

ЕЛЬЗА ЯК ТЕКСТ: РЕАЛІЗАЦІЯ ФОРМУЛИ “БОГ – МОЯ КЛЯТВА” В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОМУ ТА БІОГРАФІЧНО- ПОБУТОВОМУ РЕЄСТРАХ

Стаття розгортає формулу “Бог як клятва” (таке значення має ім'я Ельза) у горизонтальному й вертикальному вимірах. Лінії тексту “Ельза” в культурному просторі перетворюються на систему в постійному становленні – ризому, точки якої пов'язані з іншими, але не підвладні ієрархії, а складають ризоматичний ланцюг із двох основних – літературного й біографічного – реєстрів. Саме цей теоретичний контекст залучено до запропонованого для аналізу імені.

Ключові слова: текст, ім'я, оповідач, проза.

Olha Punina. Else as a text: The realization of the formula “God is my oath” in literary and biographic contexts

The paper analyzes both horizontal and vertical dimensions of the formula “God is the oath” (the literal meaning of the name “Else”). In the cultural space, the lines of the Else-text are transformed into an ever-changeable system, that is, into rhizome. Its points are related to each other, but they nevertheless do not make up any hierarchy, replacing it with non-linear interconnection of literary and biographic registers. This theoretical background becomes a fulcrum for the analysis of Else's name.

Key words: text, name, narrator, prose.

*Безобразная Эльза – королева флирта,
С банкой чистого спирта я спешу к тебе.
Нам за тридцать уже и все, что было
Не смыть ни водкой, ни мылом с наших душ,
Ведь мы живем для того, чтобы завтра сдохнуть.*

“Крематорий” (“Безобразная Эльза”)

*убити ельзу – теплий синій промінь
що тужно й часто груди холодить
піймати крапельку вологи – просто в комір
і заплести цю одчайдушну мить
в твоє заплутане цілунками волосся*

О. Соловей (“Убити Ельзу”)

Усуціль скомпрометоване в добу літературознавчих постмодерністичних шукань поняття *тексту*, що начебто отримало надійний ґрунт-розуміння вже у структуралістських студіях, свідчить на користь власної невичерпності. Прогнозувати, яким змістовим наповненням й амплітудою якої функціональності *текст* ознаменується в подальших філологічних (і філософських) розвідках, реально, але чи необхідно? Адже зміни в тлумаченні цього поняття відбуваються, за грамотного підходу, в різних теоретико-методологічних площинах, де поява нових напрямків (і шкіл) – це не що інше, як модернізація вже відомих дискурсів. Приміром, структуралізм, постструктуралізм як оновлені варіанти інваріанта формалізму чи то – літературознавчої граматики в цілому (граматичного дискурсу в теорії літератури).

Специфікація тексту в межах граматичного літературознавства другої половини ХХ ст. набула масштабного вияву: текст описує галузі “позатекстуальні” [10, 117] – культурні й суспільні системи (кіно, телебачення, мода, секс, влада тощо), розширює сферу свого впливу до ототожнення зі світом (текст = світ, універсальне, а тому й життя = текст [5, 491-496]). Віднині текст – “уса недиференційована маса культурних сенсів, що ввібрав твір, але яка ще не

підкорилася його телеологічному завданню” [12, 19], це те, що “висловилося” у творі поза авторською волею” [12, 20], його свідомістю. Апарат літературознавчої граматики дає змогу проектувати поняття тексту на будь-які одиниці того, що сприймає людина, із чого вона здатна стягти (неодмінно!) смисл, котрий так чи так уже закодований у її досвіді.

У ракурсі такого бачення *тексту* наша спроба вчитатися в *Ельзу* можлива за рахунок як біографічних, мистецьких текстів (життя як текст, кіно як текст тощо), так і твору (беремо наразі сукупно), що постає текстуальним конотатором, “володіє особливою силою впливу на аудиторію” [12, 21], виявляє текст (тобто сенс, чи то, за Р. Бартом, ідеологію), що кодує в собі провідний смисловий шар імені: Ельза (Else) – німецький варіант грецького імені Елізабет, що змістовно виражається в таких словесних формулах, як “бог – моя клятва”, “богом я клянуся” [31, 116, 129].

Вихідним об’єктом подібних літературно-граматичних маневрувань передовсім у царині типології, пошуку смислових ниток у сітці тексту *Ельза* стають прозовий та поетичний пласти доробку донецького автора *Олега Солов’я* з густо насиченим (у творчий період початку 2000-х рр. аж до появи книжкового видання однойменного роману 2010 р.) конструктором “Ельза”, що провокують звернення до ретроспективних літературно-художніх та біографічно-побутових мистецьких планів.

Літературно-художній план

В українській, західноєвропейській, російській літературах ХХ ст. відома не одна спроба залучення германського імені – розбудови на його основі художнього образу. Їхня різнокаліберність не дозволяє вийти за межі обраної методології, проте задля створення тексту-монтажу – чи то смислової *мапи* – згадка цих спроб буде доречною (ми свідомі того, що залучені в тексті художні твори не обмежують коло Ельзового контексту).

Тож, по-перше, драматичний малюнок в одній дії 1906 року *Гната Хоткевича* “*Вони*”, поданий у формі полілогу російської інтелігенції напередодні революційних подій, який, на думку Н. Малютіної, “розкриває внутрішню драму пізнання народного волевиявлення вихованої за кордоном панни Ельзи” [14, 84]. *Молода хвороблива* дівчина, образ якої відлунює штучним сентименталізмом на декадентському ґрунті, відчувши відстань між собою і народом (“Там так багато було сонця, квіток, а тут... весь час почуваю себе, як безпомічна дитина, над котрою повисла грізна небезпека...” [34, 345]), усвідомлює власну чужість для людей, яких намагається зрозуміти, для держави, закони котрої не збігаються із законами її “зачарованого замку”: “Непотрібна... непотрібна... непотрібна. (*І, глухо ридючи, упала лицем на канапу*)” [34, 366].

По-друге, робота над романом “*Глибини і висоти*” на початку 30-х років *Ігоря Костецького*. Один із персонажів твору – Ельза Браницька [17, 140-150], загадкова й не зовсім реальна жінка.

По-третє, проза *Іллі Еренбурга* “*Тринадцять люльок*”. У новелі “Дванадцята” люлька лісника Курта Шуллера, що разом із дружиною Ельзою мешкає на вершечку Вармефуссовського пагорба, виконує функцію на зразок тієї, котра властива казковій речі (річ може бути будь-яка – сокира, скатертину, мишачий хвіст тощо), – рятівну, що обертає ситуацію, яка склалася, на щасливий фінал. *Білувата* Ельза, що нагадує, зі слів розповідача, добре обрублену дошку для прасування, дванадцять років чекає на те, аби люлька чоловіка із зображеними бджолою та трояндою врешті-решт розбилася: судячи з усього, люлька уособлює статеvu спроможність Курта (він ставив її між ніг, як “царський жезл”

[38]), тому стає суперницею Ельзи (теза). Стан ворожнечі Ельзи з люлькою змінюється на протилежний (антитеза) з відходом чоловіка 1914 року на війну; віднині люлька – надія на його повернення, розрада, спогад про “солодкий, духмяний мед”, доступний із Куртом. І кінець кінцем – ворожнеча перетікає в єднання: люлька дарує військовополоненого росіянина для задоволення статевої втіхи німкені Ельзи – акт сексуального злиття знаменує відродження любові та миру, Ельза, своєю чергою, подає люльку на знак власного прийняття суперниці. Зрештою, з появою чоловіка щезає коханець, а люлька дивовижним чином димить у роті святого Губерта (синтез).

По-четверте, п'єса-казка в трьох діях “Дракон” (1943) *Євгенія Шварца*. Будучи, однак, крупномасштабною алегорією тогочасного радянського світу, твір оперує набором стандартних казкових компонентів: традиційною фабулою (за якою чарівну жінку та мешканців її міста хоробрий воїн рятує від окупанта-негідника), розгортанням такого ж традиційного сюжету (поява Ланцелота в місті й будинку архіваріуса Шарлеманя та його дочки Ельзи – знання від kota, що говорить, про жажливого Дракона – виклик Дракона на бій – бій (помічники й зрадники) – щасливий фінал: єднання Ланцелота з коханою Ельзою – перемога добра над злом), героями (Дракон, лицар, справжня красуня-пані, підлабунки, герої-помічники тощо). Ельза (“*Нещасна Ельза...*” [35, 268]) у структурі п'єси-казки, попри вторинність, із такого ракурсу виглядає як рушій дії; з появою Ланцелота в місті та його прагненням захистити дівчину розгортається сюжетна канва: за дотримання всіх казкових умов початковий конструкт “нещасна” покликаний змінитися на “щаслива”. Вирізняється твір Є. Шварца насамперед на рівні зовнішньої форми – мовленням автора-казкаря й дійових осіб: мовлення, стилізоване під народно-казкове (героїчне, сентиментальне – Ланцелот, Ельза), часто межує з простонародним, що збігається з реальним мовленням часу появи п'єси (іронічне, фарсове – казкаря, кіт, Бургомістр, Дракон та ін.).

По-п'яте, роман *Франсуази Саган “Здрастуй, смутку”* (1954). Ельза Макенбур – двадцятидев'ятирічна коханка батька оповідачки – головної героїні Сесіль. “Із рудим волоссям висока Ельза, щось середнє між повією і дамою напівсвіту, була статисткою в кіностудіях і барах на Єлисейських полях” [24, 8] (курсив мій. – О. П.), – рекламує авторка й каже далі: “...Від неї віяло світом утриманок, атмосферою барів, бездумних вечірок, і це нагадувало мені щасливі дні” [24, 44]. Беручи участь у намірі Сесіль – розлучити батька з колишньою подругою її матері – Анною, Ельза “має ту земну, котра квітне, чарівність, що примушує чоловіків обертатися” [24, 47], і виконує функцію відновлення (реанімації) минулого життя батька. Про подібне функціональне навантаження образу – реанімувати життя, чуттєвість – ідеться й в іспансько-аргентинській стрічці-трагікомедії режисера *Маркоса Карневале “Ельза і Фред”* (2005): смертельно хвора Ельза із життєствердним первнем усередині, що сприймає по-святковому всі події, трохи божевільна у своїх починаннях, породжує в малопривітному Фредові справжні почуття.

По-шосте, трилогія австрійської письменниці й біолога-натураліста *Джой Адамсон “Вільна Ельза” (“Народжена вільною”), “Що живе вільною”* (1960, 1962), *“Назавжди вільна”* (1964) [1]. Художній світ романів Дж. Адамсон фокусується довкола природної тематики й соціокультурних проблем, пов'язаних із людською недбалістю. Головна героїня романів – *левиця* Ельза – стає об'єктом художнього зображення в її становленні (від народження до смерті) як *самиці і матері*, друга й водночас ворога людини.

По-сьоме, епатажна п'єса соц-артівця *Леся Подерв'янського “Сноби”*. У ній змодельована дійова особа – Ельза Піздаускас, *снобиха* (тобто людина, яка

претендує на вишуканий смак та інтелектуальність), у такий спосіб, що її “снобство” (як й інших презентованих типажів – Венедікт Абрамовіч, Перець Свиридович та ін.: вони обговорюють філософську літературу й, аналізуючи ситуацію випивання, знаходять перегуки з фільмами Хічкока й Хабібулїна тощо) набуває абсурдних сміхових інтонацій – закладена семантика в називаннях нівелюється за рахунок дій:

“*Венедікт Абрамовіч*. Рекомендую – у нас в гостях і́звестнейшая Ельза Піздаускас.

Ельза. Хоть би ти, Веня, не виябувався, ти ж знаєш, я етого не люблю. З цими словами Ельза Піздаускас наливає собі гранчак горілки і випиває його” [22, 116].

По-восьме, ліричний твір *Петра Мідянки* “*Кохано Ельзо, край наш не Ельзас...*”. Апострофічна Ельза в поезії постає ланкою між двома різноплановими (різнополюсними) світами: Ельзасом і *нашим* краєм, що Ельзасом не є. Власне, шляхом нагнітання-заперечення повноцінно конструюється той світ, що *не* (не такий славний), *без* (без зовнішнього лиску, начебто порожній): “Скульптури божі ліплені із сиру, / Костьолики без внутрішніх прикрас, / Лише черешні вдягнуто в порфіру... // І засурмлять, здається, вийде князь / І розпочне забаву, потім – учта. Кохано Ельзо, бачиться Ельзас, / А це німа окраїна та пуща” [18, 14]. Нагнітання досягає змістового апогею в останніх п’яти рядках, вербуючи *кохану* Ельзу в стихію конструйованого від початку світу *нашого* краю: “Коли б на лузі молода трава / Дощу від неба твердо не просила, // Була б пустеля, знав би волопас: / Не потребу їдла та багаття... / Кохано Ельзо, тямте про Ельзас, / Кохано Ельзо, знайте Закарпаття!” [18, 14].

І, по-дев’яте, оповідання з елементами фантастики “*Фріц і Ельза*” сучасного російського прозаїка *Єлени Хаєцької*. Тут відчутна спроба творення художнього світу на ґрунті загальнолюдських (вічних) цінностей, що формують людську *цілісну* особистість. Загублений у цивілізаційному просторі (малоприспосований до нього), деформований і пошматований ним Моріц фон Рутмерсбах, “...довготелесий і білявий, стовідсотковий фріц, яких показують у старому кіно про війну” (тут і надалі переклад з рос. мій. – *О. П.*) [33, 405], прибуває з Варшавського вокзалу до невеличкого містечка з костьолом у пошуках себе-цілісності. У містечку він має змогу реалізувати думку про звільнення негрів, у чому Моріца переконує роман місіс Бічер-Стоу “Хижка дядька Тома”, у широкому значенні: такою підопічною “по звільненню”, зокрема й себе-Моріца, стає місцевий *антисоціальний елемент* – Ельза, “*юний ельф*, що провів би п’ятнадцять діб за бешкет там, де слід <...>, дівчина, дуже маленька й худа, острижена майже догола, з величезними сіруватими очима й гостренькими вушками” [33, 415-416] (курсив мій. – *О. П.*). Проблематично не так те, що Ельза, шістнадцятирічною викинута з материнського лона-будинку, вирізняється в невеличкому містечку брутальною поведінкою, живучи за рахунок чоловіків-коханців, котрі калічать її своєю “любов’ю”, як те, що Ельзи як такої не існує, натомість наявний лише “живий біль”; ним дівчина бадьориться й мучить інших. Реалізацією такого не-існування стає деталь – острижене під машинку волосся Ельзи: “Маленька, у широкому светрі до колін, ув обдертих штанях і стареньких кедах, зашитих світлими нитками, *підстрижена сливе догола*, вона стояла у великій залі мерії між пониклих знамен і гігантських полотен з історичними сценами” [33, 416] (курсив мій. – *О. П.*). Прихисток Ельзи в замку Моріца, де він тимчасово обіймає посаду охоронця-гіда, і подальше убезпечення її від місцевих органів влади стає тією стрижневою дією в сюжетній лінії, що веде до унаочнення образу-персонажа “Моріц-Ельза” як цілісної особистості: в осадженому замку без жодної надії на порятунок сіра непримітна ув’язнена

Ельза стає складником я-Моріца, який, до цього апатичний, навзаєм – я-Ельзи: “Моріц та Ельза жили віднині в одній кімнаті... <...>. І вперше в житті не сходить від Ельзи біль. В її душі поселилася тиша” [33, 431-432]. Відбувається подвійний порятунок – взаємозалежно Ельза починає існувати, а Моріц відчувати життя (рятує-убезпечує поза можливим власним убезпеченням); й уособлений він у пластично-мальовничому компоненті (образі) – замку, що з Моріцом та Ельзою в середині здіймається до неба й щезає – стає частиною світової гармонії-космосу.

Смислова мапа (термінологічно – ризома) тексту Ельзи в літературно-художньому контексті відтак набуває опуклості, що характеризується маркерами: Ельза – молода хвороблива дівчина; загадкова й нереальна; білувата сексуально невдоволена жінка; нещасно казкова; “щось середнє між повією і дамою напівсвіту”; що рятує (реанімує) життя; вільна самиця і матір; снобиха; кохана; антисоціальний елемент + юний ельф + живий біль. Попри відсутність безпосереднього змістового зв'язку, мапа-ризома набуває щільності, єдності за рахунок спільного знаменника – конструкта *Ельза*.

За часовими вимірами роман “*Ельза*” О. Солов'я позначений кількома датами, що пов'язують його змістове наповнення з іншими творами автора цих періодів: жовтень 2000 р., лютий-березень 2001 р. – датують першу частину, надруковану в 1-2 числі альманаху “Форма[р]т” за 2001 р., та грудень 2003 р. – датує другу частину, яка разом із першою і склали роман, опублікований видавництвом “Треант” 2010 р. У такому розрізі й пропонується відстежити *Ельзів* текст, для початку розкривши його внутрішню смислову інтенційність і зв'язність.

По суті, у романі О. Солов'я *Ельзу* слід трактувати як макроструктуру (за традиційною термінологією, близькою до ейдосного тлумачення твору, – макрообраз), складену з кількох конструктів, котрі діють залежно, а не відокремлено: по-перше, Ельза як героїня, частина побутового укладу життя двох богемних митців Олега й Терена; по-друге, Ельза як одне з облич персонажа-оповідача, так би мовити, триголової гідри Олег-Терен-Ельза¹; по-третє, Ельза як провідний інтонаційно-оцінний струмінь епічного твору (чи пак – модус художності) – від драматичного, у якому “участь особистості в життєбудові принципово ускладнена суперечністю між внутрішньою свободою самовизначення і зовнішньою (подієвою) несвободою самовияву” [30, 71-72] (ідеться про надмірність внутрішнього героя щодо зовнішніх можливостей і дозволених, а отже, його драматичний спосіб існування – самотність і страждання), до ідиліки, що поєднує внутрішні межі “я” з його позарольовими зовнішніми межами [30, 67-68].

Перший складник макроструктури *Ельза* розбудований на позатекстуальному компоненті – назві, що містить усі потенційні смисли подальшого тексту художнього твору, та вже розгорнутих значеннях у текстуальній дійсності, і породжує наступні два конструкти. Ім'я в художньому творі моделює окремий тип енергії (когось, чогось) зі своєю формою світобачення й поведінки. Ельза реконструює етимологічну значеннєву цінність свого імені – “бог – моя клятва”: така, що піддана владі вищого начала, не йде наперекір йому, в усьому з ним солідарна (і тут уже не має значення реалізація цього вищого начала – бога, його конфесійність, а тим паче “божественність” не суттєва, богом у цьому випадку може бути сама людина; пригадаймо у Василя Стуса: “В мені уже народжується

¹ Власне, ця концепція розгортається в тексті рецензії А. Білої, яка вважає, що “О. Соловей написав роман про себе і про своє оточення, колишнє і теперішнє” та “...продемонстрував в “Ельзі” надзвичайно складний і цікавий людський характер, свій характер” [6, 42-43].

Бог / <...> Він хоче поза мене вийти. Прагне, / рятуючи, донищити мене..." [29, 195]; чи – почуття, вдамося до хрестоматійного християнського висловлення: "Бог є любов"). Тому думка А. Білої про безпринципне називання роману: "Яка різниця, як назвати роман? – "Огидна Ельза" <...>, "Люда", "Ольга", "Анна" чи ще як..." [6, 42-43], – видається вкрай некоректною. Потенційні смисли (передовсім внутрішнього безмежжя й зовнішнього гетто) акумулюються довкола знижено-брутального в поданні персонажа Ельзи; разом із поведінковими, портретними зображеннями із психологічного й ідеологічного кутів зору оповідача він уповні експресіоністичний (межовий, сливе безнадійний): "Вона мовчки наливає стаканюру смердючої горілки і п'є, захлинаючись. (Ельза – *вульгарна самотня тітка* років тридцяти семи. Це я так думаю – тридцяти семи, а скільки точно – не знає ніхто)" [26, 83]; або: "Дим обгортає її бліде обличчя, повільно рухається у повітрі, зависаючи у її волоссі. (Ельза – моя сусідка. Вона працює у школі. Учитель. Ельза – *алкоголичка*. У неї довгі красиві пальці. Нігті вона фарбує тільки весною. У неї довга різьблена шия і глибоко посажені очі. Сірі-сірі, як дим її папіроси)" [26, 83] (курсив мій. – О. П.). "Побутовість" в *Ельзі* – це, на перший погляд, безпричинне "розтринькування" життя під гаслами алкоголю, куріння й тваринного сексу; цими означниками персонаж прози О. Солов'я сумірний із ліричною героїнею пісні рок-гурту "Крематорій" "Потворна Ельза"¹, провідним мотивом якої стає безперспективне майбутнє, адже воно пов'язане зі смертю: "Все, что было, прошло, значит надо добавить / Еще, чтобы стало светло, хотя бы на миг, / Ведь мы живем для того, чтобы завтра сдохнуть". Проте ця "побутовість" пояснювана, постає як наслідок несходження / розходження із життям (потреби "я" стають масштабнішими за можливості, котрі можна реалізовувати в просторі, що поза "я"; цим *Ельза* й продукує драматичний тип художньої модальності – третій конструкт макроструктури): "Ельза – хороша людина. Досить приваблива жінка, навіть тепер. Але колись давно вона розминулася із життям, і життя її стало рікою. Школа, крамниця, ми: я і Терен. Ми з Тереном – єдина її родина" [26, 85]. Наслідки несходження й розходження із життям – передовсім неможливість бути самотнім – на рівні змістовому формують триєдиний конструкт "Олег-Терен-Ельза", що в ситуації побутовості (дієвості) у формальному розрізі роману постають одиницями взаємовиключними: емоційно відкрита і справжня Ельза, "холодний" естет Терен і розбитий, чуттєво спустошений оповідач Олег: "(Щодо "Ельзи", то я зовсім не думав писати прозу. Була весна, і я мріяв створити пісню. Я чув її мотив у повітрі і, здавалося, її чули всі. Але кожна весна минає, а прокляте літо випалює рештки дискурсу. А потім приходять осінь. І починається проза. Написавши десяток перших сторінок, відчуваєш себе ошуканим. Бо розумієш, що ніколи вже не напишеш тієї пісні. Когось лякає цнотливість паперу й тотальна відсутність драйву. Мене непокоїть інше. Скільки б паперу я не винищив, я не зможу повернути себе попереднього самому собі. І це трагедія, читачу, і варто про неї кричати. *Бо людина не може бути самотньою.* <...>... жодна література не компенсує нам втрату самих себе. Тому не шукайте у "Ельзі" сюжет, фабулу, композицію, соковиті метафори та алегорії. Їх там немає. *Власне, це й не роман, а історія безумства на три голоси. Шукайте свій голос, і най вас врятує Бог. Насправді Він добрий, але дивна Його любов...*") [26, 101] (курсив мій. – О. П.). Ельза в контексті триєдиного конструкта виступає із функцією вже *інакшої Ельзи* – не брутальної самотньої тітки, що "вимагає абзаців", а тієї, хто пророкує центр тяжіння людини – кохання і любов, і проектує його на головного персонажа – Олега. Власне цей конструкт і лягає

¹ Помилково А. Біла говорить про таку текстуальну залежність, як услід "улюбленій авторовій темі ранньої Земфіри" [6, 42].

в цілому в другу частину роману, де повністю стирається побутове начиння макроструктури Ельза (“Інколи між нами знаходить притулок блукаюча душа Ельзи, яку більшість читачів мого друга вважають за цілковиту вигадку, літературний персонаж абощо. Мені їх трохи навіть шкода – вони ніколи не бачили Ельзи” [26, 135]), вона відсутня як персонаж, і провідним емоційним шаром постає ідиліка: внутрішню і зовнішню рівновагу, гармонію осягає Олег через триєдиний конструкт “Олег-Терен-Ельза”, що поступово насичується почуттям любові, тому набуває сенсу (нагадаємо: “Бог є любов”): “Ельза – як жінка або сума жінок, і “Ельза” – як твір художньої літератури, роблять його життя не зовсім позбавленим сенсу. І це, як на мене, дуже вагомо” [26, 136].

Змістовий складник роману “Ельза” стає джерелом і для інших творів О. Солов’я: по-перше, контактують змістові компоненти фрагмента “Ельзи” з епічними та ліричними творами до 2003 р. й, по-друге, після 2003 р. Відтак ідеться про (умовно) два етапи міжтекстової взаємодії на вищому (архітектонічному) рівні художнього твору. За обсягом опрацьованого матеріалу більшу кількість творів складає перший етап – новела “Літо” (2001), поезії “На святі інфікованих...” зі збірки “Осінній Хадж” (2001), “другий день – він заходить повільно...”, “Р.О.Вох – 2001” зі збірки інтимної та громадянської лірики “Камінний Шепіт” (2002) та “ввійшла в весну – похмільну і вологу...” (цикл “Червоно й Синьо” у збірці “Аль Катик” (2004)); другий етап – новела “Погодинні кімнати” та цикл віршів “Убити Ельзу” зі збірки “Живі і Мертві” (2007), зокрема ліричний твір “убити ельзу – теплий синій промінь...”.

Приміром, у поезії “На святі інфікованих перерва...” конструкт Ельза постає супровідною деталлю (як відгомін уже знаного й осмисленого) до вихідної ситуації ліричного сюжету – зупинки й осмислення майбутніх порухів ліричним суб’єктом: “Лягає в душу проза степова – / Йогансен Майк і дон Хозе Перейра, / Альчеста й Ельза – геть ніякова. // А ще осіння повинь хризантем! / Яка зима мене на овиді чекає...” [9, 20]. Такою ж функціональністю наділена Ельза вірша “ввійшла в весну – похмільну і вологу...” – виринає у свідомості запаленого почуттям любові (“якої профіль <...> / на сто життів мені він раптом заболів” [25, 140]) ліричного суб’єкта як відгомін зовнішнього болю за ворохобне минуле об’єкта його кохання: “а ельза звабила не чорного на ланці / той тільки трахав – не любив... / моя ти дівчинко – усі вони засранці / якби я міг – усіх би їх убив...” [25, 140].

Ліричний твір “Р.О.Вох – 2001” О. Солов’я розгортає тему реального і вигаданого – традиційну опозицію життя і літератури: *романна Ельза* презентує протилежний життєвим вимірам дискурс, що, судячи з усього, анітрохи не приваблює: “Говорять, вам сподобався роман / з ім’ям жидівським Ельза... / Не знаю, думаю, – пора / її закинути на рельси... // Бо так уже, сюжетно беручи, – / сторінці десь на сотій... / Тож, місце їй з таким ім’ям / лише в мінорній ноті” [28, 34]. Суб’єкт лірики за допомогою навдивовижу простих істин (приміром, “вагомий листопад”, що поруч і “який так звично міряти на грами”) доходить висновку про перевагу реального: “Життя немов зависло над, – / його не втиснути в романи...” [28, 34], – тим опанувавши складне для митця протиборство.

З компонента, що цементує ідейно-змістовий рівень роману, у новелі “Погодинні кімнати” (2003) Ельза перекваліфікована на характеристичну деталь однієї із жінок, із якою мав “кохання” (sex) оповідач, до того ж за принципом “навпаки”: “Але все набагато складніше у цих погодинних квартирах <...>. Особисто я бував тут двічі. Одного разу зі мною була жінка років тридцяти – ну, майже Ельза, але не вона, бо ця не палила і навіть не вживала горілки, хіба що трохи вина або пива” [11, 49]. Знаково, що Ельза вплітається в чужий

епічний контекст як, із поданої позиції автора, знайома для читача з усіх ракурсів (зовнішність, поведінка, звички).

Міжтекстова взаємодія прозового твору “Ельза” з поезією “убити ельзу – теплий синій промінь...” здійснюється в емоційно-оцінному ключі другої частини роману: ліричний суб’єкт прагне, урешті-решт, омріяної гармонії: “убити ельзу – теплий синій промінь / що тужно й часто груди холодить / піймати крапельку вологи – просто в комір / і заплести цю одчайдушну мить / в твоє заплутане цілунками волосся / в твою таку дитинну ще ранкову хіть” [27, 29], – що зростає на минулій (його) внутрішньо-почуттєвій деформації: “приходь і будь мені самотньому за гостя / твоя відсутність так мені болить...” [27, 29].

Найціннішим простором сходження цитатій щодо *тексту Ельзи* бачиться новела О. Солов’я “Літа”, розбудована на мінімальній подієвості. Згадки про Ельзу у творі покликані доповнити образ письменника-персонажа-оповідача, залюбленого у свою справу, який пише роман “...про біль... про самотність...” [26, 72]; твір називається “Ельза”. Одноійменна героїня його роману не має життєвого відповідника. Діалогічна партія наратора-письменника з випадковою жінкою Мариною миттю розкриває як інтелектуальні вподобання персонажа, так і його творчі спроможності: “...Хоча, є така жінка у Мандельштама. І вона помирає зовсім молодою. Цю звістку приносять птахи... <...> – Мандельштама давно не читають, але це був хороший письменник... Зрештою, це зрозуміло, бо він був євреєм. Його “Єгипетська марка” – це ліпше з того, що дала російська література... *Ще була Ельза у Віктора Шкловського*, російського формаліста і життєлюбця. *Ця сама Ельза була дружиною Арагона і рідною сестрою Лілі Брік...* Чи трахалась вона з Маяковським, може знати лише Маяковський... Маю на увазі Ельзу, а не Лілю... *А ще була Ельза в романі мого товариша Генрі*. Але моя героїня інша...” [26, 73] (курсив мій. – О. П.). Героїня роману письменника-оповідача не подібна до літературних і біографічних постатей, та в контексті всієї новели Ельза – не так згадувана героїня, як один із провідних мотивів “Літа” – синонім до внутрішньої порожнечі (порожніх дзеркал), людського відчаю.

Існує, звісно, дослідницька спокуса розглядати новелу з погляду поєднання фактів літературного побуту (елементи автобіографізму) та художньої їх обробки: ототожнювати зображеного персонажа-письменника з Олегом Солов’єм (відповідно, ітиметься про його роман “Ельза”, його читацькі захоплення, його любовні пригоди тощо), проте біографічно-формальна метода страчує на такій позиції, і цей підхід жанр художньої прози перетворюватиме на прозу іншого ґатунку – біографічну, мемуарну тощо. Показовим може бути міркування персонажа-письменника про написання і друк “Ельзи”: “До речі, про роман, який зацікавив Марину. Не пригадую, але десь я прохопився, що не зможу його завершити. Звісно, це така ґрандіозна річ, для написання якої потрібне усе моє життя. Не вірте. Роман я, все-таки, написав. Інша річ, чи буде він надрукований ще за мого життя. Наразі я поставив крапку” [26, 74]. Позиція персонажа-оповідача така: він не переконаний, що написана ним проза побачить свого читача. Така позиція не верифікується, бо закладена в поетичний світ новели, і не піддається домислам. На відміну від роману в епічному творі, реальний роман “Ельза” О. Солов’я надрукувало 2010 р. харківське видавництво накладом у 2000 примірників.

Проте зазначена “не подібність”, поєднуючи окремі дискурси – літературний та біографічно-особистісний, притягає тексти (літературні твори, промовисті факти з біографії) названих постатей – Осипа Мандельштама, Генрі Міллера, Ельзи Тріоле, Віктора Шкловського й Луї Арагона, у сфері яких автор (і

оповідач-персонаж, і автор як окремий образ) незалежно від власної волі перебуває [12, 18].

Ельза з повісті “Єгипетська марка” (1927) Осипа Мандельштама – прози напрочуд густої, близької до сюрреалістичності (у ній, на думку С. Кузьміної, відчувається “вільне перетикання дійсного – у вигадане і, навпаки, витвореного уявою – у реальність” [13, 385]; тут взаємодіють сюжет зі “сном і маренням” російського класика, бо ж О. Мандельштам “досліджує життя ідей Достоєвського” [13, 386]), лише малопомітний штрих в оповіді, об’єкт пташиної (алегорично) розмови: “Тоді втрутилися сухорляві ворони, із блакитним від старості, цупким пір’ям:

– Карл й Амалія Бломквіст повідомляють рідних і близьких про смерть коханої їх дочки Ельзи” [15, 471]. Ім’я Ельза не виходить за межі закладеного дискурсу єврейськості – герой Парнок і простір, у якому він обертається, та губить ґрунт через знецінення морально-етичних догм; тож обіграння в діалозі смерті, пов’язаної з нею, – один із фрагментів, що демонструють письменницьке прагнення зберегти “у сконцентровано-зашифрованому вигляді” мову минулих цінностей, “позначити безперервність катастрофічного світу, що повсякчас змінюється” [13, 390].

У першій частині автобіографічної трилогії Генрі Міллера “Тропик Рака” Ельза стає “музичним” складником (одним із багатьох подібних) божевільного життя героя-оповідача та його товариша Бориса на віллі Борґезе: “Проте Ельза деморалізує мене. Німецька кров. Меланхолійні пісні. <...> Ельза каже: “Йому потрібна жінка”. Ельзі теж дещо потрібне. Я це відчуваю” [19, 30]. (На думку рецензентки роману О. Солов’я Т. Трофименко, саме Г. Міллер прислужився для формування поетики тексту “Ельзи”, зокрема, ідеться про відсилання до образу покоївки з вілли [32]). Характерне для оповідача вміння – услухатися в бажання жінки за малопримітними деталями (смутий погляд, бісерні гарячі й печальні очі, невдача в написанні листа до італійського коханця) і виконувати ці бажання (що, зазвичай, однакового плану: секс і побутовий психоаналіз) – реалізується вмиць: статевий акт між ним та Ельзою знаменує музика, жінка виконує твори Шумана (“Граючи, вона плакала” [19, 31]). Проте не так герой удовольняє свою фізіологічну потребу, як жінка з германським ім’ям реалізує його інтелектуальну спроможність, викликає відповідні культурософські асоціації – Фройд, Штекель, Парцифаль тощо.

До речі, щодо культурологічних зв’язків: у німецькій середньовічній літературі ім’я Ельза пов’язане з героєм поетичних легенд – сином Парцифалю (лицаря, який присвятив життя пошукам священного Граалю), Лоеранґріном, що рятує на “Божому суді” герцогиню Ельзу Брабантську, яку звинувачують у смерті брата, і стає її чоловіком, у подальшому змушений покинути дружину через недотриману нею обіцянку – не питати про походження Лоеранґріна: про це розповідають поема Альбрехта “Молодший Тітурель” (бл. 1270), роман Конрада Вюрцбурзького “Лицар із лебедем” (2 пол. XIII ст.), поема “Лоенґрін” (кін. XIII ст.) [21, 256-272], монументальний роман Вольфрама фон Ешенбаху “Парцифаль” (1210).

Фактично ім’я Ельза для німецької літератури – класичної, періоду романтизму, сучасної масової – своєрідний маркер. Зокрема, у культурному просторі XIX ст. ім’я циркулює у відродженій фольклорній стихії. Казка “Розумна Ельза” німецьких романтиків Якоба й Вільгельма Гримальдів презентує тип героїні, розбудований за принципом тези (назва твору, в основі якої покладене ім’я персонажа) й антитези (виконувані Ельзою дії). “Розумна Ельза”, виходячи зі специфіки подій, насправді є “нерозумною” з обов’язковими конотаціями – безглуздими міркуваннями, необдуманими вчинками: замість принести

майбутньому чоловікові Гансу пива з льоху, звертає увагу на кайло, забуте у стінці каменярами, і голосить: “Коли вийду я заміж за Ганса, і народиться в нас дитина, і виросте вона, й відправимо ми її до льоху за пивом, раптом упаде їй на голову кайло та прибіє на смерть” [8, 64], – залучаючи до цієї дії інших персонажів разом із майбутнім чоловіком; замість праці в полі обирає їжу й сон, аби в підсумку внаслідок дій чоловіка, який накинув сітку із дзвіночками на заснулу дружину, само-заперечити твердження про свою “розумність” (“...що не крок, а дзвіночки дзвенять і дзвенять. Злякалася вона й задумалася: “Я це чи ні?” [8, 67]) та щезнути із села. Тому ім’я персонажа, корелюючи з подією основою казки шляхом протиставлення, витворює героїню *Ельзу* в пафосі комізму.

У ХХ ст. з’явився класичний масовий роман Є. Марлітт “Золотокудра Ельза” (із серії так званих “любовно-пригодницьких” із обов’язковими компонентами – дія розгортається в першій половині ХІХ ст. в замку) про першу закоханість і життєві перипетії дівчини з бідної родини, яка дістає змогу відчувати “переваги” багатого життя.

Романна історія сексу будується в річищі обов’язкового інтелектуалізму, на відміну, приміром, від мемуаристики. Зокрема, у своїй “Книзі про друзів”, докладно подаючи портрет товариша-дивака Джо О’Рігана, Г. Міллер зізнається, що “трахав” (авторське визначення) його подружку Ельзу: “Я не мстився в такий спосіб <...>. Просто так сталося. Вона вийшла заміж за одного з моїх кращих друзів – людину, якою я захоплювався і котру вважав справжнім генієм <...>. Якийсь час вона спала з нами обома. Але потім в офісі з’явилася інша дівчинка – смішно, але навіть імені її не пам’ятаю, – і я лишив Ельзу Джо” [19, 90].

У “Людях, роках, житті” І. Еренбург згадує: “У Берліні сумні очі Шкловського були сумніші вдвічі; він ніяк не міг звикнути до життя за кордоном; писав він тоді “Цоо”.

Ця книга мала непередбачуване продовження в житті: вона вплинула на народження письменниці, яку деякі молоді читачі вважають француженкою. Ельза Юріївна Тріоле мешкала на той час у Берліні <...>. Вона – москвичка, сестра Лілі Юріївни Брік. На початку революції вона вийшла заміж за француза Андре Тріоле <...> і поїхала з ним на Таїті <...>. Андре Тріоле після повернення з Таїті лишився в Парижі, а Ельза Юріївна поїхала до Берліна. Була вона дуже молода, приваблива – рожева, як окремі полотна Ренуара, і сумна. В. Б. Шкловський умістив у своїй книзі “Цоо” чотири чи п’ять листів Ельзи. <...> 1928 року вона познайомилася з Арагоном і згодом почала писати французькою” [36, 394–395]. Випадок із біографічною Ельзою – *Тріоле* (1896 – 1970) напрочуд змістовний як у ракурсі унікальності життєвого фактажу, так і в спробах художнього переосмислення реальної постаті. Прозаїк¹ із потужним доробком, що налічує близько двадцяти збірок (серед них: російською написані – “На Таїті” (1925), “Суничка” (1926), “Захисний колір” (1928), французькою – “Вітаю, Терезо” (1938), “Співчуття” (1942), “Іветта” (1943), “Троянди в кредит” (1959), “Луна-парк” (1959), “Душа” (1963) та ін.) [4, 28–38], жінка з колосальною енергетикою (це засвідчує, зокрема, і той факт, що її оточувало вишукане чоловіче коло, ідеться і про – можливі, домислювані та реальні – еротичні зв’язки з Володимиром Маяковським, Віктором Шкловським, Луї Арагоном) стає плідним документом (пригадаймо, прибічники формалізму твердили, що документ виконує роль прийому [7, 149]) для художньої практики письменників (ті ж В. Шкловський, Л. Арагон).

Згадувані в новелі О. Солов’я “Літо” зв’язки Е. Тріоле з В. Маяковським справді мають життєвий ґрунт (хіба не настільки відверто емоційний, як охудожнюється

¹ Перша жінка-лауреат Гонкурівської премії (1944 рік).

автором – “трахалась”, бо, за твердженнями Лілі Брік, її сестра й Маяковський коханцями ніколи не були). Знайома з російським футуристом від 1911 р., вважаючи його геніальним, Ельза (на той час Каган) закохується й упродовж багатьох років виражає свою прихильність, проте взаємного почуття не виникає: В. Маяковський захоплюється старшою сестрою, з якою 1915 р. Ельза поета і знайомить. Попри таку собі холодність із боку В. Маяковського, доволі теплими (інтимно) виглядають два листи до Ельзи (уже Тріоле) від 12 жовтня 1916 р. та 5 лютого 1917 р., котрі свідчать принаймні про дружні стосунки між адресатами (див. мовноетикетні формули на позначення прихильності):

“Милий Елік!

Був би радий не дати відповіді на твого листа, але хіба на такий ніжний не відповіси? <...> *Цілую тебе рази два-три, завше сповнений любові до тебе* (в оригіналі – *любящий тебя всегда.* – О. П.)

дядя Володя” [16, 26];

“Милий і дорогий Елік!

Що з тобою?

Пиши. Сумую без тебе.

Цілую багато,

дядя Володя” [16, 27] (курсив мій. – О. П.).

У ситуації з літературознавцем і письменником В. Шкловським проблема браку еротичної взаємності – закоханий Шкловський і байдужа Ельза, що грала із чоловічим інтелектом упродовж семи років, – обертається у створення книги, яку було їй і присвячено, – “Зоо, чи Листи не про кохання” (“Третя Елоїза”, 1923). Саме завдяки високій, із літературного погляду, оцінці М. Горьким листів Ельзи [37, 395], що були розміщені на сторінках прози В. Шкловського, вона незабаром розпочне літературну діяльність. Біографічний пласт їхніх стосунків на поверхні – у “Передмові автора до першого видання” В. Шкловський зазначає: “Для роману в листах потрібне мотивування – чому саме люди мають листуватися. Звичайне мотивування – кохання й розлучники. Я взяв це мотивування в його окремому випадку: *листи пишуться чоловіком, який кохає, до жінки, яка не має для нього часу*” [36, 121] (курсив мій. – О. П.). Жінка в “Зоо...” не так об’єкт нереалізованої любові (“Вона, як цвяхи, котрими пробивають” [36, 139], як засіб проявлення метафори відчуження (від країни, свого простору): “Жінки, до якої я писав, не було ніколи. Може бути, була інша, гарний товариш і мій друг <...>. *Аля – це реалізація метафори. Я вигидає жінку й кохання для книги про нерозуміння, про чужих людей, про чужу землю. Я хочу в Росію*” [36, 207] (курсив мій. – О. П.).

Знайомство Ельзою Тріоле наприкінці 20-х років (1928 р.) В. Маяковського з Л. Арагоном – це спроба, по-перше, (уже) паризької мешканки Ельзи відвоювати французького (і вже) коханого чоловіка Луї в суперниці – Нансі Кюнар, багатій випещеної дочки відомого британського судовласника, по-друге, закохати вподобаного мужчину в себе. Процес не відбувається одразу, а йде поступово, паралельно із захопленням Л. Арагона російською культурою і – (вже) російсько-німецько-французько-єврейською жінкою. У постскрипті до “Третьої передмови” (1963 р.) “Зоо, чи Листів не про кохання” В. Шкловський уточнює: “Аля вже кілька десятиліть французька письменниця, прославлена своєю прозою і *віршами, що присвячені їй*” [36, 123] (курсив мій. – О. П.). Ідеться про поезію колишнього французького дадаїста-сюрреаліста Л. Арагона, що з неймовірною прогресією піддається (і віддається), опісля кількарічних спокус, Ельзі Тріоле: “Ельзі – кожне биття мого серця” [3, 59], – така присвята передує збірці 1941 р. “Ніж у серце”. Фактично впродовж трьох десятиків років Ельза вмонтовувалася в поетичний простір художніх творів Л. Арагона, стаючи

його невіддільним складником як уособлення величі любові, котра рятує і протистоїть світу й усім його трансформаціям: беззмістовності існування, страху, порожнечі, втомі тощо. Приміром, Л. Андреев переконає, що провідна в цій ліриці тема любові покликана реалізувати послання про те, що “кохання піддається випробуванням, утверджує себе в тій трагедії, яку переживає народ” [2, 490]. Поезії “Двадцять років потому”, “Я кохаю тебе, Ельзо” (зі збірки “Ніж у серце”), лірика зі збірки “Очі Ельзи” (1942) – “Очі Ельзи”, “Пісня Ельзи”, твори “Ельза перед люстром”, “Одна серед усіх жінок” із “Французької зорі” (1945), “Кохання – Ельза” зі збірки “Знову ніж у серце” (1948), поеми “Очі і пам’ять” (1954), “Незавершений роман” (1956) та романтична утопія “Одержимий Ельзою” (1963) вибудовані на образі жінки, що, з одного боку, здатна вивести мужчину зі стану рівноваги – зробити одержимим чи пак божевільним, а з другого – народити його від початку – викликати в ньому жагу до життя.

В українському літературному просторі ельзо-арагонівський контекст формується в ліричному творі О. Солов’я “*другий день – він заходить повільно...*”. Неартикульована сила – страх, поява якого компоує ліричну ситуацію: “другий день – він заходить повільно / і тримає усе на межі / десь сьогодні почнуться війни / другий день – ти його стережись” [28, 7], – увиразнюється, набуває обрисів, най і абстрактних, завдяки згадуванню повоєнної збірки Л. Арагона “Очі Ельзи” та відповідної авторської настроєвості – “сумний”: “другий день і немає вже завтра / бо день третій уже фантом / і лише безпритульна мантра: / очі ельзи війна і сумний арагон” [28, 7]. На продовження цієї концепції – неартикульованої сили-страху – можна згадати й оповідання Барбари Редінг “ляля”. Одну з дійових осіб – Ельзу Тріоле, колишню коханку підопічної оповідачки – лялі, жінка-наратор не зголошується сприймати за реальну, а героїня-ляля відчуває до неї страх, тому й уникає зустрічей і розмов: “Ні, до бібліотеки ляля не відвідувач. До того ж, там часто бувають Соня Нейтман та Ельза Тріоле, з якими ляля розсварилась кілька тижнів тому. Вони думають, продовжує ляля, що здатні на більше, але, всміхається, не здатні, хоча і фарбують губи морквяними кольорами, як справжні досвідчені лярви” [23].

Біографічно-побутовий план

Окрім згаданої в контексті вияву міжтекстових зв’язків біографічної постаті Ельзи Тріоле, світовий культурний простір рясніє на не менш одіозні імена як майстерних письменниць, так і представниць інших суспільних і мистецьких щаблів: німецькі прозаїк кін. XIX – поч. XX ст. *Ельза Вернер* (автонім – Єлізавета Бюрстенбіндер) і поетка *Ельза Ласкер-Шюлер* (1869 – 1945), досягнення якої відзначені премією ім. Г. Клейста; американський автор *Ельза Баркер* (1869 – 1954), удостоєна премії Лоли Рідж за поему “Залізний вік”; американсько-французька модельєр *Ельза Скіапареллі* (1890 – 1973), яка здійснила справжню революцію у світі моди завдяки вигадці в’язаних жіночих светрів; дружина коменданта Карла Отто Коха, офіцера концтабору Бухенвальд – *Ельза Кох*, усесвітньо відома власною жорстокістю, зокрема зніманням шкіри з мертвих і пошиттям дріб’язку з неї, за що й отримала прізвиська “фрау Абажур”, “Бухенвальдська сука”, “Бухенвальдська відьма” (до речі, ознаменується появою в романі О. Забужко “Музей покинутих секретів” (К., 2009)); акторка радянського кіно *Ельза Леждей* (1933 – 2001), відома за телесеріалом “Слідство ведеться знавцями”; французька актриса *Ельза Зільберштейн* (1968), що знялася у фільмах “Ван Гог”, “Модільяні”, “Фарінеллі-кастрат”, “Янгол”, “Я так давно тебе кохаю” тощо. Кожна з них презентує не менш продуктивний фарватер в Ельзовій мапі.

Лінії імені-тексту Ельзи в культурному просторі перетворюються на систему в постійному становленні – ризому, точки якої пов'язані з іншими, але не підвладні ієрархії, а складають ризоматичний ланцюг із двох основних – літературного й біографічного – реєстрів, така собі мапа, “зорієнтована на експериментування в контакт з реальністю” [10, 362]. О. Мандельштам був переконаний, що такому, як він, різночинцеві, не потрібна пам'ять, такому достатньо розповісти про книжки, які він прочитав, – і біографія складеться. Прочитаний *текст Ельзи* прокує до висновку про спільний із Мандельштамовим тип мислення тих представників як реального (Г. Міллер, В. Шкловський, Л. Арагон), так і художнього світу, до якого залучається Ельза як образ-персонаж, мотив, деталь, простір та ін., і що в ньому цей образ виповнюється (оповідач Олег із “Ельзи”, ліричний суб'єкт поезій О. Солов'я), реалізуючи (горизонтально й вертикально) її – Ельзину – формулу “Бог – моя клятва” (Той, що веде і керує, якому всевіддана; моя клятва – Любов).

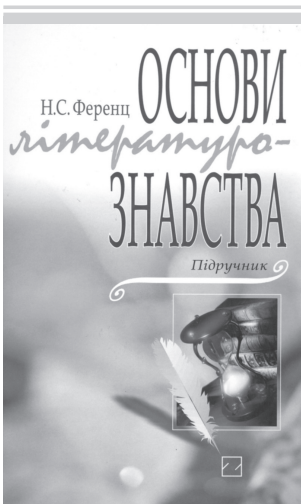
ЛІТЕРАТУРА

1. *Адамсон Дж.* Роденная свободой / Пер. с англ. – М.: АРМАДА, 1997.
2. *Андреев Л.* История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов. – М.: Высш. шк., 1987.
3. *Арагон Л.* Собр. соч.: В 11 т. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960. – Т. 9. Пoesия.
4. *Балашова Т.* Французский роман 60-х годов: Традиции и новаторство. – М.: Высш. шк., 1965. – (Современная зарубежная литература).
5. *Барт Р.* Від твору до тексту // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001.
6. *Біла А.* Людина з романом // *Форма[р]т.* – 2002. – Вип. 3.
7. *Вольпе Ц.* Теория литературного быта // *За марксистское* литературоведение: Сб. ст. – Ленинград: Academia, 1930.
8. *Гримм Я.* Золотая птица: Сказки / Пер. с нем. Г. Петникова. – Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991.
9. 2: *Поетичний збірник*. Соловей О. Осінній Хадж: Пoesії. Біла А. Pas de chatte: Пoesії. – Донецьк: Видавничая агенція “OST”, 2001.
10. *Енциклопедія* постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003.
11. *Кажан О.* Погодинні кімнати // *Кальміус.* – 2005. – Число 3 (24).
12. *Косиков Г.* Идеология. Коннотация. Текст // *Барт Р. S/Z* / Пер. с франц.; Под ред. Г. Косикова. – 2-е изд., испр. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.
13. *Кузьмина С.* Достоевский в восприятии Мандельштама // *Жизнь и творчество* О. Э. Мандельштама: Воспоминания, материалы к биографии, “новые стихи”, комментарии, исследования. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990.
14. *Малютіна Н.* Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Навч. посіб. – К.: Академвидав, 2010.
15. *Мандельштам О.* Сочинения: Стихотворения; проза; эссе. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004.
16. *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1959. – Т. 13. Письма и другие материалы.
17. *Мерзляков А.* Портрет митця замолоду: Спогади про Ігоря Мерзлякова-Костецького // *Сучасність.* – 2003. – № 1.
18. *Мідянка П.* Ярмінок: Збірка поезій. – К.: Факт, 2008.
19. *Миллер Г.* Книга о друзьях / Пер. с англ. Д. Ращупкиной. – М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006.
20. *Миллер Г.* Тропик Рака: Роман / Пер. с англ. Г. Егорова. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
21. *Михайлов А.* Примечания // *Эшенбах Вольфрам фон.* Парцифаль: Монументальный роман. – М.: Худ. лит-ра, 1974.
22. *Подерв'яцький Л.* Павлік Морозов. – Харків: Фоліо, 2005. – (Сафарі).
23. *Редінг Б.* Дяля: Оповідання. [Електронний ресурс] // *Захід-Схід.* – 2009. – № 10 (9 листопада). – Режим доступу: <http://www.zahid-shid.net/index.php?rt=standart&num=10&start=7>.
24. *Саган Ф.* Здравствуй, грусть // *Саган Ф.* Здравствуй, грусть. Смутная улыбка. *Базен Э.* Встань и иди / Пер. с франц. – М.: Костик, 2003.
25. *Соловей О.* Аль Катик: Книга інтимної лірики. – К.: Факт, 2004. – (Зона Овідія).
26. *Соловей О.* Ельза: Роман, повісті. – Харків: Треант, 2010.
27. *Соловей О.* Живі і Мертві: Вірші 2004 – 2007 рр. – Донецьк: Видавничая агенція “OST”, 2007.
28. *Соловей О.* Камінний Шепіт: Книга інтимної та громадянської лірики. – Донецьк: Норд-Прес/ Видавничая агенція “OST”, 2002.
29. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. / Ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін. – Львів: Просвіта, 1994-1999. – Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. – 1994.

30. *Теория литературы*: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: ИЦ “Академия”, 2004. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.
31. *Трійняк І.* Словник українських імен. – К.: Довіра, 2005.
32. *Трофименко Т.* Усе, що ви хотіли знати про сучасного українського письменника [Електронний ресурс] // *ЛітАкцент* – світ сучасної літератури. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/01/18/use-sho-vy-hotily-znaty-pro-suchasnoho-ukrajinsko-ho-pysmennyka.html>.
33. *Хаецкая Е.* Синие стрекозы Вавилона. Мориц и Эльза. – Луганск: Изд-во “Шико”, 2009.
34. *Хоткевич Г.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1966. – Т. 1. Оповідання та нариси.
35. *Шварц Е.* Пьесы. – Ленинград: Сов. писатель, 1982.
36. *Шкловский В.* Зоо, или Письма не о любви // *Шкловский В.* Жили-были: Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени с конца XIX в. по 1962 г. – М.: Сов. писатель, 1964.
37. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. – М.: Сов. писатель, 1990. – Т. 1.
38. *Эренбург И.* Собр. соч.: В 8 т. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 1. Стихотворения. Хулио Хуренито. Роман из книги “Тринадцать трубок”. Рассказы.

Отримано 10 травня 2011 р.

М. Донецьк



Ференц Н.С. Основи літературознавства: Підручник. – К.: Знання, 2011. – 431 с.

У підручнику системно осмислено багатовікову історію розвитку теоретико-літературної думки, починаючи з найдавніших часів і закінчуючи сьогоденням, показано, якими шляхами розвивалося зарубіжне й українське літературознавство. Автор підручника зосереджує увагу на тих працях, які стали своєрідними віхами в розвитку естетичної думки, знайомить із різними концепціями та методологіями літературознавства.

Корінні питання поетики, зокрема композиції, мови, віршування, літературних родів, видів, жанрів, напрямів, течій, стилю, Н. Ференц розглядає на широкому літературознавчому та літературному матеріалі, не оминаючи дискусійних проблем. Виклад матеріалу має проблемний характер. Підручник насичений багатим інформативним матеріалом, прикладами з різних національних літератур і літературознавчих праць. Науково-логічне тлумачення теоретичних питань автор поєднує із принципом історизму.

Підручник легко сприймається, його автор чітко формулює визначення понять, використовуючи приклади з різних художніх текстів. До кожного розділу подано наукову літературу, яка сприятиме поглибленню знань із тих чи тих питань, дасть можливість виробити власну думку.

Доречні й термінологічний та іменний покажчики, якими завершується книжка.

Наші
презентації