

«Emotional Reading Landscape» based on the materials of the magazines «Vsesvit» and «Vsemirnaia Literatura» is outlined. The main reader strategies, in particular, waiting for the magazine, enjoyment of possession, first reading, reading, interpreting, collecting, etc. are defined in the article.

Key words: communicative discourse, literary magazine, reader, cultural and semiotic reconstruction, emotional reading landscape.

УДК 821.161.2-343.09

Юлія Вишницька

МІФОСЦЕНАРНИЙ КОД ПАМ'ЯТІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЛЮБКА ДЕРЕША)

У статті проаналізовано одну з концептуальних доміант творчості сучасного українського письменника Любка Дереша — пам'ять. Концепт пам'яті дешифровано за допомогою міфосценарного коду. Міфологічний сценарій початку варіюється в романах письменника мікросценаріями занурення в глибини пам'яті, усезнання, поверненням у Хаос, а отілесненість пам'яті-спогадів провокується втратою/везанням/розщепленням «я» й осягненням Вічності. Одночасно спостерігається моделювання міфосценарію творення я-космосу як занурення в потойбіччя свідомості / у підсвідоме. Реконструйовано ідіостильовий варіант сценарію космотворення «Нерест писанок». Концепт пам'яті є ключовим при реконструкції міфосценарію творення реальності через вибір. Описано змикання міфосценаріїв кінця та ініціації через актуалізацію мотивів страху, тривоги, напруги, спеки, а також образу ящірки як ізоморфу першохаосу. Усі вони відтворюють семантику позачасся. У цьому ж вимірі письменник моделює міфосценарій ініціації, що обертається для героя з феноменальними здібностями трагічною спробою — несвободою, «нарізкою пам'яті».

Ключові слова: концепт пам'яті, міфологічний сценарій, міфоконструкт, міфологема, мотив, ініціація.

Французький історик П'єр Нора інтерпретує пам'ять як четвертий етап часових змін: нині, на думку вченого, ми переживаємо «прихід минулого як пам'яті» [6, 65]. Стрімке входження нових технологій у сучасний світ призводить, із сумом констатує П'єр Нора, до радикальної метаморфози пам'яті: «Йдеться не про зв'язок із минулим або його включення в теперішнє, а, навпаки, про затухання на користь безпосередності в записі та відтворенні реальності, що перетворює її саму на ірреальне» [6, 73]. Настав час, за висловом ученого, «ідеології усе-пам'яті» (див. про це у книзі Мічіо Кайку «Майбутнє розуму» [4, 80, 83, 84, 134–135, 142]). І саме в цій «віртуальній спадщині» зберігаються міфологічні конструкти, які можна, знову ж таки послуговуючись метафорою видатного французького історика, назвати «спадщинневим панциром» [6, 74]. Обернене витлумачення понять історії й пам'яті яскраво втілюється в концепті «історії-пам'яті». П'єр Нора розшифровує його так: «< ... > історія схоплюється пам'яттю, щоб, у свою чергу, створити основу нашої національної колективної пам'яті» [6, 125]. Сакральну природу і «майже тожність» між нацією, пам'яттю й священним П'єр Нора пояснює консервуванням у терміні *memoria*

значення святилища [6, 157]. Дослідник зосереджує свою увагу на так званих *locus memoriae* (це є одночасно й колективна монографія, про яку згадує автор: семитомник «Місця пам'яті» (1984–1992)), тих точках кристалізації колективного спадку, у яких сконцентрувалась колективна пам'ять (прикладами «місць пам'яті» насичено другий і третій розділи книги «Теперішнє. Нація. Пам'ять»). «Місця пам'яті» апелюють до символічної системи й конструювання репрезентативної моделі, їхнє призначення — вивільнити пам'яттєвий вимір із матеріальних і нематеріальних об'єктів [6, 242], тобто історик, на нашу думку, ставить їх в один ряд із міфологемами, описуючи в абстрактних, символічних категоріях. Для окреслення символічних вимірів історик вводить термін «комеборація», що, вважаємо, є релевантним космічній чи генетичній пам'яті: «точки з'єднання символічної системи належності, видимий залишок минулого, який став невидимий, але ще більш живий від того, що несе в собі від померлого» [6, 250]. П'єр Нора також дає своє тлумачення космічній пам'яті: це спогад або сукупність свідомих/несвідомих спогадів про досвід, пережитий і/або перетворений на міф живою спільнотою [6, 188]. Однак найбільш цінною

для нашого дослідження є теза про сутнісну різницю між історичною й колективною пам'яттю: перша «фільтрує, накопичує, капіталізує й передає», друга ж, якийсь час зберігаючи «спогад про непередаваний досвід, стирає й перекомпоновує за своїм бажанням, залежно від потреб моменту, законів уявного та повернення витісненого» [6, 189]. Історична пам'ять, за П'єром Нора, об'єднує, колективна ж — роз'єднує. У розмові з П'єром Нора Ж.-Б. Понталіс додає, що колективна пам'ять — це залишок від минулого в пережитій історії людей (див. «Пам'ять історії, пам'ять історика» у книзі [6, 192–204]).

Так, через текстово репрезентований концепт пам'яті письменник ретранслює свою світоглядну позицію. Концептуальні домінанти Любка Дереша формуються в його творах, зокрема, у фокусі «згадати», «пам'ятати», «забути». Л. Кулакевич концепт пам'яті визначає ключовим у розумінні світу як «вселенського сервера з інформацією, яка скрізь циркулює невидимими, “ніби оптичні волокна”, кабелями» [5, 187], а Р. Харчук називає «Намір!» Любка Дереша «романом про подорож у пам'ять» [7, 221].

Мета статті — дешифрувати концепт пам'яті у творах Любка Дереша за допомогою міфосценарного коду (див. про це [1]).

Міфосценарій початку у творах Любка Дереша моделюється крізь призму концепту пам'яті. Пам'ять — натренований, розвинений м'яз (а не «закодована в молекулах, які, наче голка зі смертю, криються в рибосомах, що зникані в нейронах, які сховані, своєю чергою, в голові і т.д.» [2, 46]; а «тіло — шматок пам'яті» [2, 117]) — здатний проводити «екскурсію на машині часу» [2, 45]. Саме отілесненість пам'яті (див. про це [2, 45–46]) в повісті «Намір!» запускає міфосценарій початку. Проживання «стану насиченості» [2, 50] стає поверненням у status quo, де з'єднуються в один часові виміри, «розщеплені на чотири незалежні погляди, кожен із яких є однозначно моїм єдиним» [2, 50]. Спресована темпораль («Час згорнувся в бублик» [2, 87]) й одночасне розщеплення пам'яті під впливом райського локусу — «мальовничої місцевості» в оніричному міфосвіті (адже «дрімота сприяє пишним снахам пам'яті» [2, 48]) — фіксують «стан колозального прозріння» [2, 50–51]. Мікросценарій занурення в глибини пам'яті релевантний сценарію всезнання — «проблиску дзеркальною п'ятою глибини» [2, 102]. Здатність пам'яті виходити за межі власного досвіду (спогади-картинки) в колективні спогади (спогади-карти) зміцнює status quo «я» — у «нескінченності», «почутті сказаної глибини», «величезній плинності у всьому» [2, 151]. Емпіричне проживання головного героя повісті співіснує з онтологічним: переживанням буттєвості речей, що викликає «неймовірно захоплення < ... > гіперреальністю присутності»

[2, 121]. Отілеснена пам'ять відкриває канали до усвідомлення матеріальності часу: у тексті це експліковано красномовною метафорою, за якою ороморфний код накладається на трансцендентний, виявляючи семантику матеріалізованої вічності: «Я осягнув, що переді мною плинув велетенською стіною ... сам ЧАС» (виділено автором [2, 151]). Інша природа темряви і глибини не співвіднесена з аксіологічною шкалою добра і зла («< ... > не думай, що глибина й нітьма — то царство сатани, а світло і спалахи — престол Господній і слава Його» [2, 183]).

Рельєфний час головний герой повісті осмислює через вербальний код: хлопець із феноменальною пам'яттю змикає смисли абстрактного «може» («*može*») і водної стихії «море» («*morze*»): «Це не простір, це переживання. Воно — безпосереднє доторкання до неможливого. Становище з додатком “може”. Тому що все там — тільки можливість, де нічого ще не сталося, але все, що стається, має у своїй сутності цю бурштинно-вугільну заграву» (виділено автором [2, 151; див. також [2, 173]). Зціленням для Петра П'яточкина (після випробувань із Гоцою — невдалої ініціативі з долучення Гоци Драли до таїн буття) стає реальна дія тут і зараз, що збирає до купи свідомість, пам'ять: «Коли мене з ніг до голови огорнув теплий яблуневий дим, я збагнув, що нарешті зцілювався, знов став собою, одним» (виділено автором [2, 225]).

Терапевтичним чинником у світі зімкнених просторів (реальності й трансцендентності) для головного героя «Наміру» стає цілюща злива, що «розвертає лицем до Часу Прийдешнього» [2, 92]. Гідроморфний код дешифрує світ уяви хлопця з феноменальною пам'яттю: повертає до глибин космотворення, утворюючи верховодство асоціацій як чогось «вулканічного. Древнього і простого. < ... > Позачасового» [2, 93]. Так реконструюється сценарій космотворення: роз'єднання на мільйони атомів («*ти весь розлітаєшся*») — колоративно-зоровий маркер космотворення: спалах червоного — рух (матеріалізований у «живому червоному вітрі»; «пульсація» [2, 92, 151–152]) — з'єднання часточок, атомів («*тіло стягується в одну точку*») — створення/відчуття/утвердження матерії («*Я і земля — одна тверда базальтова площа*») [2, 92–93]. Процес космотворення завершується «нерестом Писанок», відкриваючи «неземну картину»: «< ... > з-за обр'ю викочується велетенська писанка, схожа розмірами на планету. Вона розмальована коломийським орнаментом, і вона однозначно є живою. < ... > Писанку жене червоний вітер, під яким вона котиться і підскакує, мов невагома. З'являється ще одна писанка. Несподівано мій горизонт розширюється, і я бачу цілий фронт писанок, що котяться під натиском Червоного Вітру. “ЦЕ НЕРЕСТ!!!” — думка

ошелешує своєю впевненістю» (виділено автором [2, 93]). «Проникнення у червоне» [2, 97], «наелектризоване чужинське перезбудження, яке рве межі» [2, 95], стає досвідом занурення у потойбіччя, за яким приходиться визнання «підсвідомого гротесктера» [2, 95; див. також: 2, 264] й утвердження «найхоробріших здогадів про те, чим є пам'ять, чим є простір, час ... чим є "я"» [2, 95]. (Більш концентровано, ущільнено цей процес описано самим Петром П'яточкіним: «Моя пальня — енергія пам'яті. Це схоже на термоядерний синтез. Спогад — молекула. Потрібно спершу розщепити спогад до атомів (пригадати все в найдрібніших деталях), а потім оживити його (злити в одне, синтезувати, цілісно усвідомити). При цьому виділяється об'єм вільної енергії» [2, 240].) Міфологема води є доміантною під час трансцендентної подорожі хлопця з феноменальною пам'яттю: антропоморфно-гідроморфні метаморфози («Я тануча брила, котра поволи капле. < ... > Я течу, збігаю туди, куди мене тягне моє ледь похиле річкове ложе. Я вливаюсь. Тану в холодній стоячій п'їтмі, де тихо і нерухомо. // Це океан» [2, 252–253]) ототожнюють час і простір: час летить, як летить простір — «однорідна в'язка тиша»; «я» перетворюється на «повільний джуркотливий морок, весь в холодах і туманах» [2, 252], досягаючи «дна, де ні промінчика, ні звуку < ... >» [2, 253]. Глибина, тиша, п'їтма, морок як ізоморфи Першохаосу розкривають терапевтичний символічний спектр хаосу: символ спокою, безкінечності, умиротворення, імплікуючи архетип Матері: «< ... > я в абсолютній щільності, в абсолютному захисті < ... >» [2, 253]. Пірнання в глибину і п'їтму, що є відтворенням міфосценарію повернення в Хаос, передбачає втрату «я» і впізнання/відчуття Всесвіту: «І це відчуття — воно якраз і є основним, а зовсім не те, що ти бачиш. Це відчуття роздирає тебе на шматки, розносить на цілий Всесвіт ... Саме так — ти мовби в одну мить бачиш всю Вічність, але в ту ж мить тебе немає ніде» [2, 183]. Концепт пам'яті є ключовим при реконструкції міфосценарію творення реальності через вибір («Момент рішення — найтонший момент доторку до дійсності, тому що вибір — це не просто вибір. Це творення реальності» [2, 183]; «ДІЙСНІСТЬ — це нескінченні можливості того, що є, було і може бути. Це варіанти, які тягнуться у всесвіті, ніби оптичні волокна» (виділено автором [2, 185])).

У романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці» міфосценарій початку розкривається через музичний код. Музика в уяві головного героя-оповідача уподібнюється «новій невідомій формі життя»: «Музика висотувалася із нас дивними пурпуровими нитками. Вона була дикою, повільною й трасовою < ... >» [3, 29]. Саме така неформальна, авангардно-абстрактна музика здатна створити для її прихильників рай. «Рай

для неформалів» описується іманентно, через призму атрибутів гіпі: алкоголь, наркотики, музика геві-металу тощо: «Там пиво безплатне й шмалю хоч греблю гати, як у Глібова: // Як весело, як радісно конопельку курить, / Чого ж у мене серденько і мліє, і болить? / Болить воно і мучиться, бо ЛСД нема, / Конопелька ж не вернеться, не вернеться вона!» [3, 32; див. також: 3, 33]. Наркотично-алкогольна складова райського життя гіпі експлікується в топосі «країна туманів», що виступає синонімом Небесного раю для неформалів: «Знайти країну туманів, відшукати там Моррісона, Гендрікса й Баррета, і ще Керуака з Дженіз Джоплін, і Короля Елвіса, і спитати в Чарлі Паркера, яку музику він слухав у дитинстві, а потім потиснути руку старому доброму Джону Леннону й вигукнути: "Старі! Як добре, що ми нарешті разом!"» [3, 147]. Аналогом втечі до «країни туманів» у реальному житті героїв є відсутність мурів, стін, недопущення їхнього зведення [3, 147].

Міфосценарій кінця в романі «Поклоніння ящірці: Як нищити ангелів» Любка Дереша змикається з міфосценарієм ініціації. Це відбувається через актуалізацію мотивів страху, тривоги, напруги (їхнього зростання та спроби їх подолання). Інтенсивність цих емоцій, відчуттів пов'язана зі зміною колоративного спектра. Так, колоративним конденсатом страху, напруги, тривоги стає жовтогарячий колір, експлікований мотивом спеки, як символ задухи, в'язниці, несвободи: «< ... > напруга наростає. < ... > Умить стало незатишно в цій просоченій пилукою оранжевій спеці. І ця напруга з // (ящірки) // нізвідки ...» [3, 163–164; див. також: 37, 152, 158]. Образ ящірки матеріалізує цей страх, що росте (див. також мотив наростання напруги як передчуття Ящірки, як метаморфози зі світу галюцинацій та видінь [3, 172]; порівняймо з образом вбивчого слова-метелика [3, 30]). Танатоморфна істота хтонічного світу входить у ланцюг ізоморфів першохаосу: «суха темрява» [3, 175], «чорні глибини Стіксу», «порожнеча» [3, 176]. Усі ці часопросторово-колоративно-образні ізоморфи Хаосу відтворюють семантику позачася, яка акумулюється в образі зі світу мистецтва «чорно-білої гравюри» [3, 176].

Любка Дереш моделює міфосценарій ініціації в позачасових і позапросторових вимірах, в «інших секторах пам'яті Сонця» [2, 188], яких сягають феноменальні здібності головного героя повісті «Намір!». У своїй уяві Петро П'яточкін проривається у трансцендентність, де стикається з тератоморфною істотою — «нафтолюдом»-перевертнем («Воно бовваніє чорним жиром, більшає, швидко перетворюючись на людиноподібну істоту. Тепер це стара жінка з м'ясистим чорним обличчям, закутана з ніг до голови у щось блискуче, органічне, схоже на велетенську надуту кишку. Її слизька, кольору нафти кишка-хламида зникає хвостом у мазутній

ополонці. Єдине деформоване око на вдавненому обличчі світитися жовтим злом» [2, 190]), що сіє жах і паніку, пригнічуючи психіку тривожністю й холодом («Якийсь потворний духовий інструмент висмоктує з простору повітря і заповнює сповільненим потойбічним звуком» [2, 190]). Образ смерті на міфологічному зрізі метаморфоз з'являється й у світі живої, одухотвореної природи: «Я відчував, як смерть, маскуючись то під мороз, то під відлигу, кружляє довкола будинку. Припадає до облуплених стін, виє в комин і зазирає крізь голі шиби» [2, 247]. «Посвячення у невідоме, яке є суттю буття, досвідом досвідів» [2, 86], стає зануренням у глибини підсвідомості, переходом меж реального світу, виходом у незнане, передбачаючи одночасно початок і кінець. Фінал повісті оприявлює саме таку невизначеність, що уможливорює ототожнення міфосценаріїв ініціації, початку й кінця.

Колоративним уособленням «того, що трапилося вперше», є червоне [2, 95]. Сценарій ініціації розгортається у світі аналогій/асоціацій/уяви — на шахівниці, де зішлись «я» і світ: «Фігурами світу є події та ситуації, фігурами “я” є дії та рішення. Кількість наших фігур обмежена, тоді як запас фігур світу є нескінченним» [2, 95]. Ритуал ініціації (герой силоміць повів за собою у трансцендентні світи Гоцу Дралу) обертається для Петра П'яточкіна невдалою, трагічною спробою: замість всезнання й свободи — лише «нарізка пам'яті» (див. однойменний IX розділ [1]). Після смерті (реальної — Гоци й символічної — себе («Замість мене у цьому світі присутній спустошений привид, опудало <...>» [2, 220])) герой повісті перероджується: усвідомлює, що єдиною протидією «холодній, німій п'їтмі, яка рано чи пізно поглине кожного з нас» [2, 221; див. також про смерть-суперниці в шаховій партії: 153], є бути: «Жити на всі сили, жити на всі жили. Жити в Духові, діяти в Духом. Щосекунди, зі всієї сил, до останнього віддиху намірятися повернути нескінченність, яка тут, поруч, на відстані руки» (виділено автором [2, 221]).

Хлопець із феноменальною пам'яттю обирає «радикальний спосіб ініціації» [2, 198]: «накопичити вольвовий заряд» в одній точці часопростору, щоб перенестися в інший світ [2, 199], «символічно» [2, 221] вмерти в цьому світі, щоб силою волі змінитися. Світ дитячої уяви породжував потойбічних істот: «мару», «бабайку», «церагу», що уособлювали собою страх [2, 74–75]. Дитячі спогади реконструюються в дорослому світі міфосну за допомогою занурення в підсвідоме. Підтвердженням уявних-зі-сну-спогадів є зарості бур'яну за хатою в реальному світі [2, 76], а встановленою точкою шляху до кінця є «магічна лінія смерті» [2, 87] — прірва, в яку заглядає й занурюється ініційований Петро П'яточкін.

Так, у творах Любка Дереша отілеснена пам'ять провокує космологічне повернення

до першочасу — спресованої, зімкненої темпоралі; розщеплена й потім зібрана пам'ять-спогад є молекулою-креатором і суголосою з фізичним процесом термоядерного синтезу; вода виступає як актуалізатор антропоморфно-гідроморфних метаморфоз (де «я» ототожнюється з океаном, першохаосом (в його синергійних формах: колоративних, звукових, тактильних), час — із простором), терапевтичний символ тиші, спокою, безкінечності, імплікатема архетипу Матері. Спостерігаємо абсолютну синонімію варіативних міфосценаріїв початку в художньому світі письменника: мікросценарій занурення в глибини пам'яті = мікросценарій усезнання, де емпірична модель ототожнюється з гносеологічно-меморіаційною й онтологічною; отілеснена пам'ять/спогади = матеріалізований час = матеріалізована вічність — з кодовими збігами: ороморфного й трансцендентного, синергійного (колоративно-першоелементного) й аксіологічного; пірнання у морок і глибінь = втрата/щезання «я» й осягнення Всесвіту, Вічності (через мотиви розщеплення «я», єднання з Космосом). Ключовими векторами осмислення часових вимірів у художній картині світу Любка Дереша є вербальний (який проектує ініціаційний шлях до свого зібраного до купи, нерозрізненого «я» — через зімкнені космогонічну (в її гідроморфній іпостасі) й трансцендентну, вірогідну) і музичний (музика = нова форма життя). Останній експлікується через міфологему Віднайденого Раю — «країни туманів». Втеча до Небесного Раю уможливорюється для неформалів (гіпі) через наркотично-алкогольний дурман, синонімом якого в реальному світі для героя-мандрівника/пошукача стає відсутність мурів. Ще одним вектором виступає екзистенційний: «вибір» (як онтологічний, емпіричний, екзистенційний жест-доторк до реальності) + «творення реальності/дійсності». Гідроморфним провідником у позачася в Любка Дереша є злива, яка зцілює поверненням до першооснов. Міфологема реконструює міфосценарій першопочатку, артикулюючи образами й мотивами всі етапи космотворення: вихідна точка — розімкненість, хаос + Креатор (експлікований піроморфно-колоративно-візуальним образом) + дія-креація через рух і пульсацію (експлікатема — вітер) + збирання до купи розрізнених атомів (власне креація) + результат (вихід) креації: матерія-сугестія трансцендентного єднання «я» із землею. Міфосценарій творення я-космосу накладається на міфосценарій з експлікованою домінантною — етноміфологічною комплементарною парадигмою: «нерест писанок». Міфосценарій розгортається на фрагментарних компонентних стрижнях: Креатор «Червоний Вітер» + спосіб креації «велетенська коломийська писанка котиться, підскакує» + результат креації «Нерест писанок» — і відтворює міфосценарій занурення у потойбіччя свідомості/у підсвідоме. Отже, зазначені семіотичні конструкції ототожнюються, взаємонакладаються у площині першопам'яті — генератора креації.

ДЖЕРЕЛА

1. Вишницька Ю.В. Міфологічні сценарії в сучасному художньому дискурсі: спроба типологізації / Ю.В. Вишницька // Мова і культура (Науковий журнал). — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. — Вип. 18. — Т. V (180). — С. 74–81.
2. Дереш Л. Намір! [Текст] / Любка Дереш ; вступ. ст. Ю.Р. Издрика. — Х. : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2008. — 272 с.
3. Дереш Л. Поклоніння ящірці: Як нищити ангелів : роман / Любка Дереш ; худож.-оформлювач І.В. Осипов. — Х. : Фоліо, 2009. — 189 с. — (Графіті).
4. Кайку Мічіо. Майбутнє розуму / Мічіо Кайку ; пер. з англ. Анжела Кам'янець. — Л. : Літопис, 2017. — 408 с.
5. Кулакевич Л.М. Концепт пам'яті в романі Любка Дереша «Намір!» / Л.М. Кулакевич // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. — Бердянськ, 2015. — Вип. VIII. — С. 186–193.
6. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора ; пер. із фр. А. Рєпи. — К. : ТОВ «Видавництво «КЛІО»», 2014. — 272 с.
7. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посіб. / Р.Б. Харчук. — К. : ВЦ «Академія», 2008. — 248 с. — (Альма-матер).

REFERENCES

1. Vyshnytska Yu.V. (2016). Mifolohichni stsenarii v suchasnomu khudozhniiomu dyskursi: sprobа typolohizatsii. Kyiv, Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. *Mova i kultura*, 18 (180), ss. 74–81.
2. Deresh L. (2008). *Namir!* Kharkiv, Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia», 272 s.
3. Deresh L. (2009). *Pokloninnia yashchitsi: Yak nyshchity anheliv*. Kharkiv, Folio, 189 s.
4. Kaiku Michio. (2017). *Maibutnie rozumu*. Lviv, Litopys, 408 s.
5. Kulakevych L.M. (2015). Kontsept pamiaty v romani Liubka Deresha «Namir!». *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, (VIII), ss. 186–193.
6. Nora P. (2014). *Teperishnie, natsiia, pamiat*. Kyiv, TOV «Vydavnytstvo «KLIO»», 272 s.
7. Kharchuk R.B. (2008). *Suchasna ukrainska proza : Postmodernyi period: navchalnyi posibnyk*. Kyiv, VTs «Akademii», 248 s.

Юлия Вышницкая

МИФОСЦЕНАРНЫЙ КОД ПАМЯТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛЮБКА ДЕРЕША)

В статье проанализирована одна из концептуальных доминант творчества современного украинского писателя Любка Дереша — память. Концепт памяти дешифрован с помощью мифосценарного кода. Мифологический сценарий начала варьируется в романах писателя микросценариями погружения в глубины памяти, всезнанием, возвращением в Хаос, а материализация памяти-воспоминаний провоцируется потерей/исчезновением/расщеплением «я» и осмыслением Вечности. Одновременно наблюдается моделирование мифосценария создания я-космоса как погружения в подсознание. Реконструирован идиостилевой вариант сценария космотворчества «Нерест писанок». Концепт памяти является ключевым при реконструкции мифосценария создания реальности через выбор. Описано смыкание мифосценариев конца и инициации с помощью актуализованных мотивов страха, тревоги, напряжения, жары, а также образа ящерицы как изоморфа первохаоса. Все они воспроизводят семантику вневременья. В этом же измерении писатель моделирует мифосценарий инициации, который оборачивается для героя с феноменальными способностями трагической попыткой — несвободой, «нарезкой памяти».

Ключевые слова: концепт памяти, мифологический сценарий, мифоконструкт, мифологема, мотив, инициация.

Iuliia Vyshnytska

MYTHOSNENARIO CODE OF MEMORY (BASED ON WORKS BY LIUBKO DERESH)

The author analyses memory as one of conceptual dominants in works by contemporary Ukrainian writer Liubko Deresh. The concept of memory has been decoded by using a mythological scenario

code. The mythological scenario of beginning varies in his novels: as microscenario of an immersion into profundity of the memory, an omniscience, return to a Chaos; an embodiment of memory-remembrances is being provoked by a loss / disappearance / splitting of the 'self' and comprehension of Eternity. Simultaneously the modeling of the mythoscenario concerning a creation of self-cosmos as immersion into ulterior consciousness or the unconscious can be discovered. Idiostyle variant of space creating ("Pysankas' spawning") has been revealed. Concept of memory is a key point while presenting mythoscenario of creating reality through a choice. The conjunction of mythoscenarios of end and initiation through apparition of fear, anxiety, tensivity, heat has been revealed as well as the image of a lizard as chaos isomorph. All of them reproduce an out-of-time semantics. Also the writer models an initiation mythoscenario leading personage with extraordinary abilities to tragic attempt: bondage and 'memory incision'.

Key words: concept of memory, mythological scenario, mythoconstruction, mythologeme, motive, initiation.

УДК 82-32(560).312

Ганна Роз

ТРАЕКТОРІЇ ЕКСПЕРИМЕНТАТОРСТВА: ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ТУРЕЦЬКОЇ НОВЕЛИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Автор статті аналізує генезу та своєрідність розвитку турецької новели в ХХ ст., послуговуючись набутками попередників в контексті вивчення еволюції та становлення турецької малої прози. Визначаючи стильові та змістові особливості модифікації жанру новели, досліджує, зокрема, малу прозу Саїда Фаїка Абасияника («Жінка з ластівчиного гнізда», «Робінзон Крузо»), Омера Сейфеттіна («Милостиня», «Верблюди»), Рефіка Халіта Карая («Ятик Еміне»), Суат Девіш («Він») та Азіза Несіна («Що ж воно далі буде», «Листи померлого віслюка»). На широкому ілюстративному матеріалі наводить приклади жанрових модифікацій турецької новели у першій половині ХХ ст., характеризує наріжні риси психологічної, соціально-психологічної, фантастичної та сатиричної новели; досліджує ідейно-тематичні домінанти, стильові стратегії та жанрові моделі зазначених новел.

Ключові слова: новела, жанрові модифікації, літературне експериментаторство, стильові стратегії, турецька література.

Жанр новели в турецькій літературі виявився надзвичайно продуктивним, хоч сформувався та вирізнявся в окремий напрям, за твердженням відомого тюрколога В.Г. Гузеєва, «досить пізно, лише в середині ХХ століття» [2, 6–7]. У добу Середньовіччя мейнстрімом літератури становила придворна поезія, а епічні жанри (зокрема роман, оповідання, драма) залишалися невідомими. Зауважимо, однак, що такі різновиди прози, як казки, легенди, анекдоти, забавні оповідки (тур. риває, хікає) були надзвичайно популярні і широко поширені як у Туреччині, так і на всьому Близькому Сході [8, 147]. Побутували вони в усній формі, відтак імена авторів залишалися невідомими. «Головними оповідачами були медахи, що своєю майстерністю приковували увагу слухачької аудиторії ще навіть у ХХ столітті» [3, 321].

Активний розвиток новели в турецькій літературі певний час залишався окресленим тяглістю

традиції, хоч самі письменники сміливо експериментували, послуговуючись досягненнями своїх колег по перу, представників західної літератури. Загалом, за визначенням літературознавчого словника-довідника, упорядкованого авторським колективом на чолі з Р.Т. Гром'яком та Ю.І. Ковалівим, новела — це «невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вималюваною дією. Н. властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів» [5, 497]. Точна й усталена структура новели вирізняє її з інших різновидів епічних жанрів. Новелісти, послуговуючись названим жанром, керуються у виборі перевагами сюжетної однолінійності, зведенням до мінімуму кількості персонажів, котрі потрапляють у непередбачувані чи незвичні життєві обставини. Для письменників, котрі обирають цей жанр, залишається пріоритетним змалювання