпня 2015 р.) / ГО «Інститут освітньої та молодіжної політики»; Науково-навчальний центр прикладної інформатики НАН України. К.: ІОМП, 2015. С. 44–48.

39. Фока М. В. Поетика підтексту в п'єсі А. Чехова «Вишневий сад» // Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку: матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (19–20 травня 2016 р.): зб. тез / Упоряд.: І. Я. Глазкова, В. В. Богдан. Бердянськ: ДДПУ, 2016. С. 284–288.

40. Фока М. «Земля» Олександра Довженка: підтекстова сфера в кіноповісті та у фільмі // VIII Довженківські читання: зб. наук. пр. Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / За ред. проф. А. О. Новикова. Х.: ХІФТ, 2016. С. 105–111.

41. Фока М. В. Визначення імпліцитних смислів рубайят Омара Хайяма як наукова проблема // Філологічні семінари: Театр літературного процесу: теорія і дійові особи. Вип. 20. К.: ЛОГОС, 2017. С. 89–99.

42. Фока М. В. Імпліцитні смисли у творах магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса (на основі аналізу оповідання-казки «Стариган із крилами») // The First International Congress on Social Sciences and Humanities «Ukraine – Europe». Proceedings of the Congress (March 15, 2017). «East West». Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. № 1. P. 44–48.

43. Фока М. В. Чудо як підтекстовий смисл у творах Г. Гарсія Маркеса (на матеріалі оповідання «Я наймаюся бачити сни») // III Таврійські філологічні читання: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Херсон, 19–20 травня 2017 р. Херсон: Гельветика, 2017. С. 28–32.

44. Фока М. В. Феномен підтексту: спроба дефініції [Електронний ресурс] // Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe [сайт]: Матеріали міжнародної конференції «Science without boundaries – development in 21st century – 2017» (Held in Budapest on 27th of August). URL: <http://scaspee.com/all-materials/subtext-phenomenon-an-attempt-at-the-definition-m-v-foka>.

Тези:

45. Фока М. В. «Четвертий вимір» картини: до проблеми підтексту в живописі // Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (6 травня). Черкаси: Видавець Вовчок О. Ю., 2015. С. 161–163.

46. Фока М. В. Поетика «принципу айсберга» Е. Гемінгвея // Інноваційні наукові дослідження: теорія, методологія, практика: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 24–25 лютого 2017 р.) / ГО «Інститут інноваційної освіти»; Науково-учбовий центр прикладної інформатики НАН України. К.: Інститут інноваційної освіти, 2017. С. 71–73.

47. Фока М. В. Особливості магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса // Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 24–25 березня 2017 року. О.: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С. 42–46.

48. Фока М. В. Виховання імпліцитного читача як основне завдання вузівської літературної освіти // Scientific and pedagogical internship: Philological education in modern university – project-based approach to the work organization according to the guidelines of the European qualifications framework (experience of Danubius university). April 26–28, 2017. Slovak Republic, Sladkovicovo: Danubius University, 2017. P. 107–110.

49. Фока М. В. Методологічні та методичні підходи до вивчення підтекстів художнього твору // International research and practice conference «Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and

educationalists of Poland and Ukraine»: Conference Proceedings, April 28–29, 2017. Lublin: Lublin Sciences and Technology Park S.A., 2017. P. 167–169.

50. Фока М. В. Дхвані-раса як джерело художньої енергії // Нове у філології сучасного світу: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 9–10 червня 2017 р. Л.: ЛОГОС, 2017. С. 16–18.

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

- V Всеукраїнська з міжнародною участю науково-практична заочна конференція «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (Київ, 27–28 березня 2015 р.) – заочна участь, публікація доповіді;
- Всеукраїнська науково-практична конференція «Традиції та новітні технології в розвитку сучасного мистецтва» (Черкаси, 6 травня 2015 р.) – очна участь, виступ із доповіддю, публікація доповіді;
- VI Міжнародна науково-практична конференція «Наукова дискусія: теорія, практика, інновації» (Київ, 28–29 серпня 2015 р.) – заочна участь, публікація доповіді;
- Міжнародна (39-а) наукова шевченківська конференція «Творчість Тараса Шевченка: компаративний та інтертекстуальний простір» (Черкаси, 26–27 квітня 2016 р.) – очна участь, виступ із доповіддю, публікація доповіді;
- I Міжнародна науково-практична конференція «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (Бердянськ, 19–20 травня 2016 р.) – очна участь, виступ із доповіддю, публікація доповіді;
- Всеукраїнська науково-теоретична конференція «VIII Довженківські читання» «Олександр Довженко і українська культура: історія, традиції, сучасність» (Глухів, 27–28 жовтня 2016 р.) – очна участь, виступ із доповіддю, публікація доповіді;
- філологічний семінар «Театр літературного процесу: теорія і дійові особи» (Київ, 20 грудня 2016 р.) – очна участь, виступ із доповіддю, публікація доповіді;
- Міжнародна науково-практична конференція «Інноваційні наукові дослідження: теорія, методологія, практика» (Київ, 24–25 лютого 2017 р.) – заочна участь, публікація доповіді;
- I Міжнародний науковий конгрес із загальних і гуманітарних наук «Україна – Європа» (Відень, Австрія, 15 березня 2017 р.) – заочна участь, публікація доповіді;

- Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» (Одеса, 24–25 березня 2017 р.) – заочна участь, публікація доповіді;
- I Міжнародна науково-практична конференція «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах міжкультурної комунікації» (Острог, 6–7 квітня 2017 р.) – очна участь, виступ із доповіддю, публікація доповіді;
- Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічних наук: досвід науковців та освітян Польщі і України» (Люблін, Польща, 28–29 квітня 2017 р.) – заочна участь, публікація доповіді;
- Міжнародна науково-практична конференція «III Таврійські філологічні читання» (Херсон, 19–20 травня 2017 р.) – заочна участь, публікація доповіді;
- Міжнародна науково-практична конференція «Нове у філології сучасного світу» (Львів, 9–10 червня 2017 р.) – заочна участь, публікація доповіді;
- конференція «Science without boundaries – development in 21st century – 2017» (Будапешт, Угорщина, 27 серпня 2017 р.) – заочна участь, оприлюднення доповіді.