

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

**Філологія
(літературознавство)**

Випуск XIII–XIV

**Івано-Франківськ
2007**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

**ФІЛОЛОГІЯ
(літературознавство)**

Випуск XIII–XIV



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК

2007



УДК 82. 161
ББК 83. 3 (4 Укр) 6
В – 34

Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
– Серія: Філологія (літературознавство). – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006–2007. – Випуск XIII–XIV. – 279 с.

До чергового випуску філологічного вісника ввійшли дослідження, статті, рецензії та бібліографічні матеріали, в яких розглядаються актуальні проблеми теорії, історії й літературної критики, вивчаються явища й процеси українського та зарубіжного письменства, наукової компаративістики й герменевтики.

Для викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться літературознавством і літературно-художньою творчістю.

The next in turn issue of the philological bulletin includes researches, articles, reviews and bibliographic materials, where topical problems of theory, history and literary criticism are examined, phenomena and processes of Ukrainian and foreign literature, scientific comparative studies and hermeneutics are studied.

It is designed for teachers, postgraduates, students, everybody, who is interested in literary criticism and belles-lettres works.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. **В.В.ГРЕЩУК** (голова ради); д-р філос. наук, проф. **С.М.ВОЗНЯК**; д-р філол. наук, проф. **В.І.КОНОНЕНКО**; д-р істор. наук, проф. **М.В.КУГУТЯК**; д-р юрид. наук, проф. **В.В.ЛУЦЬ**; д-р філол. наук, проф. **В.Г.МАТВІЙШИН**; д-р хім. наук, проф. **І.Ф.МИРОНЮК**; д-р фіз.-мат. наук, проф. **Б.К.ОСТАФІЙЧУК**; д-р пед. наук, проф. **Н.В.ЛИСЕНКО**; д-р хім. наук, проф. **Д.М.ФРЕЙК**.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. **В.Г.МАТВІЙШИН** (голова редколегії); д-р філол. наук, проф. **М.І.ГОЛЯНИЧ**; д-р філол. наук, проф. **В.В.ГРЕЩУК**; д-р філол. наук, проф. **В.І.КОНОНЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **Б.С.КРИСА**; д-р філол. наук, проф. **Т.Ю.САЛИГА**; д-р філол. наук, проф. **М.В.ТЕПЛІНСЬКИЙ**; д-р філол. наук, д-р філології габ., проф. **С.І.ХОРОБ** (відповідальний секретар).

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. **В.І.АНТОФІЙЧУК** (Чернівці); д-р філол. наук, проф. **Ю.І.БЕЗХУТРИЙ** (Харків); д-р філол. наук, проф. **С.С.КІРАЛЬ** (Київ).

Видається з 1995 р.
Івано-Франківський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Адреса редакційної колегії:
Інв. № 76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

© Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007.

ІВАН ФРАНКО: ПОГЛЯД З ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ

До 150-річчя з дня народження

УДК 81'373. 6; 82. 0

ББК 83.3 (ЧУКР) 1-8 Франко 81. 411. 1я 161 Е 88

Роман Голод

ЕЛЕМЕНТИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

ІВАНА ФРАНКА

Предметом статті є аналіз особливостей творчого методу Івана Франка. З'ясовуються світоглядні детермінанти і значимість Франкового звернення до поетики експресіонізму.

Ключові слова: літературний напрям, творчий метод, поетика, експресіонізм.

Однією з прикметних рис творчого методу Івана Франка є, на наш погляд, синтезуюча здатність, завдяки якій письменник отримав можливість креативно застосовувати як на рівні теоретичного осмислення, так і на рівні втілення в художній практиці не тільки елементи загальноновідомих на той час романтизму, реалізму, натуралізму, але й напрямів, які за життя Франка тільки формувалися. До останніх, зокрема, належав експресіонізм.

Експресіонізм виник на протигагу до реалістичного типу творчості загалом і до імпресіонізму зокрема. Водночас він успадкував і розвинув окремі положення натуралістичної та імпресіоністичної доктрин. Реалістичний тип творчості має міметичну основу, відображальний характер і є раціоналістичним за своєю суттю. Його філософія – філософія позитивізму. Філософська основа експресіонізму та сама, що й у модернізму в цілому. Насамперед, це так звана “філософія життя” – суб’єктивно-ідеалістична течія у філософії, що виникла у Німеччині (Ф.Ніцше, В.Дільтей) і Франції (А.Бергсон), у центрі якої – розуміння життя як абсолютного, безмежного начала світу, різноманітного у своїх проявах. На початку ХХ ст., з його війнами та революціями, людство поступово втрачає довіру до розуму, до можливості на раціоналістичних засадах впровадити позитивні зміни у політичний, соціально-економічний та культурний устрій суспільства. Сам світ і людське буття в ньому здаються деформованими, хаотичними, абсурдними. Тому нова філософія (а за нею і література) є ірраціональною в своїй основі.

Реалістичний тип творчості, до якого, на думку Д.Наливайка, належать три основні напрями (реалізм, натуралізм, імпресіонізм), зага-

лом тяжіє до об’єктивізму. Свого часу Флобер висловив думку про те, що автор у творі повинен бути подібним до Бога у Всесвіті: він має бути присутнім у всьому і водночас невидимим ніде. Подібної точки зору дотримувалися і брати Гонкури: “Автор у своєму творі, як поліція в місті, повинен перебувати скрізь і ніде” [3, с.461]. Найбільш суб’єктивним серед перелічених напрямів є імпресіонізм. “Пленеристи пера і чорнила” намагалися у творах фотографічно точно відобразити суб’єктивні враження від реальної дійсності. Деякі твори і навіть цикли творів Франка є близькими до імпресіонізму (“Щука”, “Лесишина челядь”, “Під оборогом”, “Галицькі образки”), але це – тема окремого дослідження. На разі для нас важливо усвідомити, що, так само, як світовий експресіонізм в аспекті поглибленого суб’єктивізму спадкоємно пов’язаний зі своєю діалектичною антитезою – імпресіонізмом, – так само у творчості І.Франка тяжіння до передавання вражень має спільну суб’єктивну основу з прагненням до вираження певних емоцій.

В імпресіонізмі як відображальному мистецтві вектор психо-емоційних впливів спрямований від реалій зовнішнього світу до внутрішнього світу митця. В експресіонізмі як мистецтві вираження – навпаки: від внутрішнього світу художника до реалій зовнішнього середовища. Автор відіграє в цьому процесі роль своєрідної призми, через яку всі ці впливи пропускаються для того, щоб посилити, послабити, сфокусувати або розсіяти їхню дію.

Звичайно, Іван Франко не міг бути добре обізнаним із ідейно-естетичною доктриною експресіонізму, яка за його життя тільки почала формуватися. Але геніальність україн-

ського письменника проявлялася, зокрема, й у вмінні інтуїтивно вловити ледь помітні тенденції, що закладали основи подальшого розвитку літературного процесу. До геніального просто Франко формулює, по суті, принцип майбутнього експресіоністичного мистецтва. На його думку, те, що Золя, Гонкури, інші письменники-натуралісти називали “людськими документами”, повинно пропускатися крізь призму індивідуальності й поетичної фантазії автора; “призма ця – скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями” [10, т.28, с.153].

Спадкоємними зв'язками експресіонізм пов'язаний і з натуралізмом, до популяризації якого в Україні причетний І.Франко. Експресіоністи успадкували від натуралістів увагу до непривабливих, дискомфортних сторін реальної дійсності, демократизацію тематики (урбаністичні мотиви, живопис соціального “дна”), біофізіологічне потрактування поведінки персонажів і, чи не найголовніше, бажання епатувати читача зображуваними картинами. Суттєва різниця між цими напрямками в тому, що заснований на позитивістському раціоналізмі натуралізм вражає читача фотографічно точними картинками бруталної, потворної дійсності, а ірраціональний у своїй основі експресіонізм епатує відтворенням політичних, соціально-економічних, морально-етичних вад суспільства в кривому чи “слабо опуклому” дзеркалі. Таким чином, експресіоністи не гребують прийомом навмисної деформації тієї самої дійсності. Навіть більше, літературознавці вважають, що “деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів стає основою стилю експресіоністів”. Фізіологічне напруження, що є характерним для їхньої творчості, “виявляється в стилізації та ламаності художньої форми, в підкреслених контрастах..., різних зміщеннях планів” [5, с.38].

Франко вміє епатувати реципієнта і натуралістичним фотографізмом, і гіперболізованим, часом справді деформованим, зображенням реальної дійсності. Вміє він також епатувати літературну критику, ведучи “психічну атаку” на її позиції, так само, як це робили німецькі експресіоністи. У тогочасних українській і німецькій літературах були подібні проблеми: потрібно було “долати інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашування, провінціальної

дріб'язковості” [6, с.143–144]. Франко сміливо заявляє, що ніякі правила та обмеження для письменника не обов'язкові, крім правил доброго смаку, що “всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного” [10, т.30, с.218]; що “характерний, пануючий смак наших часів” – це “повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном” [10, т.30, с.217].

Проголосивши недовіру раціоналізмові, експресіоністи апелюють не так до розуму, як до серця читача. Вони шукають жорстких, пронизливих, часом дискомфортних, дисгармонійних засобів художнього зображення, здатних розворушити почуття реципієнта, донести до нього те нервово напруження, котре переживали самі митці. Франко, який з величезною повагою ставився до розумової “наукової підкладки” у творах мистецтва, все ж не міг не помітити пануючої в кінці XIX – на початку XX ст. тенденції до посилення емоційного звучання у творчості представників модерної літератури. Про “новішу белетристику” в Україні він пише: “Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об'єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії” [10, т.41, с.525–526]. Відповідно своїм літературним учням письменник дає настанови: “...Я далеко радніше бачив би від Вас поезії, впливши прямо з Вашого серця, з Ваших особистих обставин, з дійсного життя, ніж з Вашої голови, з теорії, з фантазії і прочитаних книжок” [10, т.48, с.424]. Правдивий позитивіст Франко час від часу й сам дозволяє собі творчі експерименти в царині “емоцій”. У переважній більшості це своєрідні ірреальні вкраплення в канву загалом реалістичних творів. Навіть у добу соцреалізму неможливо було зігнорувати присутність зазначених епізодів у творчості Франка. І.Стебун, наприклад, пише: “Коли свідомість мовчить, із закамарків пам'яті виповзають ті враження, що відбилися в ній, не створивши зв'язаного логічного ланцюга. Виникають дивовижні химерні снів...” [9, с.119].

Франкознавці намагалися і намагаються проникнути в таємниці творчої лабораторії письменника саме через “чорні ходи” ірраціональ-

ного, що ведуть до підвалин його підсвідомості. М.Євшан, аналізуючи повісті “Перехресні стежки” та “Великий шум”, зазначає, що “обидві вони роблять пригноблююче враження своїм настроєм..., якийсь “надприродний” елемент втискається в ті повісті, розриває їх композицію і, хто знає – чи не самі творчі задуми автора”. Причому, “це наче настрої чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрої, який знаходить на думку несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії” [8, с.316].

Окремі епізоди Франкових творів містять рису, характерну для творчості експресіоністів, у яких “підвищена експресивність спотворює реалістичну художню форму...; явища життя часто постають у вигляді калейдоскопа фантастичних, кошмарних видінь” [5, с.38]. Ілюстративного в цьому плані матеріалу у Франка не бракує. У новелі “На роботі” глибиною експресії вражає образ мученика-ріпника із підземного царства Задухи:

“Аж ось туй недалеко мене крик розлягся. Приглядаюся ближче. Ріпник. І чого він так заводить?” Я вдивляюся в нього ще ліпше... Господи! Що йому таке? Права рука і права нога в нього потрошені на камуз. Кров обстила, кістки подрухотані стирчать. А він штигулькає та все кричить: “Віддай ми моє здоров'я, – окаяннику, жиде! Возьми собі тоту прокляту заробленину! Возьми си мої гроші кроваві, – всьо возьми! Лиш віддай ми моє здоров'я! В мене діти дрібні! Без руки не зароблю на них! Моя хата далеко. Без ноги не зайду до неї!” [10, т.14, с.301–302].

Для того, щоб пробити стіну відчуження, відстороненості у взаєминах із читачем, Франко застосовує “вибухову суміш” – поєднання елементів натуралізму й експресіонізму.

У “Наверненому грішнику” подібним чином він зображує всі жахи пекла, які постали перед головним героєм – Василем Півтораком:

“І от йому бачиться, що він уже впав на сам спід пекла, що тут прискакують до нього страшні, гидкі маровища, шарпають його, рвуть і торочать із нього внутреності, валять залізними довбнями в голову, видовбують розпеченими долотами очі. Йому бачиться, що його руки і ноги колесують зубчастими колесами, що його поють розтопленов смолов. Йому тепер в страшених образах привиджувалися всі тоті кари, котрі не раз чув з казальниць приобіцковані пиякам” [10, т.14, с.359].

Детальні описи пекельних мук, жорстокі фантазії на тему покарання за гріхи, які у середньовіччі використовувалися з метою повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися пізніше і в барочному гротеску, і в містичному романтизмі, і в сучасному Франкові натуралізмі, і, зрештою, в експресіонізмі. У Франка страшні візії Гриня, Василя Півторака – це лише ірреальні епізоди, які підвищують емоційну тональність у загалом реалістичних творах. Тому їхня поява раціонально пояснюється (у першому випадку напівсвідомим від задухи станом Гриня, а в другому – гарячковим маренням Василя).

Художник-експресіоніст Жорж Руо писав: “Живопис для мене – засіб для того, щоб забути про життя, крик у ночі, стримуване схлипування. Прихована посмішка. Я мовчазний друг тих, хто страждає мовчки” [1, с.53]. Образ крику в нічній п'яній, крику, якого ніхто не чує, типовий для творчості експресіоністів. Згадаймо хоча б класичну в цьому аспекті картину Е.Мунка “Крик”. Ця назва, характерна для живописних полотен експресіоністів, цілком підійшла б до насичених звуковими образами літературних картин І.Франка.

У Василя Півторака “шум в голові заглушував усі гадки, переливався у всілякі найвідразливіші, найстрашніші голоси, які коли-небудь чув на своїм віці. Тут був і скрип корби, котров витягав послідній раз сина з ями, і глухий звук падаючого тіла, і тяжке бовтнення у глибоку пропасть, і роздираючий душу вереск мліючої матері, і все, все, що мов тараном, розвалило його щастя, мов громом, роздрухотало його життя...” [10, т.14, с.359].

Очищення через крик приходить до Василя у момент найвищого емоційного напруження, коли з усіх боків насуваються на нього жертви бориславської нафтової лихоманки:

Із усіх кутів вони тиснуться до нього, стогнуть, плачуть, пищать, регочуться і тісніше його обступують, наступають на його ноги, на груди, далять, тлумлять, їх дотик холодний, мов крига, проймає його до костей, ваготить на нім, мов навалені гори. Дух йому запирає, смертельний піт заливає очі, і нараз з глибини зболілої душі виривається страшний крик: “Змилюйтеся надо мнов. Що я вам винен? Хіба я хотів лиха для вас? Хіба я щасливіший від вас?” [10, т.14, с.359–360].

В оповіданні “Панталаха” елементи експресіонізму містяться в описах містичного страху

Спориша, його нічних кошмарів, фантазмагоричних видінь, коли “найменший шелест перемінювався в його сонній уяві на остре, свистюче гарчання, і при тім відголосі він за кожним разом зривався, мов опарений” [10, т.17, с.269]. Щоправда, вся містика, з якою пов’язаний страх Спориша, пояснюється врешті-решт цілком реалістично, як результат пережитого стресу. Елементи експресіонізму, які вдало синтезуються з елементами натуралізму, з волі автора не виходять за рамки реалістичної доктрини.

Здатність натуралізму й експресіонізму утворювати між собою синтетичні сполуки ілюструють також деякі епізоди роману “Перехресні стежки”. Приклад – кошмарний сон, у якому Євгеній бачить фантастичну весільну дарабу, при кермі якої “стоїть молодий керманнич, уродливий гуцул з чорним довгим волоссям, у білій, рясно вишитій сорочці, стоїть і не ворухнеться” [10, т.20, с.257]. Коли дараба пропливає повз Рафаловича, він впізнає у молодому себе. Дараба щезає за чорною скелею...

Євгеній забув уже про дарабу і вдивляється в новий предмет. Ось він уже недалеко берега... Се не дерев’яна колода, се біле тіло жіноче. Випручалися мармурові груди з рожево-вишневими пуп’янками. Розкидані по воді руки, виринає, то знов тоне в воді голова з лицем, піднятим до неба. Хвиля гойдає те тіло, розчісує довге золотисте волосся. Ось лице до половини піднялося з води. Очі відчинені, і на них примерз навіки вираз невимовного страху, нестерпної муки. Уста напівотворені, лице бліде, тільки на чолі царює надземний супокій [10, т.20, с.258].

Епізод зі сном Рафаловича легко можна було б переробити на окремий самодостатній експресіоністичний твір, але вірність на рівні свідомості ідейно-естетичній “присязі”, яку Франко склав свого часу доктрині “наукового реалізму”, примушувала письменника упродовж тривалого часу доводити, що “і один у полі – воїн”. На початку ХХ століття, коли декаданс, модернізм активно утверджувалися в літературі, Франко продовжує чесно “обгороджувати” реалістичними рамками (сну або хворобливого стану психіки) ті місця у творах, де “мрії безумні, немов той табун, виграваяють по полю, гриви на вітер, і ржуть, дзвінку копитами б’ють” [10, т.3, с.342].

У “Перехресних стежках” цілком реалістично (збудженим станом психіки, близьким до афекту) пояснюється фантазмагоричне видіння Регіни, в описі якого чи не найяскравіше

з усіх творів письменника проявляється поетика експресіонізму:

Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп’янової гри... гуркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою. Розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик бубонить прокляті слова:

“– Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!” [10, т.20, с.433].

Елементи експресіонізму знаходимо також у поетичних творах Франка. Скажімо, деякі вірші своєю антимілітаристською тематикою та образною системою нагадують картини відомого німецького художника-експресіоніста Г.Гросса. Ось уривок із Франкової поезії “Три ширти”:

*Купці вози зупинили,
Змови собі не чинили,
Скочили всі три у один.
“Ось нам підмога неждана!
Сіно якогось-то пана,
А пан же, чей, не голоден.
Пану ніяка там шкода,
А нашим коням вигода,
Надберем з кожної купи”.
Що котрий те сіно рушить,
Зараз і ахнути мусить –
В кожній під сіном лиш трупи* [10, т.3, с.386–387].

В поетиці експресіонізму витриманий вірш “Sic transit...”:

*Була твоя осінь спокійна й багата,
Від бур життєвих у безпечний сховалась ти кут;
Часом лиш грижа до твоєї загляне кімнати,
Загляне й відійде, немов скаже до себе “не тут”* [10, т.3, с.388].

Підвищеною експресивністю відзначаються також поезії, в яких автор досліджує темну сторону людського ества. Наприклад:

*Досвітній нуток із мене: що в власному “я” там
маїться
На болотистому дні – знаю, голубчики, й се!
Черепи стовчених мрій, кістяки неоправданих
планів,
Зломки дрібних пожадань, трупи обманних надій.
Ах, а крім того, гідкі слимаки самолюбства, медузи
Зависті, хроби гризот, кефалоподи підлот* [10, т.3, с.343].

Таке бачення “підвалин” людського “я” зустрічаємо і в інших віршах поета:

Ти знов літаєш надо мною, галко,

*І кричеш горя пісню монотонну;
Глядиш у серця глибину бездонну
І бачиш гниль, гидоту беззаконну –
Не страх тобі нічого і не жалко*

[10, т.3, с.152].

У контексті експресіоністичного несприйняття ідеалістичного погляду на людську сутність читається Франкове застереження, що в “тихому заливні свого серця” можна знайти не тільки “перли і алмази”, “тепло і розкіш раю, й пахощі без краю”:

*А як знайде гідкії черви
І гіркість сліз, розбиті нерви,
Докори хорого сумління,
Прокляття свого покоління,
Зневіру чорну, скрип розстрою,
То що почать з такою грою?*

[10, т.3, с.108].

Іронічне, ба навіть саркастичне ставлення до ідеалізації гуманістичних основ людської природи характерне не тільки для експресіоністичного мистецтва, а й для модернізму в цілому: занадто багато причин для розчарування у людяності людини подарував світові “злам віку”. У зв’язку з цим Н.Гей зазначає, що у модернізмі утверджується “панування інстинкту над розумом, суб’єкта над об’єктом, неприязнь до живих форм чуттєвого світу, а головне – нежиттєствердження, а темний страх, болісне прагнення вирватися із царства дійсності” [2, с.393]. Цей “темний страх” в інтелектуальній атмосфері того часу матеріалізувався у “філософію страждання” Шопенгауера. І хоч “здорова, світла і чоловіколюбна” (сказати б, каменяряська!) натура завжди оберігала Івана Франка від розчарування в Людині (бо, зрештою, він був переконаний, що “Нема чоловіка, в котрого/ Не було б добра, окрім злого/ В котрого, крім гнилі й зопсуття,/ Не було б в душі щось цілого” [10, т.3, с.193]), все ж свідченням того, що і могутнього Каменяря не обминула хвиля “світової скорботи”, є роздуми героя “Сойчиного крила”: “Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і бог! З ним живеш – мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!” Власне, ці роздуми й породжують наступний образ, який

The paper deals with the investigation of the peculiarities of the writer’s creative method and ideological determinants of Ivan Franko’s reference to the poetics of expressionism.

Key words: literary trend, creative method, poetics, expressionism.

етично й естетично цілковито вписується у контекст експресіоністичного мистецтва: “А понад ті могили пливе рікою одно велике неперерване страждання. І мучить нас” [10, т.22, с.92].

У листі до К.Попович (квітень – травень 1884 р.) Франко висловлює думку про те, що “лірика нашого століття, переважно лірика болю, туги і борби, єсть на всякий спосіб піснею хороваютою, але, будучи виразом того болю, на котрий людськість хоруге від свого початку, вона тим самим єсть і піснею загальнолюдською, останеться великою і зрозумілою і для пізніх, щасливіших поколінь” [10, т.48, с.424].

Саме у пошуках відповідних засобів вираження “того болю” Франко звертається до поетики напряму, який на початку ХХ століття синхронно зароджується в різних національних літературах. Перебуваючи на вістрі світового літературного процесу, письменник доклав чимало зусиль, аби й українська “пісня” стала “загальнолюдською” та “зрозумілою і для пізніх поколінь”, як і до того, щоб експресіонізм у вітчизняній літературі відбувся як явище.

1. Байер И. Художники и социализм. – М., 1966. – 120 с.
2. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М., 1975. – 470 с.
3. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – М., 1964. – Т.1. – 710 с.
4. Євшан М. Іван Франко: Нарис його літературної діяльності // Сучасність. – 1967. – №5–6.
5. Малахов Н. Модернізм: Критический очерк / Под ред. В.Ванслова. – М., 1986. – 152 с.
6. Мотылева Т. К спорам о релизме ХХ века // Вопросы литературы. – М., 1962. – №10. – С.140–158.
7. Наливайко Д. Искусство: Направления, течение, стили. – К., 1985. – 230 с.
8. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998. – С.313–319.
9. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.
10. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1986.
11. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і “молодомузівців” // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С.772–776.

ББК 83.01

УДК 82-32:821.161.2

Світлана Луцак

РИТМ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК ДОМІНАНТНИЙ ЕМОЦІЙНО-КОГНІТИВНИЙ ЧИННИК ЕСТЕТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

(на матеріалі прози Івана Франка)

У статті аналізується функціональне призначення ритму в забезпеченні індуктивно-дедуктивної взаємодії автора та реципієнта через простір художньої партитури.

Дієвість ритмічної закономірності у просторі художнього світу забезпечується явищем емоційно-когнітивного перетворення сенсу. Ритм виступає найголовнішим рушієм смислової енергії та творить цілісну композиційну структуру. Ритмічними макропоказниками авторської стратегії виступають внутрішньоформний та перший образ тексту, стрижневі й лейтмотивні ідеї.

Ключові слова: ритм, художня партитура, когнітивне перетворення сенсу, фабульна канва.

Феномен художнього діалогу – одна з найменш досліджених у сучасному літературознавстві проблем. Її розв'язання ускладнюється не лише мірою суб'єктивності естетичного судження читача, а й специфікою діалектичних процесів смислотворення в мозку автора та у створеному ним художньому висловлюванні – складній динамічній партитурі, заздалегідь запрограмованій на співтворчість. На думку Р.Гром'яка, узгодженість креативного процесу письменника і професійного реципієнта становить собою той “механізм оцінки”, завдяки якому відкривається шлях до розуміння естетичного переживання [7, с. 70].

Природу сприймання динамічної художньої структури Я.Мукаржовський у “Структуральній поетиці” пояснив як відчуття всіма учасниками художнього діалогу хиткої “миттєвої рівноваги між одиничністю і всезагальністю, випадковістю та законом”. Таке щоразу створюване ритмом переживання художньої цілості “повертає людині усвідомлення багатогранності і розмаїття реальності”, вводить її у діалектичний простір художньої структури, в якому конкретне художнє висловлювання стає виразом загального сенсу, індуктивно переводячи одиничне у “психічний еквівалент естетичної цінності” [14, с.36]. Безперечно, сугестивна сила ритму художнього твору не просто зумовлює емоційно-когнітивну реакцію реципієнта, – вона стає міткою перетину авторської та читачької інтенції, бо панівна поетична структура втілює¹ у собі максимально згущений творчою уявою

простір рецепції, чим забезпечує дієвість естетичної взаємодії.

Сказане дає підстави припускати, що в художньому висловлюванні як семіотичному факті діалектика формально-змістових перетворень керується, ймовірно, ритмічною закономірністю, бо ж саме чергування і взаємоперехід співмірних елементів у художній системі, за твердженням П.Смірнова, презентує в одиничному множинне [20, с.31], тобто оприявнює внутрішню індуктивну закономірність мистецького цілого. Розглядаючи систему художнього твору як складну діалектичну єдність, плануємо дослідити у цій статті функціональне призначення ритму в забезпеченні індуктивно-дедуктивної взаємодії автора та реципієнта через простір художньої партитури.

Традиція розгляду ритму як впорядкованого принципу буття прийшла до нас із античності. Тодішнє розуміння ритміко-числової закономірності в епоху Середньовіччя набуло ще більшої універсальності та абстрагованості. Згідно з концепцією св. Августина, у Всесвіті існує шість видів чисел-ритмів. Деякі з них мають здатність возноситись до вічного Духа (*judiciales* – судячі) і творити відношення сенсуального в трансцендентному (*sensuales*). Інші є властивістю душі (*occursores* – відгукові, відчуттєві; *recordabiles* – числа пам'яті). А окремі мають матеріальну природу (*progressores* – рухомі, *sonates* – звукові), хоча у вічному життєвому русі можуть проникати і в душу людини. Впорядковуючи в процесі діалогу з учнем (трактат “*De musica*”) послідовність чисел-ритмів за принципом їх універсальності й приналежності до духу, душі чи тіла, св. Августин врешті приходив до висновку, що найвища мета пізнання – злиття з абсолютним, тобто про-

¹ Гносеологічна природа мистецтва, за твердженням Б.Кубланова, полягає у здатності “зображати дійсність у уже пізаному вигляді” [10; с.51].

никнення у ритм *sensuales*. Ось якою алегорією ілюструє цю думку філософ: “У тобі, о мій Дух, я вимірюю часи” [1, с.146]. Як бачимо, суб'єктивний світ особистості, котра прагне досягнути через речі матеріального світу вищий сенс, стає модусом переломлення онтологічних істин. Бо, за твердженням св. Августина, “душа містить згоду про числові структури, за допомогою яких можна інтерпретувати рухи світу” [26, с.27].

Коментуючи пояснення св. Августина феноменологічної природи ритму, зауважимо: ритмічна закономірність забезпечує діалектику індуктивного освоєння людиною через образи матеріального світу сенсуальних істин; механізм такого мисленнєвого переведення, очевидно, закорінений у суб'єктивній сфері, тобто у здатності людської психіки відреагувати на сугестивну дію ритмічних явищ. Отже, психологічне явище емпатії, яке супроводжує процес естетичної комунікації автора і реципієнта, здійснюється під безпосереднім впливом ритму. Адже ж, як пише св. Августин, саме ритм *recordabiles* (пам'яті), активізуючи ритм *occursores* (відчуття), “будує структуру”, допомагаючи людській свідомості інтерпретувати “рухи світу” [26, с.20].

Вважаючи ритм найголовнішим “посередником” когнітивного діалогу учасників естетичної комунікації, проаналізуємо його домінантну роль у побудові цілісної структури деяких прозових творів І.Франка.

Світоглядно-онтологічна проблема роздвоєності модерного світу зумовила складну партитурність поліфонічної картини буття у прозі І.Франка. Письменник розглядав людське життя як перехрестя фатальної необхідності й випадковості, а душу особистості – як одвічну арену боротьби добра і зла, Бога й диявола. Така проблема модифікувалась у структурі його творів у т. зв. колізію двійництва – своєрідну містерію психолого-онтологічної гри особистості з усезгальними істинами та закономірностями буття. Чимало Франкових героїв переживають психологічний стан, подібний до відчуттів Антося Ангаровича – героя повісті “Для домашнього огнища”: “Різниця між добрим і злим затерлася в його душі, так як правого і лівого немає в безконечності... В нім відбувалося тепер щось подібне до роздвоєння світла в оптиці. Вдарившись о факт твердий, гладкий і ясний по своїй суті (“я вбив чоловіка!”), його думка наразі неспосібна була опанувати і переварити всеї донеслості того факту, але, розприскуючися на

тисячні струмки і пасма, мінячися в різних кольорах, миготіла, мов веселка, прискала летючою піною” [23, с.102–104]. Враження мінливості, нечіткості та хвилеподібності відчуттів, пов'язаних зі сприйняттям особистістю лінії власного життя, сугестує читачеві також нарративна структура повісті “Основи суспільності”: Несторові постійно здавалося, що він – подорожній, який “вандрує пустою лісовою стежиною”, а згодом випадково (а може, й ні) “попадає всередину вовчої тічки” [24, с.215].

Архетипно закорінені образи стежки, дороги, перехрестя вибудовують складну рецептивну партитуру однієї з останніх повістей Івана Франка, відомої у літературознавстві як найбільш виразний зразок ілюстрації сугестивної сили ритмічних явищ [3]. Вже сама назва цього твору – “Великий шум” – свідчить на користь думки про імітування письменником у структурі тексту двох головних підстав ритмічного процесу – принципів органічності та імітаційності. Майже алегоричний образ шуму метафорично зіставляється у сюжеті повісті з архетипною символікою танцю. На весіллі панночки Галі та Дум'яка “всі тіла мимоволі порушувалися якимось таємним ритмом” [22, с.269], сплетіння тіл зумовлювало перехрестя різноманітних відчуттів – тілесних і духовних, так що селяни чітко починали усвідомлювати фатальну роль невідомого шуму в їхньому житті.

Колова і хрестоподібна траєкторія зображеного у повісті танцю свідчить про актуалізацію письменником мандального архетипного образу. Цікаво, що В.Гринів тлумачить символ хреста всередині кола як магічне втілення ідеї “земного раю”, в той час як сам хрест, за його твердженням, є “думкою” “Царства небесного” [6, с.59]. Ще оригінальнішим є його пояснення етимології слова “мандала”: це поняття поєднує ідею нірвани (“ман”) та круга перевтілень (“дала”). А тому “являє собою образ зародження Вселенної або певної персоналізованої творчої сили” [6, с.62–63]. Ось чому циклічне протікання ритмічного процесу в повісті “Великий шум” слід розуміти як відображення онтологічних закономірностей у структурі матеріального світу.

Ритміко-лабіринтний простір аналізованого твору утворює також сітка лейтмотивів, зумовлена інтенцією заголовкового внутрішньоформного образу. За твердженням Є.Басіна, “найбільш виразний компонент форми, на якому

зроблено акцент “персоніфікації”, являє собою “стилістично ключову фігуру”, “стильовий ключ-вказівник” [2, с.78]. Його виникнення і презентація у назві – не довільні, а зумовлені авторським відчуттям змісту. Як засвідчує назва повісті, об’єктом ідентифікації в цьому процесі емпатії виступило не реальне, зрима явище (особа чи предмет), а просторово-ритмічна характеристика якогось абстрактного факту. Згідно з теорією Є.Басіна, такий випадок виявляє самопроекцію митця [2, с.23], тобто когезивне злиття письменника і “я-образу” тексту. А отже, ми маємо справу з т. зв. явищем фальшивого мімесису, яке відкриває дорогу езотеричній інформації для безпосереднього втілення у “ядрі” метафори.

Звуковим центром внутрішньоформного заголовкового образу повісті виступає невідома сакральна стереофонія, яка вселяє у людей жак власною величчю і незбагненою тотальністю. “Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум!... Люди глухли від ненастанного шуму, гнулися з привички, йдучи по вулиці, бо вітер рвав поли, валив з ніг, а дітьми, як галушками, катував по дорозі. Страх ударив по селах... Чи кара божя? Чи доведеться загинати? Сніги, повені і отсей страшний, ненастанний, непереможний вітер!” [22, с.208] – так перший акорд тексту імітує драматизм відчуття фатальної боротьби доброго та злого, божественного і, до певної міри, диявольського.

Далі в процесі розгортання сюжету сітка лейтмотивних образів плететься за принципом висхідної градації, максимального згущення – стягнення “ниток” фабульної канви. Так, панщина, яку тільки-но скасовано, метафорично уподібнюється до “недорізаного трупа”, котрий “ворушиться і наповняє серця жахом”. А національне пробудження українського народу, в середовищі якого “шуміло, ревло та клекотіло незгірше, як в ошалілій природі” [22, с.208–209], порівнюється з “проривом води з розірваної гаті”, вона “шумить, і бурлить, і бризкає піною, і зносить все, що стоїть їй на заваді”. Врешті притчевий сюжет переключастся з плану іномовного у світ конкретний: стає зрозуміло, що перший звуковий образ є алегоричною підставою думки про національне прозріння українського етносу – через усвідомлення ним своєї внутрішньої сили. Адже автор пропонує читачеві такий компонент притчевого тлумачення: “І скрізь по громадах ішла така хвиля; народна

ненависть до панщини шукала собі всяких можливих упустів і знаходила їх усюди” [22, с.215–216].

Так у процесі ритмічного руху (числа *progressores*) між вузлами фабульної сітки відбувається у мозку реципієнта народження зав’язкової ідеї – першого обов’язкового елемента горизонтальної композиції. Але, крім синтагматичних ліній композиційних зв’язків, на думку М.Римаря, існує ще т. зв. композиція “по вертикалі”, яка виникає в процесі розгортання художнього цілого в просторово фіксовану структуру. В такому випадку “композиція виступає як система організації, свого роду застиглий час”, бо всі її елементи немовби “існують одночасно”, тим самим набуваючи внутрішнього сенсу [19, с.217]. Завдяки цьому текст завжди безконечний, потребує свого продовження, розгортання – для того, щоб самореалізуватись у конкретній культурній моделі. А “без механізму емпатії, – стверджує Є.Басін, – в акті творчості не можливо створити таке нове, яке б мало суспільне значення” [2, с.40]. Таким чином, ідея внутрішньої композиційної структури не з’являється спонтанно і випадково – вона є закономірним наслідком отого первинного етапу ідентифікації творця та “я-образу”, який виникає у результаті сугестивного впливу ритмічної закономірності *sensuales* на особу автора.

На думку М.Римаря, цілісний, кінцевий “романний образ буде композиція ціннісних взаємостосунків, які прагнуть до протилежності” [19, с.223]. Тому, очевидно, зовсім не випадковою є сюжетна колізія виборів вїта у селі, яка, всупереч зав’язковій ідеї національного прозріння, ілюструє надзвичайно низьку політичну свідомість народу. Ця громадянська інертність (піднімають руки, бо “інші підносять”, стосовно жодного кандидата не мають “загальної згоди”; розходяться по домівках, не прийшовши ні до якого рішення, адже “померзли”, “вже сонце зайшло”, треба “до корів”; документи про власні привілеї, що їх заледве зранку забрали у “колишнього” вїта, повертають йому знову, щоб “заховав до скриньки” [22, с.217–219]) врешті логічно переходить у антитезний лейтмотивний образ “втихлого шуму”, тобто завмерлої національної ідеї. Такий прийом сюжетобудови зміщує колишнє “ядро” притчі; він стає виявом парадоксальної метафорико-параболічної заміни, яка ускладнює рецептивний простір повісті й тенденцією до інакомов-

лення породжує “майже фізичне відчуття екзистенційного трагізму” [16, с.68].

Надалі в процесі розвитку сюжету композиційна структура твору набуває ще виразніших ознак параболічності. Сюжет має майже монтажний, кінематографічний характер. За твердженням В.Іванова, принцип модерного монтажного текстотворення полягає у “виборі зі всіх шматків первинного матеріалу тільки деяких”, а також у “розрізі безконечної плівки і склеюванні її частин” [цит. за 16, с.224]. Таке явище відображає дискретність елементів всередині цілого, тобто є виявом метафоричної формули фальшивого мімесису, яка, як уже говорилося, виникає на підставі всезагального ритмічного процесу.

Кожен кадр сюжетної плівки повісті “Великий шум” (збори селянської громади за ініціативою т. зв. “зав’язку інтелігенції” з метою пробудження живої, свідомої думки народу; розмова Кості Дум’яка з паном Суботою про неможливість примирення селянства та панства, доки існує майнова нерівність; діалог пароха Квінтіліана з Суботою про роль священика у селі; одруження Галі, дочки пана, з Дум’яком) пов’язується з іншим на основі єдиного лейтмотивного образу, який є продовженням попередньої “парадоксальної” думки про політичну безграмотність і аморфність українського етносу. Її найкраще ілюструє таке порівняння: “Дурня і в церкві, а руського хлопа й на свободі б’ють. Він не доріс до свободи, любить ярмо так, як кобила батіг” [22, с.248]. Утворений у результаті кінематографічного прийому сюжетобудови символ-метафора “віковічної сільської темноти”, очевидно, може бути сприйнятий як новелістичний пуант. Бо наступна алегорико-психоаналітична частина повісті (в ній розповідається про подвійну гру комісара Годієри з поміщиками і селянами, а також про дивовижне, до певної міри, містичне переродження пана Суботи після “зустрічі” у сонній “зморі” з якимось “кровоавим оком”, яке то роздвоюється, відкидаючи тінь, то знову набуває єдиної форми) несподівано – завдяки описаній трансперсональній містерії “смерті-відродження” (внаслідок дисоціації, тобто роздвоєння его, містичної зустрічі з Тінню) – пропонує реципієнтові антитезну розв’язку. Її суть – у майже просвітницько-пасіонарній ролі пана Суботи, котрий узгодив із громадою план викупу сервітутів, щоб селяни одержали великий шмат лісу і толоку. Останній акорд повісті: “Се

була одна з немногих у Галичині корисних добровільних угод у тій справі. Сусідні пани ніколи не могли дарувати її Суботі” [22, с.317], – як бачимо, логікою незрозумілих параболічно-метафоричних обігрувань ритмічно з’єднується з початковим лейтмотивним образом національного пробудження.

Як засвідчив проведений аналіз, саме підкреслено ритмічний принцип сюжетобудови, застосований І.Франком уперше в повісті “Великий шум”, дозволив письменникові використати сугестивні можливості тексту як субстанції, яка володіє внутрішньою структурною самодостатністю, а тому може ставати культурною моделлю і мати суспільне значення.

Домінуюча функція риму в побудові цілісної системи художнього твору не обмежується лише сугестією сенсуального. Захоплюючи різні рівні текстової структури, ритм оживлює світ підтексту, прихованих образів і деталей, несвідомих порухів людської душі, відкриваючи широку дорогу для інтуїції і передрозуміння, породжуючи енергетичний заряд естетичної комунікації – “натяг” (у концепції Емріха) між прихованим та відкритим [4; с.147, 267].

Іконічність художньої дійсності та її когнітивну інтенційність увиразнив на прикладі феномену “згущення думки” у художньому слові О.Потебня: “стає простим і легкодоступним... те, що спочатку здавалось складним”. Базою зазначеного мисленнєвого перетворення, на думку дослідника, є “спадковість мови”, способами – “розширення свідомості, вивільнення великих мисленнєвих мас” через “відновлення символічності внутрішньої форми”, а потім – знову ж таки “позбавлення своєї образності” та переведення її з умовності у статус т. зв. “знаку значення” [17, с.193–195]. Результатом процесу розширення і зворотної редукції образу, звичайно, стає “об’єктивне, звільнене з-під влади” і “стороннє для самого поета” слово-образ, побудоване на “ототожненні закону з фактом” [18, с.231–234].

Отже, іконічність художнього світу “споруджується” на підставі ритмічного когнітивного руху. Під його впливом, як пише О.Лосев, “числова матерія” набуває у свідомості автора і реципієнта специфічної “ритмічної фігурності” [12, с.775]. Виражаючи втаємничену в “мінус-світі” енергію символічних структур, ритм художнього тексту, за твердженням Н.Мишкіної, “сприяє виникненню міток конденсації змісту”. Ними виступають передусім внутрішньоформні

образи – певні “зліпки форми”, що “випереджують написане” [13, с.117–118].

Досліджуючи творчість Івана Франка, Т.Пастух приходять до висновку, що “демонічна жінка” – улюблений і повторюваний образ автора. У письменника вона – “мінлива, з суто жіночим флером загадковості представниця слабкої статі, яка здатна настільки сильно вабити чоловіка (головного героя), що може призвести до його загибелі” [15, с.13]. Беручи до уваги запропоноване Н.Мишкіною метафоричне визначення стрижневих ідей – “ієрогліфічний ключ”, “мітка сингулярності”, тобто концентрації текстової енергії [13, с.124], – проаналізуємо функціональність лейтмотиву “фатальної жінки” у деяких зразках ліризованої малої прози І.Франка.

З дуже цікавою видозміною архетипного образу “демонічної жінки” зустрічаємось у оповіданні “Батьківщина”. Рецептивну програму цього тексту визначає перший ейдос. Він має заголовковий, антропонімний і власне номінативний статус: “Нашого товариша Опанаса Моримуху прозвали ми ще в гімназії Батьківщиною – не на честь популярної газети “Батьківщини”, яка тоді ще не виходила, а з іншої причини. Він мав звичай, коли говорив про свого батька, називати його батьківщиною... Була у нього якась тиха амбіція, що, раз ображена, огороджувалася мовчанкою, особливо коли та враз доторкала його улюбленої “батьківщини”... Я ще ніколи не бачив хлопця, щоб так гаряче любив свій рідний куток” [21, с.391, 395, 396].

Зв’язок центрального образу із архетипом Матері письменник актуалізує через світ семантики, пов’язаної з поняттями роду й оберегів. Логіку розвитку архетипного образу “демонічної жінки” у текстовій партитурі можна означити такими етапами: Опанас-гімназист свято шанує власний наддністрянський куточок, під впливом фатальної любові до Кишеньки покидає батьків, після їх смерті продає обійстя жидам і мандрує до Відня з коханою; врешті вона покидає Опанаса, а він стає вчителем у глухому гуцульському селі, щороку безнадійно пише їй листи, завдяки яким Кишенька перед смертю знаходить Моримуху. За цією простенькою фабулою (поданою у формі спогадів оповідача – друга Опанаса, а також через сповідь Моримухи і процес читання ним листа-святині), нанизаною навколо фокуса батьківщини, криється велика трагедія людини, яка зреклася опіки Березині. Таке архетипне наповнення сюжету здій-

снюється письменником завдяки ритмічній концентрації негативної диявольської енергії у лейтмотиві ночі з улюбленої пісні Кишеньки та у хроно-топних відчуттях самого Опанаса. Скажімо, ритм скаженого “чортівського танцю” цілком засмоктує головного героя. З дистанції років він у розмові-сповіді абсолютно аргументовано висловлює власні переживання паралізуючої сили демонічної любові: “я не завважував” важливого, “серед того шаленого виру подій зупинявся на маловажних дрібницях” (навіть телеграми про смертельну хворобу батька й матері зігнував), робив “все, що [дівчина] звеліла”, підписував контракт продажі родинного дому, бо “над усім панував образ Кишеньки”, відчував диявольську печать на “власній волі”, так що навіть “не міг подумати про те, щоб боротися зі своїм призначенням” [21, с.407–416].

Життя Опанаса стало двовекторно центрованим: з висоти і з безодні невпинно свердлували його “чорні, блискучі очі”, він не зводив погляду з них, “мов моряк із Полярної зівзди”. Врешті сама Кишенька у момент вибору Моримуху нового стилю життя виявила стратегію власного впливу: думала, що “твоя батьківщина перемаже в твоїй душі мій образ”. Тому стає зрозуміло, що динаміка конфлікту аналізованого твору розгортається на перетині двох ритмічних хвиль, двох енергетичних центрів – архетипних образів Березині та анімозної Великої Матері. Оскільки ж міфологічний парадокс полягає у їхній генетичній спільності, то така двоєдина “числова матерія” ритму перетворюється у “смыслову якість” [12, с.775] онтологічної суперечності сплаву й одвічного взаємопереходу добра і зла. Як наслідок, означена М.Легким семантична композиція, що розгортається завдяки стрижневі – “батько”, “рідний закуток” (зв’язка), “батькове обійстя” (кульмінація), “Вітчизна, край, де проживає рідний народ” (розв’язка), “етична субстанція” (впливає з підтексту, адже “демонічність” спонукає “до праці на благо народу”) [11, с.78], – стає ритмічно-формальним носієм ідеї парадоксальної онтологічної гармонії божественного і диявольського. Цей іконічний знак виникає в свідомості реципієнта внаслідок активізації ритмом магічних властивостей тексту, в якому перший образ виступає принципом композиції, джерелом розповсюдження стрижневих ідей.

Наскрізним образом-лейтмотивом, що на ритмічних хвилях “рухає смыслові потоки” [13,

с.117], в оповіданні “Терен у нозі”, за влучним висловом І.Денисюка, постає “сокіл” терну – “алегорія тих труднощів, що зустрічаються на життєвій дорозі і які, коли їх подолати, виходять людині на користь” [8, с.198]. Рецептивна стратегія цього твору, запрограмована у двоплановій символіці біблійного образу терну (“безплідність і безперспективність” – означає її М.Комариця), зумовлює розгортання сюжету оповідання у “двох паралельних площинах – земній та позаземній” та у двох лініях, з яких “вужча (історія дитячої пригоди Юри. – С.Л.) служить “символічним ключем” [9, с.384] для ширшої.

Ефект прояву феноменологічної реальності забезпечують у цьому оповіданні прийоми натяку (Микола Кучеранюк підсвідомо розуміє, що хлопчина-утопленик навряд чи дійсність, бо лише щонаочі “усміхається до мене жасним усміхом і не говорить ані слова”), налаштування уяви на майбутнє (“почув я в собі ту певність, що се була моя остання плавба на Черемоші, що хлопець кличе мене до себе [25, с.386]), своєрідної “десемантизації” понять – т. зв. “розриву змісту” [13, с.119] (скажімо, Микола не знає імені ясенівського хлопця, що трансформувався з незвичним фаталізмом у його власний трансцендентний суб’єкт; окрім того, Кучеранюк неодноразово сповідається у своєму гріху, але звільнення не отримує, тому знову і знову повторює нав’язливу історію і вже не має слів, щоб розповісти власні переживання). Їх видима внутрішня пунктирність та концептуальна іконічність, як бачимо, ґрунтується на ритмічних принципах органічності та імітаційності.

Отже, ритм у художньому творі є найголовнішим рушієм смыслової енергії. Володіючи сугестивною силою, він творить архетипні та внутрішньо зредуковані знаки сенсу, а відтак – цілісну композиційну структуру як рамку художньої дійсності. Форми породжених у результаті такого процесу текстових зв’язків умовно можна охарактеризувати як своєрідні макропоказники авторської стратегії. Серед них найбільш функціональними у аспекті естетичної комунікації є внутрішньоформальні та перший образ твору, стрижневі й лейтмотивні ідеї, що становлять собою певний “ієрогліфічний ключ” до тексту.

Дієвість ритмічної закономірності у просторі рецептивної партитури художнього тексту забезпечується явищем когнітивного перетворення сенсу. А тому феномен “згущення думки” в художньому слові слід, очевидно, пов’я-

зувати з ритмічно запрограмованою діалектикою індуктивно-дедуктивної взаємодії автора і реципієнта.

1. Августин Святий. Шість книг о музиці // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения: Памятники музыкально-эстетической мысли. – Москва: Музыка, 1966. – С. 118–149.
2. Басин Е.Я. Двухликий Янус: О природе творческой личности. – Москва: Магистр, 1996. – 171 с.
3. Боднар В.Т. Проблемы рецептивной эстетики и поэтики у творческой спадщині І.Я.Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К.: Ін-т літ. ім. Т.Г.Шевченка, 1999. – 18 с.
4. Герменевтика: История и современность. – Москва: Мысль, 1985. – 303 с.
5. Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. – Москва: Совет. писатель, 1982. – 267 с.
6. Гринив В.В. Праязык и символ. – К.: Логос – Санкт-Петербург: Алатея, 1999. – 236 с.
7. Гром’як Р.Т. Эстетика і критика: Філософсько-естетичні проблеми художньої критики. – К.: Мистецтво, 1975. – 224 с.
8. Денисюк І.О. Развитие української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академ. експрес, 1999. – 276 с.
9. Комариця М. Тернова символіка у творчості Івана Франка // Іван Франко: Письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конференції. – Львів: Світ, 1998. – С.384–389.
10. Кубланов Б.Г. Эстетическое чувство и искусство. – Львов: Изд-во ЛУ, 1956. – 245 с.
11. Лежкий М.З. Майстер малої прози // Дзвін. – 1996. – №8. – С.131–136.
12. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. – Москва: ЭКСМО-пресс, 1999. – С.635–822.
13. Мышкина Н.Л. Внутренняя жизнь текста: Механизмы – формы – характеристики. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1998. – 152 с.
14. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 457 с.
15. Пастух Т.В. Романи Івана Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів: ЛДУ, 1997. – 16 с.
16. Пестерев В.Н. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. – Волгоград: Изд-во ВГУ, 1999. – 374 с.
17. Потєбня А.А. Мысль и язык // Потєбня А.А. Мысль и язык: Собрание трудов. – Москва: Лабиринт, 1999. – С.5–198.
18. Потєбня А.А. Психология поэтического и прозаического мышления // Потєбня А.А. Мысль и язык: Собрание трудов. – Москва: Лабиринт, 1999. – С.199–236.
19. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. – Куйбышев: Изд-во СУ, 1990. – 254 с.
20. Смирнов П.Ф. Философский анализ ритма в жизни и художественном творчестве: Диссерт. ... канд. философ. наук. – К.: КДУ, 1968. – 154 с.

21. Франко І.Я. Батьківщина // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.21. – К.: Наук. думка, 1979. – С.391–423.
22. Франко І.Я. Великий шум // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.22. – К.: Наук. думка, 1979. – С.208–317.
23. Франко І.Я. Для домашнього огнища // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.19. – К.: Наук. думка, 1979. – С.7–143.

24. Франко І.Я. Основи суспільності // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.19. – К.: Наук. думка, 1979. – С.144–342.
25. Франко І.Я. Терен у нозі // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.21. – К.: Наук. думка, 1979. – С.375–390.
26. Störmer-Caysa U. Augustins philologischer Zeitbegriff ein Vorochlag zum Verständnis der distentio animi im Lichte von “De Musica”. – Berlin: Ak. Verl., 1996. – 39 p.

The functional purpose of rhythm in ensuring inductive-deductive interaction of the author and the recipient through the space of artistic score is analysed in the article.

The efficacy of rhythmical regularity in the space of the artistic world is ensured by the phenomenon of emotional and cognitive transformation of sense. Rhythm is the most important criterion of semantic power and creates the entire contextual structure. The rhythmical macroindicators of the author's strategy are the first and inner form appearance of the text, chief and leit-motif ideas.

Key words: rhythm, artistic score, cognitive transformation of sense, plot groundwork.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4 Укр) 6

Світлана Бекеш

ІВАН ФРАНКО І ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано поеми Олеся Бабія “Іван Франко” та Василя Бобинського “Смерть Франка” і здійснено їх порівняльну характеристику. У процесі дослідження виявлено спільність розглянутих творів на тематичному і проблемному рівнях. Основну увагу зосереджено на зіставленні поем з позицій цілісного вивчення твору: з’ясовано обставини написання тексту, виникнення творчого задуму, досліджено художні засоби та образи, сюжетні та композиційні особливості.

Ключові слова: поема, національна ідея, образ, проблема, сюжет.

Особистість відомого українського письменника, літературознавця, громадського діяча Івана Франка завжди привертала увагу не лише критиків, а й авторів поетичних, прозових чи драматичних творів художньої літератури.

Постать цього цікавого чоловіка особливо імпонувала західноукраїнським поетам початку минуло століття, котрих катаклітичні для цілої нації повоєнні реалії спонукали активно звертатись до національних мотивів. Саме тому вони акцентували на ролі пророка, духовного провідника народу.

У тогочасній періодиці друкувалися поезії та уривки з поем, присвячених українському генієві, зокрема Юрія Шкрумеляка “Заповіт пророка (В першу річницю смерті Івана Франка)” (“Українське слово”, Львів, 1917), “Іванові Франкові (В п’яту річницю смерті)” (“Батьківщина”, Львів, 1921р.), Василя Бобинського

“Пам’ятай слова Франка” (“Стрілець”, Кам’янець-Подільський, 1919р.), “Смерть Франка” (“Червоний шлях”, 1926 р.) та ін.

Однак у своєму дослідженні ми складніше розглянемо два найбільш яскраві, на наш погляд, тексти – поеми Олеся Бабія “Іван Франко” та Василя Бобинського “Смерть Франка”.

Лірична поема Олеся Бабія “Іван Франко” публікувалася тричі: двічі серед поем збірки “Світ та людина”, що вийшла як літературний додаток часопису “Українська трибуна” в Авгсбурзі, а також як самостійне видання у Чикаго 1969 р.; того ж року, в тому ж таки Чикаго поема з’являється вдруге, уже як складова збірки з промовистою назвою “Вибране з творів”.

На жаль, на материковій Україні “Іван Франко” Олеся Бабія не видавався не тільки окремою книгою, але й у збірках тих чи інших зібрань творів письменника чи антологій.

Зрозуміло, доступ до поеми для пересічного читача обмежений, тому вважатимемо необхідним бодай схематично окреслити її сюжет.

За обсягом твір невеликий – від восьми до чотирнадцяти сторінок (залежно від формату видання), написаний у формі звернення до Івана Франка. Це своєрідний монолог ліричного героя, що має на меті відкрити не лише сучасникам, а й нащадкам феномен видатного українського письменника та борця за національні ідеї, обравши його творчість об’єктом дослідження, а також показати нерозривний зв’язок художника слова з народом:

*Для творців і борців ти, – як брат,
У зневіри хвилині,
А для всіх, що за нарід терплять, –
Буревісник пустині...*

Щоб повніше розкрити ідейну скерованість творчості І. Франка, автор насичує поему образами, знаковими для його текстів: борців, бунтуючих наймитів, ботокудів, пророка та ін. О.Бабій вдається до ремінісценцій, а то й опосередкованого цитування:

Пор.

*І підуть вони в безвість віків,
Повні туги і жаху,
Простувать в ході духові шлях
І вмирати на шляху...*

(Іван Франко “Мойсей”)

*Гимн співаючи твій, вже ідуть
В нас борці, йдуть без жаху –
Простувать в ході духові путь, –
І вмирати на шляху.*

(О.Бабій “Іван Франко”)

Центральними у поемі постають мотиви страждань, терпіння, болю фізичного та духовного (“І ятрилася рана нераз”, “За нарід терплять”, “Біль розшарпував груди”), що переростає у смерть (“І вмирати на шляху”).

Однак фізична загибель героїв не призводить до смерті духовної, а навпаки – веде до відродження, катарсису – очищення через страждання. Смерть в Олеся Бабія – не просто Танатос, повернення людини до первісного свого стану, в який переростає будь-яка форма буття, – це смерть цілеспрямована, смерть заради щасливого життя інших, а саме – співвітчизників, майбутнього покоління, “будуччини”, тобто смерть патріота, тому така смерть священна, адже покладена вона як жертва високої меті – піднесенню нації.

Розмірковуючи над неготовністю українського народу до самоусвідомлення себе як нації,

побудови власної міцної держави, автор не випадково використовує мотиви зневіри та розчарувань (“У зневіри хвилині”, “Нам народом ще бути не час”), яким протиставляє мотиви боротьби (“Для творців і борців ти, – як брат”, “Бо стають вже народом борців”, “В нас борці, йдуть без жаху”).

Незважаючи на використання трагічних, інколи іронічних образів, фінал поеми “Іван Франко” оптимістичний. Українська нація, стверджує О.Бабій вслід за своїм духовним наставником й учителем, зазнає еволюції: від народу, якому “ще бути не час” – до “народу борців”.

Одну з важливих ролей на шляху становлення нації відіграє її духовний провідник, справжній пророк: прикладом останнього О.Бабій подає героїв однойменних поем Івана Франка – Мойсея та Івана Вишенського, водночас підносячи і їх автора до рангу деміурга: “Гимн співаючи твій, вже ідуть в нас борці”.

Антитетичним до образу вождя-пророка є ще один, власне, суто франківський образ – ботокуди. Таку іронічну назву отримали фальшиві провідники народу, котрі, прикриваючись лозунгами про блага суспільства, прагнуть лише власної вигоди:

*Ботокуди – то борці:
Б’ються сміло, мов Горації,
О посади, ад’юнктури,
О стипендії та дотації.
Ботокуди-ціцерони,
Ботокуди – то артисти;
Як говорять – то з амвона,
Як співають – акафисти!*

(Іван Франко “Ботокуди”)

О.Бабій у своїй поемі дещо розширює трактування цього образу, означивши ним певні вади національного характеру, інертність, байдужість значної частини українського народу до своєї історичної долі:

*Нам народом ще бути не час, –
Ми – лише ботокуди.*

Достатньо місця у поемі відведено аналізу вже згаданих творів І.Франка “Іван Вишенський”, “Мойсей” та псалмів як одного з найулюбленіших жанрів Каменяря. Олесь Бабій, як і Іван Франко, акцентує на духовному аспекті націєтворення.

Львівський літературознавець Ростислав Чопик, аналізуючи “Мойсея”, зазначає: “Поема Франка про дух. Матеріальна фактура не просто не має жодного значення (“долини марні”

випеченої сонцем арабської пустині, “ржавії гори”, “осети та будячче”, скупа манна небесна, дешиця вологи, захованої у скалі). Звергати на неї погляди, мріяти про діброви й мураву, про сапфіровий Йордан, що синіє десь у майбутньому, за голими скелями Моава, – небезпечно, шкідливо...” [11, с.11].

Зрештою, читаємо у І.Франка:

*О ні! Не самі сльози і зітханя
Тобі судились! Вірю в силу духа.
І в день воскреслий твого повстання...*
(“Мойсей”)

Саме тому всі страждання та боротьба ліричного героя поеми Олеса Бабія “Іван Франко” зводяться до найвищої мети:

*Простувать в ході духові путь, –
І вмирати на шляху.*

Не менш цікава для порівняльного аналізу поема Василя Бобинського “Смерть Франка”. Написання твору має свою передісторію. Арештований у травні 1926 року за редагування двотижневика “Світло” (періодика західноукраїнських комуністів), Василь Бобинський на п’ять місяців опиняється за ґратами тієї самої в’язниці міста Львова, де відбував покарання Іван Франко. Очевидно, це і стало поштовхом до написання поеми.

На відміну від твору Олеса Бабія, “Смерть Франка” Василя Бобинського має більше шансів бути оціненою сучасним читачем, оскільки ввійшла до кількох антологій кінця ХХ – початку ХХІ століття, зокрема укладених Юрієм Лаврінком та Яром Славутичем (детальніше див. у списку використаної літератури).

Поема В.Бобинського досконаліша у художньому та ширша у змістовому плані.

Проте мотиви обох творів подібні, особливо на початку, – ті ж заклики до боротьби проти байдужості та покори:

*“До походу! До зброї!” – як меч,
як розмаяний полум’ям стяг,
буревійно рвонули слова
і сліпим опромінили шлях.*

*І тупотом тисяч копит задвигтіла,
і скрипотом тисяч коліс зашуміла,
і гамором тисячних юрб заревла,
заходила, заграла, завітла земля.*

(В.Бобинський “Смерть Франка”)

Поєми “Смерть Франка” також притаманні мотиви страждання, що реалізуються через образи крові, сліз, квиління, криків жінок та “конаючих у пустелі”:

*Залишали за собою
зорану від ніг, копит, коліс,
скроплену від поту, крові, сліз
борозну...*

Використання образу крові несе додаткове смислове навантаження, увиразнюючи попередні образи. Розглянемо визначення даного поняття. Тлумачний словник подає це слово як полісемантичне:

Кров – “Людські жертви при якому-небудь зіткненні, боротьбі, війні тощо; убивства, кровопролиття.” [9, т.2, с.389].

“Кров’ю [та кістками] здобувати (здобути, добувати, добути і т. ін.): а) досягати чогонебудь у боротьбі ціною великих жертв.” [9, т.2, с.389].

Уже саме його трактування містить ключові слова основних мотивів поем: жертви, убивства, кровопролиття (страждання); боротьба, війна (мотив боротьби).

Схоже до слова квилити: “Жалібно стогнати, стиха плакати” [9, т.2, с.236], маємо використання синонімічних взаємозамінних понять – сльози/плач тощо. Безперечно, одним із центральних у поємі є мотив смерті (не випадково він оприявлений уже в назві). Василь Бобинський, крім самовідданої загибелі за Батьківщину, змальовує кончину в самотності як покарання за гріхи (“На початку дороги заляк, / як дорожній камінний блок, / як великого почину знак, / сам-один умирав пророк”) і звичайний фізіологічний стан припинення життєдіяльності:

*Жахливе сам-на-сам в бруднім готелі,
Вмирання з голоду три довгі дні,
І – крик конаючого на пустелі –
Апокаліпса-візія: на дні
Голодний жар, беззуба змора смерти,
І... сон в жару... чи й справді вірний друг?...
А там – чи ж може хлопський син умерти,
Де стигне сад і терпко пахне луг?*

Цікава поетизація В.Бобинським війни та її агрибутів:

*дзвінко дзвенькала такт,
лунко бренькала ритм,
ясно блискала в променях
гостро наточена,
туго припасена,
серцеві радісна зброя.*

У поємі зустрічаємо образи з творів Івана Франка, щоправда передані вони не прямим текстом, а за допомогою ремінісценцій: “... шепіт тисячних лав: Ханаан... Ханаан ... Ханаан...” (“Мойсей”), “титанічний молот” (“Каменярі”)

тощо, а сам поет постає в останні години життя у кількох іпостасях: “пливак, знесилений, охлялий”, “сонця круг, похилений над обрій”, “робітник, що покінчив роботу”, згасаючий “пожар”, “гордий ум” бунтівника, “гострий меч подвижницького слова”, “титанічний молот дивних діл”, “велетенський гнів”, самотній пророк.

Щоб повніше розкрити ество великого поета, В.Бобинський виводить декілька образів, тісно пов’язаних смисловими відтінками, котрі можна поєднати стрижневим словом полум’я: пожар – “полум’я, яке охоплює і знищує все, що може горіти” [9, т.3; с.506]; вулкан – вивергає полум’я, коваль – розігріває метал над полум’ям, вогонь – “полум’я, полуміння, жевриво, світіння” [9, т.1; с.501]. Одне із значень останнього поняття – “світло сонця” переростає у наступний образ – власне сонце: “розжарена куля, яка випромінює світло й тепло”, а також: “те, що освітлює шлях, той, хто веде за собою (у житті, боротьбі і т. ін.)” [9, т.4; с.299] – достеменно таке тлумачення постаті Івана Франка подає В.Бобинський. Таким чином вирази “смерть Франка” та “згасав пожар” стають синонімічними.

Досліджуючи поеми Олеса Бабія та Василя Бобинського, знаходимо чимало перегуків із творами Івана Франка, спільних ідей та мотивів. Таким є символ шляху (дороги, путі) – прагнення до кращого майбутнього.

Для творчості всіх трьох поетів характерні заклики до боротьби, однак якщо в О.Бабія засобом впливу є слово (спів, гімн), то у В.Бобинського – ще й меч, бич; для І.Франка зброя – крайній засіб:

*А ще скажіте, як сей лад
Перевернути хочем ми.
Не зброєю, не силою
Огню, заліза і війни,
А правдою, і працею,
Й наукою. А як війна
Кривава понадобиться –
Не наша буде в тім вина.*

(І.Франко “На суді”)

Поема Олеса Бабія “Іван Франко” дещо бідніша художніми засобами, ніж твір Василя Бобинського: зазвичай використовуються найпростіші тропи (епітети – “буревісник пустині”, порівняння – “як брат”, метафори – “біль розшарпував груди” тощо). Однак щодо евфонії та форми – значно досконаліша. Твір написано тристопним анапестом. У строфічному оформленні – це катрен з перехресним римуванням, паракситонною та окситонною римами. Маємо

зразки оригінальної, багатой рими, правда, не завжди глибокої: брат/ терплять, нераз/ не час, гомонів/ борців, ідуть/ путь. Автор часто використовує асонанси та алітерації (наприклад, накопиченням сонорного “р” передає стан страждання: творців, борців, зневіри, нарід, терплять, буревісник, ятрилась, рана, груди, розшарпував, марно, простувать, вмирати...).

“Смерть Франка” В.Бобинського, натомість, не є однорідною в аспекті віршування. Основна частина поеми написана п’ятистопним ямбом, проте у найбільш напружених місцях твору, силабо-тонічна система змінюється тонічною:

*Йшли. Розтоплювали кучугури.
Зрівнювали жолобини.
Залишали за собою
зорану від ніг, копит, коліс,
скроплену від поту, крові, сліз
борозну...*

Поема багата тропами, особливо порівняннями: “немов пливач, знесилений, охлялий”, “мов сонця круг, похилений над обрій”, “мов робітник, що покінчив роботу”; епітетами: “гордий ум”, “безтямних рук”, “гострий меч подвижницького слова”, “летючий туман надпустельних оман” тощо; використовуються ітеративні фігури: анафора (“Над тупотом тисяч копит, / над скрипотом тисяч коліс, / над квилінням дітей / і високим криком жінок, / над усім неугавним жужжанням юрби...”), в тому числі і буквена (“Зрівнювали жолобини. / Залишали за собою / зорану від ніг...”), кондублікація (“Ханаан... Ханаан... Ханаан...”), “Куди, куди біжить дорога ця?”; фігури мислення: епопея (“Той гордий ум, що бунтувався богу, / що нівечив цей твір безтямних рук, / що голосив: “Ти, вічний, встав з нічого! / Ти тать – не цар! – людей, їх крові й мук!”)

Отже, незважаючи на відмінності форми й сюжету, поеми О.Бабія “Іван Франко” та В.Бобинського “Смерть Франка” надзвичайно близькі ідейно, відзначаються використанням подібних мотивів та образів, що пояснюється не лише зображенням однієї і тієї ж постаті, але й приналежністю обох поетів до спільного покоління і напрямку.

1. Бабій О. Вибране з творів. – Чикаго, 1969. – 112 с.
2. Бабій О. Світлі людини. Поеми. – Чикаго, 1969. – 48 с.
3. Бабій О. Світлі людини. Поеми. – (Авгсбург), (б.р.). – 80 с. код 02125266

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

Інв. № 7

715313

4. *Бобинський В.* Пам'ятай слова Франка: [Вірш] // Стрілець. – Кам'янець на Поділля, 1919. – №54 (10 серп.). – С.2.
5. *Бобинський В.* Из поеми “Смерть Франка” // Лавриненко Ю. Розстріляне Відродження: Антологія 1917–1933: Поезія-проза-драма-есеї. – К., 2002. – С.261.
6. *Бобинський В.* Смерть Франка (Початок поеми) // Славутич Яр. Розстріляна муза: Мартиролог: Нариси про поетів. – К., 1992. – С.106–108.
7. *Бобинський В.* Смерть Франка: [Уривки з поеми] // Декламатор “Сяйво”: Збірник / Уклад. М.Зеров. – К., 1929. – С.75–79.
8. *Бобинський В.* Смерть Франка: [Уривок з поеми] // Антологія української поезії: В 3 т. / Упоряд.: В.Атаманюк, Є.Плужник, Ф.Якубовський. – К., 1930–1931. – Т.3. – К., 1931. – С.276–286.

9. Новий тлумачний словник української мови: В 4-х т. / Уклад.: В.Яременко, О.Сліпущко. – К., 1998.
10. *Франко І. Я.* Твори: В 2-х т. Т.1 / Передм. П.Колесника; Приміт., упоряд., підготовка текстів М.Гончарука. – К., 1986. – 622 с.
11. *Чопик Р.* Переступний вік: (Українське письменство на зламі XIX–XX ст.). – Львів–Івано-Франківськ, 1998. – 196 с.
12. *Шкрумеляк Ю.* Заповіт пророка (В першу річницю смерті Івана Франка): [Вірш] // Українське слово. – Львів, 1917. – Ч.114 (30 трав.). – С.1.
13. *Шкрумеляк Ю.* Іванові Франкові (В п'яту річницю смерті): [Вірш] // Батьківщина. – Львів, 1921. – Ч.14 (5 черв.). – С.2.

In the article the poems of Oles Babi "Ivan Franko" and Vasyl Bobynsky "Death of Franko" are worked and it is carried out their comparative description. In the process of research found out community of the considered works at thematic and problem levels. Basic attention concentrated on comparison of the poems from positions of integral analysis of work: the circumstances of writing of text, origin of creative project, feature facilities and characters, plots and compositions features are found out.

Key words: poem, national idea, character, problem, plot.

УДК 82.0 : 821.161.2

ББК 83.02 (4 УКР)

Галина Стасюк

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТРАКТАТУ І. ФРАНКА “ІЗ СЕКРЕТІВ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ”

У статті розглянуто специфіку творчого мислення Лесі Українки крізь призму естетичного трактату Івана Франка “Із секретів поетичної творчості”. Виявлено “погодженість” поглядів обох письменників на складні питання психології творчості: роль свідомості у творчій діяльності, природа і ознаки художньої фантазії, закони поетичного асоціювання.

Ключові слова: творче мислення, психологія художньої творчості, художні асоціації.

1898-ий рік позначився в українському літературознавчому процесі двома важливими подіями: виходом у світ трактату “Із секретів поетичної творчості” і появою на сторінках “Літературно-наукового вісника” статті “Леся Українка”. Автором обох праць був Іван Франко. Перша подія дала можливість літературознавцям говорити про усталення в Україні наукового підходу до проблем психології художньої творчості. Друга вияскравила і утвердила в українській літературі новий талант “незвичайної сили” [8, с.255]. І те, що визнання молодого письменника, кожний твір якої “збагачував наше письменство новою перлиною” [8, с.254], належить перу саме І.Франка, є зовсім не випадковим, а швидше символічним: один майстер відчув появу іншого і радісно привітав неопіта,

бо одному тримати, за висловом Л.Костенко, “небо на плечах, щоб була висота”, дуже не легко.

Творчі долі Івана Франка і Лесі Українки тісно пов'язані. Перша збірка поетеси “На крилах пісень” вийшла у Львові на початку 1893 р. під безпосереднім наглядом І.Франка: відтоді знаній і шанований письменник підтримував молоду поетесу прихильними відгуками у літературній періодиці, а Леся Українка в листах до І.Франка незмінно використовувала звертання “cher Maitre” (дорогий учителю). І.Франко і Леся Українка були добре знайомі особисто, хоча бачилися рідко, бо жили по різні боки кордону, який ділив Україну на “Російську” і “Австрійську”; сім'я Франків гостювала в маєтку Косачів у Колодажному (травень-червень

1891 р.). Іванові Франку Леся Українка присвятила цикл “Сльози-перли” (1891 р.); у 1898 р. її поезії “Товарищі на спомин” та “Поет під час облоги” надруковано у збірнику “Привіт д-ру Івану Франку в 25-літній ювілей літературної діяльності складають українсько-руські письменники”. У 1896–1897 рр. між Лесею Українкою та І.Франком розгорнулася полеміка на ґрунті неоднорідності українського політичного континууму, яка, незважаючи на публічність і пристрасність, все-таки не вплинула на їхні дружні взаємини: двоє великих українських письменників підтримували один одного у всьому, що стосувалося пера і серця. Тому не дивно, що трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості”, предметом дослідження якого є “природа” митця, психологічні та естетичні основи художньої творчості, був відомий Лесі Українці і мав на неї вплив, про що свідчать деякі вислови з листів письменниці (“я припускаю, що... закони, ще дуже мало досліджені, але вже признані наукою, закони гіпнозизму, нервової енергії і т. і., відіграють тут значну роль і що спиритизм, управлений і досліджений експериментально людьми науки поважно і безсторонньо, з холодною науковою критикою, може, колись так послужить для нової психології, чи скоріш нейропатії, як в свій час середньовічна алхімія послужила новітній хімії” [6, с.323]). Мова йде не про наслідування чи прямі запозичення базових положень трактату, яких у поетичній спадщині Лесі Українки шукати марно, а про рівень розуміння на лінії “митець-митець”, рівень суголосності висновків І.Франка інтроспективним візіям Лесі Українки. Говоримо про поезію та візії письменниці у зв'язку з тим, що Леся Українка, на відміну від І.Франка, наукових розвідок про психологію митця не залишила, бо вважала хвилини творення такою високою, інтимно-недоторканою сферою, що свою “мандрівку” до кастальських вод відтворювала тільки у формі поетичній, тому основним джерелом відомостей про погляд поетеси на зазначену проблему (психологія творчості) є її поетична спадщина. Лірика Лесі Українки дає вичерпне уявлення про специфіку творчого “горіння” свого автора, але особливе ставлення поетеси до творчих прозрінь, як до “свята святих”, куди не мають права входу непосвячені, зумовлює певні труднощі при “перекладі” цих даних, оформлених у складні образи і символи, на мову науки. Прочитання таких закодованих джерел

пов'язане “з деякими способами і здобутками новішої психології спеціально на полі естетики” [7, с.54], тобто потребує використання того інструментарію, на який вказує у своєму трактаті І.Франко.

Однак, якщо творчі і особистісні взаємини І.Франка і Лесі Українки вже вивчені науковцями, то погляди цих письменників на складну і дуже важливу проблему психології творчості залишаються без належного висвітлення. У зв'язку з цим дещо втрачається повнота аналізу творчої спадщини обох митців, оскільки ґрунтовне дослідження будь-якого твору не можливе без врахування його дискурсивної парадигми, без вивчення “позалітературних” (у нашому випадку – психологічних) зв'язків та відношень художнього тексту. Особливо актуальним питання розуміння письменниками один одного у сфері творення є на сучасному етапі розвитку українського літературознавства, коли повному прочитується художня спадщина великих майстрів слова, коли на перший план в методології науки про літературу виходить внутрішнє (психологічне) тло творчої діяльності, що дає змогу досягнути смислове наповнення твору по вертикалі – в глибину під- і позатекстових пластів.

У трактаті “Із секретів поетичної творчості” (розділ II “Психологічні основи”) І.Франко розглядає три питання, які “мають рішучий вплив” [7, с.54] на процеси творчого синтезу і водночас є найбільш контрверсійними в науці про психологію творення: роль свідомості у творчій діяльності, основні ознаки художньої фантазії і закони поетичного асоціювання.

Питання “чи поет творить свідомо чи несвідомо” [7, с.54] належить до найпроблемніших питань в психології творчості. Уявлення про співвідношення гасіо (інтелекту) та *inspiratio* (натхнення) у процесах творчого синтезу пройшли складну еволюцію з переважаанням на різних етапах розвитку літературознавчої думки то однієї, то іншої домінанти. І.Франко, використовуючи нові дослідження експериментальної психології, довів, що основою художньої творчості є несвідоме, або, за термінологією вченого, “нижня свідомість”: “Найбільша частина того, що чоловік зазнав у житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всього людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої сві-

домості, помалу темніє, щезає з поверхні, тане в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах... Отсе є та нижня свідомість” [7, с.61]. В одному реченні маємо конденсацію кількох думок, які значно випереджували свій час. У ХХ ст. з подібними тезами виступили З.Фрейд, К.Юнг, Я.Понномарьов, А.Васадзе, С.Гроф – і дослідження їхні стали етапними у науці про психологію творчості. А таких прозрінь у трактаті “Із секретів поетичної творчості” є багато. Наприклад, І.Франко зауважує: людська пам’ять здатна забувати, але закон збереження енергії діє завжди і всюди, тому те, що “раз напечатано в комірках нашої мозкової матерії, ... лишається нам на ціле життя” [7, с.61], і, щоб підняти “погребане золото” спогадів з глибин душевної скарбниці, потрібне тільки якийсь сильне переживання.

Цікавою “відповіддю” на цю тезу І.Франка є поезія Лесі Українки “Забуті слова”, лірична героїня якої згадує давню розмову зі старшою подругою: “То вже давно було. Мені сім літ минало, а їй, либонь, минуло двадцять літ...”, і далі: “Я подавала їй квітки, і листя, й трави – і з рук її не зводила очей...” [4, с.186]. Уже тоді, під час розмови, увага ліричної героїні була спрямована не на зміст того, що говорилося, а на вінок, на те, які квіти у нього вплітає подруга. Сконцентрованість на процесі плетіння привела до того, що слова проходили крізь “верхню свідомість” невідомими, тобто вони були почуті, але не осмислені, бо людина не може одночасно фокусувати увагу на двох різних предметах, тому в поезії виникли своєрідні асоціативні паралелі: “В її речах слова котились, наче хвилі... – в вінку, здавалось, блідли квіти білі...”; “то знов зривалися слова палкі, ворожі... – в вінку палали кров’ю дикі рожі...” [4, с.186]. Ішли роки (“давно пора минула”), бесіда з подругою канула в Лету: “...не пригадаю й слова з тих наших довгих, запальних розмов...” [4, с.186], проте забуття не означає зникнення: “...все, що чоловік у своєму житті думав і читав, що ворушилося у його душі і розбуджувало його чуття, все те не пропадає...” [7, с.62]. І часто повернення багатства забутих думок на світло “верхньої свідомості” пов’язане із ситуацією, схожою до пережитої, стресом, “товчком збоку”. В пам’яті ліричної героїні не залишилося змісту розмови, але відлуння тих слів, пов’язане з квітами, зберегла її “нижня свідомість”:

І та мелодія не може заніміти:

*не раз, як тільки лист од вітру зашумить
чи блиснуть проти сонця ярі квіти,
вона зненацька в думці забринить* [4, с.187].

Погоджуючись у тому, що основою творення є сфера несвідомого, Іван Франко і Леся Українка розходяться в іншому, не менш важливому питанні: якою слід вважати природу натхнення – однієї з головних сил творчого процесу, що “вмикає” механізм поетичного мислення. І.Франко окреслює поле художньої діяльності *тільки і абсолютно людиною*: “...є люди, котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах. Отсі щасливо обдаровані психологічні Крези – се й є наші поети” [7, с.62–63]. Тобто образи, які з’являються з-під пера поета, – це “проявлений” зміст його “нижньої свідомості”, що стає доступним для вербального втілення під впливом зовнішнього чинника – “каталізатора”. Схожий процес передувє виготовленню фотографії: негатив (“нижня свідомість”) “зберігає” свій зміст у вигляді неясних обрисів, ліній, контурів, які дають дуже туманне уявлення про справжню форму зафіксованого на плівці зображення, але при спеціальних умовах (під дією потрібних реактивів) ці контури набувають чіткості і кольору (прихований смисл несвідомого стає реальним, усвідомлюваним образом через посередництво сильного переживання, яке “відчиняє” перехід між двома сферами людської психіки). Тільки слід пам’ятати, що поетичний образ – це не стільки фотографія, скільки портрет, який навіть у дуже обдарованого художника ніколи не є абсолютним відтворенням зображуваного обличчя.

Леся Українка, на відміну від І.Франка, вважала покликом до творення не внутрішньо-, а позалюдським за походженням, і, художньо ілюструючи тезу про домінуючу роль несвідомого в творчому процесі, смолоскип, який освітлює невідомі глибини “нижньої свідомості”, віддає у руки Музи:

*Ти глянула поглядом владним, безжалісна музо,
І серце мє затремтіло, і пісня моя залунала,
А ти, моя владарко горда, втішалася піснею
бранки,*

І очі твої променіли вогнем переможним
[4, с.147].

Для індивідуального стилю Лесі Українки характерними є різноманітні дефініції однієї і тієї ж сили – сили надлюдської, вищої, і, натрапляючи

в поетичному чи драматичному творі на звертання до “чарівниці милої” (“До музи”) чи “вищого натхнення” (“У пущі”), починаємо сприймати цей твір, як розмову поетеси зі сферами, недоступними для людини-не-творця, вхід до яких відчиняється тільки у хвилини просвітленого творення, коли поет вже не належить собі.

І можна було б розуміти слова про “порадницю надземну” просто як красиву метафору (так вважали й І.Франко, і М.Арнаутов, і А.Васадзе, і, взагалі, більшість вчених, які займалися проблемами психології творчості), якби не величезна кількість творів, свідомо присвячених “Божій іскрі”, у поетичній спадщині Лесі Українки; якби не постійна присутність якоїсь невідомої сили в поетичних візях Лесі Українки про стани натхнення; якби не листи до рідних і близьких, у яких вже не було потреби метафоризувати мовлення; і, нарешті, якби не форма наративу як *одкровення*, як відкриття завіси над чимось, що має номінацію “священне”:

*І хтось немов схиляється до мене,
І промовляє чарівні слова,
І полум’ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки* [4, с.253].

Інспіративні осяяння І.Франко пов’язував із тимчасовою втратою контролю “верхньою свідомістю”, що давало можливість несвідомому “виявити” себе: “... враження, засипані у нижній свідомості, найлегше виходять наверх тоді, коли верства верхньої свідомості щезне чи то хвилево, у сні, чи назавсідги, в тяжкій хоробі. От тим-то в снах так часто виринають давно забуті події з нашої молодості...” [7, с.62]. Поглиблюючи своє дослідження, І.Франко рішуче зближує поетичну фантазію зі снами і доводить, що це явища однієї категорії. Вчений виокремлює кілька ознак, які, на його думку, є спільними для художньої уяви і сновидінь: відсутність контролю “верхньої свідомості”, реальність і пластичність образів (“в обох разях наша душа дізнає ілюзії, що витворений несвідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхне, лежить поза нашим “я” [7, с.73]), “розгорнутий” характер уявлюваного (“те, що на ділі є один момент або якийсь стан, сонна фантазія уявляє як рух, як цілий драматичний процес” [7, с.74]), креативність і легкість асоціювання (“в тім пануванні над сферою нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили і багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і ба-

гатства поетичної фантазії” [7, с.74]), символічність.

Леся Українка теж визнавала схожість процесів виникнення поетичних візій і “сонних” образів, але вона чітко розмежовувала ці явища: сні її були гнітючими, важкими, вони “налягали зморою на груди, безформною марою на обличчя...” [4, с.324], фактично отруювали життя поетеси і були наслідком її невиліковної недуги, а “мрії” – світлі, красиві, “сріблясті” – давали Лесі Українці можливість поринути в інший світ – без болю і зла:

*Коли втомлюся я життям щоденним,
Щоденним лихом, що навколо бачу,
Тоді я думку шлю в світа далекі,
Блукає погляд мій в країні мрії* [4, с.57].

Цей поетичний фрагмент вказує на те, що словом “мрія” письменниця називала стан натхнення, коли митцем безроздільно, майже авторитарно володіє його фантазія. “Мрії” опанували Лесею Українку найчастіше вночі (“як я люблю оці години праці, коли усе навколо затихає під владою чаруючої ночі...” [4, с.253] – з поезій; “...я можу писати тільки ввечері, а ще краще вночі...” [5, с.144] – з листів), коли втомлена свідомість здавала позиції забуттю, а реальність розмивалася неконтрольованими стрибками фантазії, творячи новий світ – художньо-символічний:

*Невже се тополя
відблалась ота, що стоїть серед поля?
Вона тут подібна до вежі. А се
невже той листочок, що вітер несе?
Зовсім він подібний до хижої птиці...
Отак в моїх мріях ідуть плетениці* [4, с.345].

Найдивніше у цьому стані те, вважає А.Макаров, що “людина зупиняється ніби на півдорозі між сном (з його химерними видіннями) і неспанням (з його прагненням діяти й мислити)” [3, с.111]. Дуже важливим тут є акцент “на півдорозі”, бо стан, що його описує Леся Українка, не є ні абсолютно свідомим, ні абсолютно несвідомим – він десь посередині, і підтвердження цьому знаходимо в поетичних візях письменниці.

Крім відсутності контролю “верхньої свідомості” (але відсутності не абсолютної, як ми з’ясували), І.Франко наголошує ще й на таких ознаках художньої фантазії, як легкість асоціювання і символічність образів. Ці складові, як і попередня, теж притаманні художній уяві у відтворенні її Лесею Українкою. Наприклад, у поезії “На давній мотив” ідеться про символічні

образи нещастя і розлуки, що з'являються у снах закоханих, які інтуїтивно передчувають своє сумне майбутнє. І.Франко зауважує, що “поетична, так само як і сонна фантазія не любить абстрактів і залюбки транспортує їх на мову конкретних образів” [7, с.75], тому людині сниться не кохання (як абстракт), а червона троянда (конкретна, цілком реальна квітка, яка здавна символізує найкраще людське почуття). За такою самою (або дуже схожою) схемою діє і художня фантазія: використовуючи спогади, що їх зберігає “нижня свідомість”, вона будує свій особливий світ, який живе за власними законами – домислу і несподіваності, і часто виявляє себе у формі таких образів, про існування яких у своїй пам'яті поет навіть не підозрює. Свідченням цьому є ще одна поезія Лесі Українки – “Завітання”, у якій абстрактні поняття безнадії і сподівання на краще трансформувалися художньою уявою в антропоморфні образи “темного” і “світлого” геніїв. Першим “в темну безсонну ніч, в передсвітню чорну годину...” [4, с.84] до ліричної героїні прийшов геній “темний”:

*Довга та чорная шата мов хмара його
покривала*

Хвилювала в повітрі, як море в негоду [4, с.84].

Ця “темна постать” насилала на того, хто її побачить, “племін страшенний, жерущий... і безнадійність”, що обгортає душу, “наче хмара осіння”. Доволі несподіване символічне вирішення, але справді вражаюче: розпач завдяки невідомим ходам фантазії постав перед читачем як людина.

Наступною з'явою був геній “світлий”, який вибрав інший час приходу: “вечір був місячний, ясний, і зорі лагідно сіяли; тихо було у повітрі, вітрець тільки часом легким крильцем повівав...” [4, с.85]. Ця постать, на відміну від попередньої, була “легка, блакитна, прозора і невиразна, як мрія...”. Вона навіювала радісні сподівання, “усміх у серці”, бо була надією:

*Тихо стояв він, і ледве що маяла шата прозора;
Кучері легкі, яснії вилися над чолом лагідним,
Білі крила сріблясті леліли у місячній сляві*
[4, с.85].

Наділивши розпач і надію людськими тілами, фантазія письменниці зуміла ще й відтворити їхню внутрішню сутність за допомогою прийому контрастного відбору кольорів (“темно-червоне світло”, “темная постать”, “чорная шата”, “сталі холодної полиск” – безнадія;

“срібне сляво, “тінь блакитна”, “шата прозора”, “зоря рожева” – сподівання) і звуків (“шата... хвилювала в повітрі, як море в негоду”, “промчав, наче вітер” – безнадія; “вітрець тільки часом легким крильцем повівав”, “ледве що маяла шата”, “десь доносився гук від вечірнього дзвона” – сподівання).

Говорячи про легкість поєднання поетичною чи сонною фантазією різних, навіть дуже віддалених один від одного образів, І.Франко звертається до законів (точніше, принципів) асоціювання, яких, услід за Г. Штейнталем, виділяє три:

– уява швидше повертається з незвичайного стану до звичайного, ніж навпаки;

– уява легше іде від початку до кінця, ніж навпаки;

– цілість важче репродукує частину, ніж навпаки.

На основі цих принципів вчений виводить у поетичному творенні два типи асоціацій: “пластичні” та “силоміць зчеплені” – і акцентує на тому, що система асоціативних зв'язків у художньому творі дає вдячний ґрунт для особистісно-психологічної та творчої характеристики його автора: “нема сумніву, що спосіб, як в'яжуться одні з одними ідеї, репродуковані в певнім поетичнім творі, надає тому творові головну частку його колориту” [7, с.65]. Тобто асоціативна “сітка” визначає художню своєрідність твору.

Леся Українка, володіючи досконалою технікою пластичних описів (цикли “Подорож до моря”, “Мелодії”, “Кримські спогади”), тяжіла все-таки до незвичайних поєднань. Спробуємо простежити шляхи вирішення поетесою деяких художніх завдань та виявити причини домінування у її творах несподіваних асоціативних пасажів, орієнтуючись на спостереження у цій сфері І.Франка.

Асоціативні поля, до яких вдається Леся Українка у своїх пейзажно-настрійових замальовках, позначені багатством, оригінальністю, яскравістю і – простотою міжобразних зв'язків. Для сприймання і внутрішнього переживання цих творів (“Сонечко встало, прокинулось ясне...”, “Далі, далі від душного міста!”, “Вже сонечко в море сіда...”, “Тиша морська” і т. ін.) не потрібна напружена робота думки: м'які, красиві образи плавно ідуть один за одним, не створюючи перепон для уяви реципієнта, смислове наповнення якої, звичайно, не співпадає з асо-

ціативним ядром авторової фантазії, тому легкість “прочитання” образу (якщо таким є художнє завдання) свідчить про високу майстерність митця. Зокрема, простою, але яскравою і характерною для асоціативної бази Лесі Українки, яка часто антропоморфізує явища природи, образною парою є “зорі-очі”. Таке поєднання на перший погляд може видатися дещо “затертим”, запозиченим з народних пісень, де очі дівчини майже незмінно порівнюються із зорями; але – і в цьому виявляється глибина таланту поетеси – тут усе навпаки: не очі – це зорі, а зорі – це очі, якими ніч дивиться на світ людей: “Зорі, очі весняної ночі! Зорі, темряви погляди ясні!” [4, с.50]. І ніч не тільки *дивиться*, а й *плаче* (“он зоря покотилась, – то гірка покотилась сльозина небесна” [4, с.50]), тобто співпереживає з цим уже не далеким (завдяки вдалому художньому прийому), а близьким світом. Ніч уявляється поетеси як людина, яка має очі (“зорі”) і може плакати, а тому стає “своєю”, втрачає статус “чужого” (ворожого, незрозумілого), який був присвоєний ночі (темряві) ще на світанку людської цивілізації. Така асоціативна пара не втомлює уяву читача, а залишає у ній легкий слід чогось нового.

Але визначальним для творчого арсеналу Лесі Українки є художній засіб контрасту, побудований на “силоміць зчеплених” асоціаціях і пов'язаний з особливими умовами формування її характеру і таланту. Тобто фронтальність цього художнього прийому у творчості поетеси, на думку М.Зерова та М.Драй-Хмари, вмотивована психологічно і закорінена насамперед у тих “настроях і переживаннях... , що викликалися її постійною боротьбою з страшним привидом смерті” [2, с.62].

Однак, якщо навіть не знати біографії поетеси, якщо відкрити книгу її творів без попередньої підготовки, поезія все скаже сама, бо спосіб поєднання образів (асоціативний шлях) – це своєрідна карта світогляду митця, яка вказує на рельєфні особливості бачення ним навколишнього світопростору і є “вираженням опосередкованою образної оцінки його (світу), яку має відчутти, зрозуміти читач” [1, с.143]. Напрямок мислення і “життя серця” Лесі Українки стають зрозумілими з кожного рядка її творів, незважаючи на те, що поетеса гнівно протестувала проти отождоження автора і ліричного героя:

*Так! я буду крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні,
Без надії таки сподіватись.*

Буду жити! – Геть думи сумні! [4, с.56].

Особливістю використання Лесею Українкою “силоміць зчеплених” асоціацій є не їх частотність, на чому акцентує І.Франко, аналізуючи творчість Т.Шевченка, а загальність, міра охоплення ними змісту поезії. Маємо на увазі, що Леся Українка, попри широке використання оксюморонів (“без надії сподіватись”, “холодне проміння”, “дні без сонця”, “весна зимова” і т. д.), які можна назвати “локальними” прийомами (що абсолютно не применшує їхньої художньої вартості), тяжіла все-таки до ширших (змістово) можливостей іншого поетичного засобу – антитези, за допомогою якого уклала контрастні асоціативні ряди, що охоплювали увесь твір: “Що чинить маляр, кладучи на малюнку близько одну коло другої дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи у відповідному місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного. Се діється особливо в тих творах, де темою є мішані чуття, драматичні ситуації, сильні людські афекти та пристрасті” [7, с.67], – ця думка І.Франка, висловлена в загальній формі, цілком надається для характеристики тих принципів асоціювання, якими послуговувалася у своїй творчості Леся Українка, і витоки їхні слід шукати в “драматичному світогляді” поетеси, яка сприймала світ у двовимірній проекції:

*Завжди величніша путь на Голгофу,
ніж хід тріумфальний* [4, с.189].

Таким чином, суголосність поглядів на важливі питання психології творчості двох великих українських письменників дає можливість глибше відчитувати їхню художню спадщину, пам'ятаючи слова В.Врублевської: “Те, що коїться із серцем митця, луною відбивається у його творах”.

1. В'язовський Г. Творче мислення письменника. – К., 1982. – 335 с.
2. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість // М.Драй-Хмара. Літературно-наукова спадщина. – К., 2000. – С. 35–151.
3. Макаров А. П'ять етюдів: підсвідомість і мистецтво. – К., 1990. – 285 с.
4. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975. – Т.1: Поезії. – 448 с.
5. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т.10: Листи (1876–1897). – 544 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т.11: Листи (1898–1902). – 478 с.

7. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45–120.

8. Франко І. Леся Українка // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 254–275.

The peculiarity of Lesia Ukrainka's artistic thinking in the light of Ivan Franko's aesthetic treatise "From the Secrets of Poetic Creative Work" is examined. Agreement of both writers' opinions on complicated issues of the psychology of creative work is shown: the role of consciousness in the literary activities, the nature and features of artistic imagination, the laws of poetic associating.

Key words: creative thinking, psychology of artistic creative work.

ББК 83.3 (4 Укр.)1

УДК 89'255.4+821.112. 2

Мар'яна Мучка

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА СПАДЩИНА ІВАНА ФРАНКА: НАУКОВА ЕКСПЛІКАЦІЯ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ

У статті розглядається проблема рецепції німецького романтизму в літературно-критичній спадщині Івана Франка. Досліджуються особливості сприйняття Франком як філософсько-естетичної концепції німецького романтизму, так і специфіки її втілення в художніх творах німецьких літераторів. Акцентується, що І. Франко заклав основи критичного переосмислення німецького романтизму в українському літературознавстві.

Ключові слова: критична спадщина, естетичні погляди, ідеалізм, романтизм, народність.

Літературно-критична спадщина Івана Франка – одне із найбільш вагомих явищ не лише вітчизняної, а й світової літературознавчої думки. Глибокі знання Франком зарубіжного й українського письменства у поєднанні з професійністю критика і проникливістю мислителя були тими важливими чинниками, які сприяли виникненню теоретико-аналітичних праць високого рівня.

З-поміж зарубіжних літератур особливі симпатії у Франка викликало передовсім німецьке письменство. У статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” він відводить йому особливе місце, ставлячи понад інші літератури Європи: “З усіх європейських літератур в останніх тридцятьох роках ні одна не показує такого цікавого виду, як німецька. Від 1870 років не було таких могутніх та оригінальних писателів, як давніші, – не говорю вже про Гете або Шіллера, але таких, як Генріх Клейст, Гайне, Ленау” [7, т.31, с.40]. У передмові до видання “Вільгема Телля” Ф.Шіллера, зокрема, зазначає, що з невеличких німецьких містечок, які він називає “кузнями”, “потворилися могутні центри духовного життя, розцвіла пишним цвітом національна література”, з якої вийшли такі “велетні”, як Лессінг, Віланд, Гердер, Гете і Шіллер [7, т.27, с.118].

У Франковій прозі, листах, статтях є численні згадки про німецьких митців та філософів.

Багатьох з них він цитує у власних творах, відгукується про їхню творчість, перекладає їхні твори. Тут слід згадати такі статті, як “Наука і її взаємини з працюючими класами. II. Що таке наука?” (1878 р.); “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. XLIV. 70-ті роки в Галичині” (1910 р.); “Українсько – руська (малоруська) література” (1898 р.); “На склоні віку”. Розмова вночі перед Новим роком 1901” (1900 р.); “Поезія XIX віку. I. Її головні представники. II. Німецька поезія” (датується орієнтовно 1895–1899 рр.); “Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L.A. v. Arnim und Clemens Brentano*” (1906р.); “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” (1898 р.); “Із секретів поетичної творчості” (1898 р.); передмова до перекладу новели Г.Фон Кляйста “Маркіза О...” (1905 р.); лекція “Найновіші напрямки в народознавстві” (вперше надруковано польською мовою, 1895р.); а також листи до О.М.Рощкевич (Львів, близько 14 вересня 1879 р.) та М.П.Драгоманова (Львів, 5 квітня 1892 р.) та інші.

Проблема естетики та поезики німецького романтизму займає у цьому списку одне з вагомих місць. Це цілком закономірно, адже саме німецькі романтики вперше заявили про

* Мається на увазі збірка “Чарівний рік хлопчика”, яку уклали і видали (1806–1808) Л. А. фон Арнім і Клеменс Брентано.

себе як літературну школу, здобувши численних прихильників та послідовників у багатьох країнах, у тому числі й Україні. Франко як теоретик, історик літератури, чудовий знавець німецької мови та літератури не міг обминути увагою таке визначальне явище світової художньої думки. Тим більше, що й сам не уникнув впливу німецького романтизму. Л.Рудницький, наприклад, з-поміж яскравих послідовників німецьких ідеалістів у статті “Мислителі німецького романтизму” поруч з Памфілом Юркевичем (1826–1916) виокремлює також Івана Франка, світогляд якого, на його думку, “формувався на доробку німецьких мислителів” [6, с.16].

Проте, незважаючи на велику кількість франкознавчих студій, у нас досі немає узагальнюючих праць, присвячених критичній рецепції Франком цього визначного явища. Враховуючи важливість ідей німецького романтизму для розвитку української літератури, з одного боку, і неоднозначне ставлення Франка-письменника до романтизму як літературного напрямку і творчого методу, з іншого, вважаємо вказану проблему актуальною і важливою. Серед досліджень, в яких більшою чи меншою мірою порушено вказану проблему, слід виокремити монографії І.Ю.Журавської (“Іван Франко і зарубіжні літератури”), Р.Голода (“Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття”), статті Л.Рудницького [6], Д.Наливайка [5], М.Євшана [2], Т.І.Комаринця [4] та ін.

Зауважимо, що саме школою “ієнських романтиків” (А.–В. і Ф.Шлегелі, Новаліс, Л.Тік, В.Вакенродер, Ф.Шеллінг, Й.Фіхте) була створена як мистецька програма нового напрямку, так і його філософсько-теоретична концепція – ідеалістична за своєю природою, яка заперечувала раціоналізм попередньої епохи, поступово еволюціонує від суб’єктивного до об’єктивного ідеалізму. Гурток об’єднував митців і мислителів, та й сама література розвивалась в тісному зв’язку з філософією. Франко не обминув увагою ні одних, ні других. Філософські засади німецького романтизму його цікавили не менше, ніж їх втілення у художній практиці.

Можна стверджувати, що філософське осмислення романтизму українським критиком черпалося з першоджерел. Про це свідчить його теоретико-літературна праця “Із секретів поетичної творчості”, а саме розділи “Естетичні основи. 6. Що таке поетична краса?”, які ґрунтуються на аналізі естетичних концепцій І.Канта

і Ф.Шлегеля. Слід зауважити, що всі цитати у статті подаються мовою оригіналу, з подальшим перекладом у примітках [7, т.31, с.115–119].

У власних критичних студіях Франко неодноразово відгукується на концепції німецьких мислителів, посилається на їхні праці, цитує окремі висловлювання, особливо коли мова йде про філософсько-естетичні чи суспільно-політичні погляди українських діячів (Т.Шевченка, І.Гушалевиць, о.Ничая та ін.). Та найчастіше український літературознавець згадує Г.–В.Ф.Гегеля, саме йому відводить особливе місце у когорті німецьких мислителів доби романтизму (праці “Що таке наука?”, “Початок і теорія соціалізму Фрідріха Енгельса. I. Вихідна точка соціалізму”, численні відгуки). У студії “Що таке наука?” український дослідник називає Гегеля одним з найбільших німецьких філософів [7, т.45, с.31]. На його думку, заслуга новішої філософії, яка постала після Французької філософії XVIII ст. полягала в тому, що “вона наново підняла діалектику як найвищу форму мислення” [7, т.45, с.470]. Метою цієї філософії, як вважав Франко, було наукове представлення цілого світу в його розвитку і розвитку “чоловіцтва, а також зображення того розвитку в головах людських (т. є. розвитку людської мислі) можливо за тим тільки способом діалектичним при ненастаннім угляднюванні взаємин повстання і чинення, вперед і назад поступаючи змін” [7, т.45, с.473]. Завершенням цієї новішої філософії, на думку українського мислителя, і була система Гегеля. Він стверджує, що Гегель перший, і саме в цьому полягає його найбільша заслуга, представив весь природний, історичний і духовний світ як процес, тобто у постійному русі, перетворенні і розвитку [7, т.45, с.473].

Слід підкреслити, що Франко як митець, схильний до об’єктивного моделювання дійсності, не все позитивно сприймав у романтизмі. Він, наприклад, не схвалював надмірного захоплення містикією та фантастикією, що було характерно для представників школи “ієнських романтиків”, зокрема братів Шлегелів, Тіка, Вакенродера та ін., називав їх романтизм “хоробливим” [7, т.31, с.505]. Проте найбільшою заслугою романтиків “від найрадикальніших до найбільш реакційних” український критик вважав те, що усі вони “були борцями за емансипацію людської душі, людського чуття, людської особистої вдачі від пут традиції...”, виступали проти будь-яких догм та канонів у житті та

мистецтві, тобто знаменували новий світогляд, відмінний від попереднього [7, т.45, с.293].

У статті “Поезія XIX віку. I. Її головні представники. II. Німецька поезія”, яку можна вважати найбільш ґрунтовною студією з порушеної тут проблеми, серед домінуючих причин виникнення романтизму в Німеччині Франко виокремлює страх перед Французькою революцією на початку XIX ст. та неприхильність до раціоналістичних і радикальних ідей XVIII ст. Важливим чинником він вважає також “шукання ідеалів в давнішій минувщині”, а саме в середніх віках. Саме оці напрями, додає Франко, “... в сполученні з повною емансипацією людської одиниці від усяких пут, тобто від усяких правил естетики, витворили романтичну школу в Німеччині” [7, т.31, с.505].

Щодо цього першорядну роль український критик відводив видатному німецькому мислителю, фольклористу та етнографу Й.-Г.Гердеру, який звернув увагу на “природу і людське чуття як джерело всякої поезії”, що стало “провідною думкою т[ак] зв[аної] романтичної школи не лише в Німеччині, але й скрізь по Європі” [7, т.40, 17]. Відомо, що гердерівські ідеї глибокої народності літератури, свободи вияву творчого духу мали велике значення для національного та духовного відродження слов’янських народів, в тому числі й України, яка в той час вважалася додатком царської Росії. Саме тому звернення до національної старовини, фольклорних традицій, етнографії стало для Франка визначальним в оцінці романтизму – як європейського, так і вітчизняного.

Так, у статті “Українсько-руська (малоруська) література” український мислитель висловлює думку, що романтизм на “зразок Бюргера, Гете і Гердера черпав з переказів і вірувань (балади) і проявився в українській літературі вже 1828 року баладою Боровиковського “Маруса”, згодом “Вовкулакою” Александрова (який написаний у 1842 р.)”. Він вважає, що той відтінок романтичної школи, який, як він пише, “не задовольняючись самою фантастичністю і народним тоном, прагнув проникнути глибше в народне життя і шукати в ньому залишків колишнього, кращого, ідеальнішого стану, зразків героїзму і правдивої релігійності (у Франції: Віктор Гюго, в Німеччині: Тік, Новаліс, в Польщі: Міцкевич, Мальчевський, Гошинський), має також і в українській літературі талановитих представників”. Серед них Франко називає

Метлинського, Гребінку, та насамперед Шевченка, хоч і вважає, що Шевченкова геніальність “виходить за межі романтичних понять” [7, т.41, 85].

Поруч із Гердером Іван Франко надавав великого значення для розвитку романтизму творчості Гете і Шіллера, вважав “Орлеанську діву” Шіллера та “Фауста” Гете основою німецької романтичної школи. Наступні її представники, на його думку, не створили нічого такого, що могло б витримати порівняння з “величними” творами цих геніїв. Разом з тим, він все ж зазначає, що саме романтична школа відіграла велику роль у розвитку теорії літератури, визначивши основну роль у зверненні до старовини, а особливо до середньовічного письменства, мови переказів і людських вірувань. Маємо ще одне підтвердження того, що зацікавлення історичним минулим, народною творчістю було для Франка тим важливим критерієм, крізь призму якого він підходив до оцінки романтизму, а також творчості його представників.

Під цим кутом зору він особливе місце відводив гейдельберзькому гуртку романтиків, провідними діячами якого були Ахім фон Арнім і Клеменс Brentano, до них також приєднувалися брати Грімми. Франко присвятив коротку статтю збірці Арніма і Brentano “Чарівний ріг хлопчика” під назвою “Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L.A. v. Arnim und Clemens Brentano”. Він щиро визнає, що від збірки очікували більшого, також відзначає, що вона занадто відома в Німеччині і за її кордоном, є першою спробою видання “німецьких людських пісень”, тому вартує ширшого вивчення [7, т.37, с.175]. Збірка зустріла гостру критику, як пише Франко, Йоганна Генріха Фосса – відомого перекладача Гомера, який звинуватив молодих романтиків у “безладному нагроможденні” та “навмисній фальсифікації” [7, т.37, с.176]. Франко погоджується, що й справді Арнім та Brentano включили велику кількість “передруків із старих летючих листків і навіть із нових поетів, в тім числі таких бездарних, як Пфелль” [7, т.37, с.176].

Водночас український літературознавець відзначає, що збірка мала шалений успіх і багато разів перевидавалась, проте наукової обробки необхідно ще почекати. Він висловлює надії, що опубліковане нове дешевше видання придбає “тисяча нових прихильників” [7, т.37, с.176].

Франко навіть переклав одну із пісень збірки під назвою “Пісня про кравців” (вперше надруковано в 1903 році), зазначивши в поясненні, що це “непоганий образець стародавнього німецького гумору” [7, т.10, с.397].

У вже згадуваній студії “Поезія XIX віку. I. Її головні представники. II. Німецька поезія”, послідовно розглядаючи представників німецького романтизму, І.Франко відзначає вклад творчого доробку братів Грімми в розвиток народознавчої науки, в хронологічному порядку подає видані ними праці. Так, у 1812 р. надрукована знаменита збірка німецьких казок (“Kinder und Hausmarchen”), у 1816–1818 – “Німецькі перекази” (“Deutsche Sagen”); в 1819 році з-під пера Якова Грімма вийшов перший том “монументальної” історичної граматики німецької мови, в 1823 році – “Німецьке стародавнє право” (“Deutsche Reichsaltertumer”), а в 1835 році – “Німецька міфологія”. Саме ці твори, як зазначив Франко, “високо підняли в Німеччині студії національної старовини”, згодом історії й етнографії, що також значно вплинуло на розвиток літератури [7, т.31, с.505].

У своїй лекції “Найновіші напрямки в народознавстві” Франко підкреслює, що з романтизмом, який впливав “з буйності відчуття як реакція проти раціоналізму і псевдокласицизму XVIII ст., як поворот до фантастичності, до середніх віків, до східних традицій”, пов’язуються надзвичайно важливі і значні явища в духовному житті Європи. Народознавчі науки сприяли виникненню нових важливих галузей, таких як орієнталістика, порівняльна лінгвістика, германістика, романістика “і нарешті, оперта на ті всі галузі критична історіографія, якій надто прийшли на допомогу нові потужно розквітаючі науки, такі як археологія і передісторія, як антропологія і етнологія” [7, т.45, с.260].

Визнаючи та відстоюючи естетичні принципи народного мистецтва, їх значення для розвитку різних галузей наук та мистецтв, Франко відзначає тих німецьких романтиків, які у своїх творчих пошуках вдавались до ширшої діяльності в області обміну культурними цінностями, зокрема згадує А.-В.Шлегеля і Л.Тіка, які звернулися до перекладу п’єс Шекспіра; Грімма як перекладача деяких драми Кальдерона, а також італійських романтичних епопей (Боярда, Аріосто, Тассо). Український критик не обминає увагою Ф.Шлегеля, який один із пер-

ших німців вчиться санскриту і разом з Боппом стає засновником орієнталістики в Німеччині.

Власну високу оцінку діяльності німецьких романтиків Франко підтверджує відгуками свого улюбленця Й.Гете, який на початку XIX ст. стояв на чолі літературного руху в Німеччині, був духовним наставником багатьох молодих митців. Український літературознавець зауважує, зокрема, що старання “розширення обсягу німецьких поетичних інтересів” зустрічають “повну симпатію Гете, котрий в своїм часописі “Kunst und Altertum” (1816–1828) перший підняв і вияснював поняття “літератури всесвітньої” (Weltliteratur)”, спонукаючи водночас її практичне здійснення, яке вбачав у перекладах та тісних відносинах письменників різних країн [7, т.31, с.505]. Франко підкреслює, що Гете захоплювала особливо східна поезія і він сам вимагав іти по її слідах у своїй знаменитій збірці “West-Ostlicher Divan”.

“Крайнім високим” романтичної школи в Німеччині можна вважати, на думку Франка, Ернста Т.В.А.Гофмана (1776–1822) – “геніального та наскрізь хворобливого” митця. Фантастичність в його творах (“Чортівський еліксир” – 1815, “Нічні оповідання” – 1817, “Серапіонові брати” – 1819 – 1821, “Малий Цахес” – 1819, “Кіт Мурр” – 1820 – 1822, “Майстер Фльо” – 1822), як пише Франко, “доходить до повного роздвоєння особистості”, навіть до “безумства”. Разом з тим, як вважає критик, “поодинокі сцени і фігури обрисовані з великим майстерством, майже реалістично, а глибина психологічної обсервації граничить з ясновидінням” [7, т.31, с.506].

Добре розуміючи складну та суперечливу естетичну природу романтизму, в якій відбувається “перемішання світу реального з міфічним і надсмісловим”, Франко все ж не сприймав надмірного захоплення деяких німецьких романтиків, ірраціональними мотивами та образами, далекими від “дійсної поезії”, водночас позитивно оцінював риси, які перегукувалися з його власними художньо-естетичними уподобаннями [7, т.31, с.504].

Про те, що поетичний світ Гофмана був близький і знайомий Франкові, свідчать його листи до діячів української культури, зокрема О.М.Рожкевич та до М.П.Драгоманова, в яких він посилається на творчість німецького романтика. Так, у листі до О.М.Рожкевич він, зокрема, пише: “Розділ однієї істоти на дві, правда,

річ можлива – говорю про розділ психічний, – але рідко лучається у людей реальних та здорових. Се слабість і то слабість чисто романтична (згадай Карла Амадея Гофмана)” [7, т.48, с.207]. А у листі до М.П. Драгоманова, заперечуючи вплив Толстого на манеру написання власних казок, Франко стверджує: “Мені далеко більше подобалися казки Щедрина, але перший попхнув мене до сього жанру німець Гофман, котрого казки найбільше підходять іменно до такого роду, як моя “Без праці” [7, т.48, с.328].

У своїх критичних працях не обминув увагою Франко мало відомого на той час в Україні оригінального митця Гайнріха фон Кляйста. У 50-томному зібранні творів українського майстра слова міститься 14 згадок про Кляйста, причому всі позитивні. У статті “Німецька поезія” Франко стверджує, що Кляйст “без сумніву, найгеніальніший після Шіллера драматург німецький (1777–1811)”, проте вважає його романтиком “наполовину” [7, т.31, с.506]. Пояснюючи свої слова, український критик пише, що хоча його твори стоять на ґрунті романтизму (містика, темні пориви чуття, “хороби” волі і уяви), проте рисунок характерів і багатьох ситуацій наскрізь реалістичний. Реалістичною, як вважає Франко, є також його комедія “Розбитий глечик” – “твір, котрому по оригінальності замислу і будови, як також по комічній силі та глибині поодиноких фігур, нема пари в цілій німецькій комічній літературі” [7, т.31, с.506]. Як бачимо, саме наявність рис реалізму у творах Кляйста є для Франка критерієм високої майстерності, незаперечним свідченням таланту німецького митця. Судячи з критичних відгуків Франка, не можна не погодитись з словами Комаринця, який стверджує, що Франко, “розглядаючи “романтизм і реалізм у постійній і органічній взаємодії”, тлумачив романтизм як художньо загострене вираження найважливіших аспектів реалізму і як перехідний етап “до вищого, більш досконалого способу осягнення людського життя і художнього мислення – до критичного реалізму” [4, с.201, 202].

На погляд Франка, Кляйст написав також ряд майстерних оповідань, з яких найважливішим є для нього “Michael Kohlhaas”. Переклавши новелу “Маркіза О...”, він започаткував справу ознайомлення українського читача “з сим талановитим та високо оригінальним письменником” [7, т.25, с.251]. Окрім того, він написав передмову до перекладу, в якій акценту-

вав увагу на непересічності та складності по-статі автора, а також неординарності його художнього світу. Перекладач відзначив хист Кляйста уміло малювати “характери без характеристики”, тільки через дії та вчинки персонажів. Саме це, на його думку, робить новелу й досі взірцевою. Франко високо оцінив стиль твору, вважаючи, що він відповідає композиції, є оригінальним та незвичайним. Окрім того, у творах Кляйста його приваблювали інтенсивність почуття і напруженість драматичної дії. Наводячи аналогічні оповідання у Руссо, Монтеня, Сервантеса, український критик стверджує, що жодне з них не витримує “порівняння з Кляйстовою новелою” [7, т.25, с.251].

У багатогранній спадщині Івана Франка залишилося лише одне звернення до творчості Ф.Гельдерліна – переклад невеличкого вірша. У XVIII томі зібрання творів Франка він поданий без назви і починається такими рядками: “Ще й нам весна прекрасна розцвітає...” [7, т.13, с.436]. Раніше вірш ніде не був опублікований і невідомо, чи у перекладача був намір оприлюднювати свою версію. Сучасний дослідник творчості Гельдерліна С.Чуловський висловлює припущення, що Франко, можливо, не вважав поезію Гельдерліна характерною для своїх мистецьких уподобань. Знаходячись в той час в естетичному полі позитивізму і реалістичної літератури, віддавав свої симпатії Гете, Шіллеру, Гайне. Проте сам факт звернення до поезії Гельдерліна свідчить, що український літературознавець вважав німецького поета “репрезентантом тієї ж літератури, яку творив сам” [8, с.60].

І.Франко став фундатором входження в українську літературу художнього світу ще одного німецького генія – видатного поета Генріха Гайне. Перекладати твори Гайне Франко почав з 1875 року, присвятивши цій справі декілька десятиліть (на сьогодні деякі переклади досі не видані). 1892 року в Україні була опублікована збірка Франкових перекладів (цього ж року свою перекладацьку збірку поезій Гайне видала також Леся Українка). Що ж до романтизму Гайне, то, як стверджує І.Ю.Журавська, Франко ніколи не згадував у контексті цього напрямку німецького поета, як і іншого видатного романтика епохи – Віктора Гюго, хоча у їхній творчості, на думку української дослідниці, романтизм здебільшого поєднувався з реалізмом [3, с.151]. Зауважимо, що Іван

Франко дуже високо цинив художню спадщину Гайне, але ставив його в типологічний ряд митців, які прийшли в літературу після романтиків.

Таким чином, теоретико-літературна спадщина І.Франка переконливо доводить, що німецький романтизм належав до естетичної свідомості митця, був складовою його творчого методу, характерною особливістю якого, на думку сучасного дослідника Р.Голода, була “синтезуюча” здатність [1, 7] тобто здатність органічно і конструктивно поєднувати риси різних художніх систем.

Франко один з перших в українському літературознавстві подав цілісну картину німецького романтизму, на теоретичному рівні усвідомлюючи значущість цієї художньої системи у контексті національної та німецької літератур. Статті Франка, присвячені німецьким письменникам поч. XIX ст., за словами І.Журавської, належать до найкращих його досліджень західноєвропейської літератури і є цінним вкладом у висвітлення багатьох складних і важливих її питань [3, с.136]. І як би далеко українська літературно-критична думка не пішла у своєму розвитку, завжди буде виникати необ-

хідність у зверненні до спадщини нашого неперевершеного класика.

1. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ, 2005. – 281 с.
2. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К., 1998. – 658 с.
3. Журавська І.Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури: Монографія. – К.: АН УРСР, 1961. – 384 с.
4. Комаринець Т.І. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів 11 – 15 вересня 1986 р.) / Упор. Б.З.Якимович. – К., 1990. – С.199–201.
5. Наливайко Д. Німецький романтизм // Вікно в світ. – 1(4)1999. – С.90–93.
6. Рудницький Л., Фешовець О. Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ, 2003. – 588 с.
7. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1978.
8. Чуловський Б.С. Фрідріх Гельдерлін як особистість і митець: особливості рецепції в Україні: Дис. ... кандидата філол. наук: 10.01.05 – Тернопіль, 2002. – 208 с.
9. Богословский В.Н. История зарубежной литературы XIX века. – М., 1991. – 637 с.

The article provides insight into the problem of the reception of German Romanticism in Ivan Franko's critical heritage. It is investigated both the peculiarities of Franko's interpretation of the aesthetic theory of German Romanticism and its manifestation in the works of the German writers. It is underlined that I. Franko was the founder of the reception of German Romanticism in Ukraine.

Key words: critical heritage, aesthetic views, idealism, Romanticism, national character.

УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ АСПЕКТИ

УДК: 82-2 : 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4 Укр) 446

Степан Хороб

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ДІЇ І КОМПОЗИЦІЇ У ДРАМАТИЧНОМУ ТВОРІ (на матеріалі історичної драми Мирослави Ласовської-Крук “Володимир Великий”)

У статті досліджується взаємозв'язок дії і композиції в історичній драмі “Володимир Великий”, написаній українським художником слова з діаспори Мирославою Ласовською-Крук. Проаналізований у такій літературознавчій концепції твір дає підстави говорити про зумовленість драматичного дійства і загальної структури п'єси.

Ключові слова: дія, конфлікт, композиція, характер, сюжет.

Широкому читацькому загалу, почасти й літературознавцям мало що говорить ім'я української письменниці з діаспори Мирослави Ласовської-Крук. Тим часом у США та Канаді, де уродженка Галичини мешкає протягом тривалого періоду, її здебільшого знають як активного діяча культурно-освітнього руху тамтешньої української громади, оригінального художника слова, що витворила своєрідний ідейно-естетичний світ, цілу систему образів-характерів в епічній (скажімо, повість “Під чорним небом” – Торонто, 1966; роман “Дзвінка молодість” – Нью-Йорк, 1970) і драматургічній творчості (приміром, феєрія “Віщування старого дуба” – Буенос-Айрес, 1956; драма “Льодолом” – Нью-Йорк, 1974, трагедія “Володимир Великий” – Торонто, 1988; п'єси для шкільного театру, що склали книгу “День Мазепи” – Львів, 1993, до якої ввійшли написані в різні роки дитячі твори на історичну тематику – “День Мазепи” (із хлоп'ячих літ), “Віщування старого дуба” (про дитинство Лесі Українки), “Я повернусь” і “Не продам” (про героїзм воїнів УПА), а також “Іван-Череванчик”.

До цього додаймо як суттєвий штрих у творчій біографії цієї непересічної в нашій діаспорі особистості – її активну багатолітню публіцистичну діяльність (наприклад, серія статей і досліджень у часописах “Наш клич”, “Свобода”, “Америка”, “Гомін України” та ін.), якою вона займалася ще від часу її замешкання в Аргентині, куди емігрувала з Австрії через Францію після Другої світової війни, не кажучи вже про її постійний осідок у США та Канаді, де вона тричі була нагороджена за свою творчість відзнаками з літературного фонду імені

Івана Франка. Однак особливу цікавість, як засвідчила тодішня численна періодика, викликала історична драма Мирослави Ласовської-Крук “Володимир Великий”, що написана нею з нагоди 1000-ліття хрещення України, й здобула популярність не лише на американському, а й на європейському континенті.

Оскільки в сучасній українській (материковій) літературі драматичних творів на історичну тематику зустрічаємо обмаль (а ті, що недавно з'явилися з-під пера нинішніх авторів, переважно несли на собі відбиток певної ідеологічної заангажованості), то п'єсу драматурга з українського зарубіжжя варто проаналізувати більш докладно, виходячи з нових наукових принципів в оцінюванні явищ і процесів нашого національного письменства. Так, саме нашої сценічної літератури, бо не надто важливо, де проживає і де створює свої драми Мирослава Ласовська-Крук – на материковій землі, а чи в екзилі. Тут головне інше: чи відповідає її твір достовірній конкретиці сивої минувшини, як співіснують у ньому історична та художня правда, зрештою, чи створений він за високими художніми зразками драмопису? Як переконує творча практика, принаймні українських драматургів, написати мистецьки якісну й естетично досконалу п'єсу на історичну тематику надзвичайно складно (згадаймо тут досвід Миколи Костомарова, Івана Франка, Івана Карпенка-Карого, Михайла Старицького, Костя Буревія, Івана Кочерги чи Олекси Коломійця), як і не просто осмислити її сучасному читачеві чи глядачеві.

Найперше, отже, що виникає при знайомстві з “Володимиром Великим” Мирослави

Ласовської-Крук, – певні асоціації чи бодай сценічні алюзії з трагікомедією “Володимир” Феодана Прокоповича і драмою “Володимир Великий” Володислава Ковальчука, драматична дія яких ґрунтується на подіях хрещення князем Володимиром Київської Русі, на конфлікті між запроваджуваним християнством і канонізованим поганством. Відомий дослідник старовинного українського театру Микола Петров додавав до цього щодо твору Феодана Прокоповича ще й імовірну завуальовану полеміку між церквами східного та західного віросповідання, спираючись при цьому на свідомо введені автором інтермедійні сцени. “Можна припускати, – зазначав він, – що трагікомедія написана, між іншим, і з метою показати (всупереч єзуїтам) походження християнства у Русі зі Сходу” [1, с.224].

Драми Феодана Прокоповича і Володислава Ковальчука наче проектують певні сюжетні ходи і психологічні перипетії у розвиток фабули п'єси Мирослави Ласовської-Крук. Щоправда, як зазначають дослідники цього твору Валер'ян Ревуцький та Джеймс Рейні, основний пафос драм “Володимир” Прокоповича і “Володимир Великий” Ковальчука впливає не стільки з дії, не так із довгих монологів, як із дотепного (комедійні елементи, використані в інтермедії, увиразнюють жанр цих п'єс) зображення “поганських жерців Жеривола, Курояда та Пияра, в яких тодішні глядачі могли дуже легко пізнати (не тільки згідно з їхніми іменами) сучасні їм типи духівництва, котрі стояли далеко від моральних засад церкви. Названі жерці отримали вістку з пекла, що Володимир збирається хрестити Київ. За допомогою злих духів (на зразок драм Сенеки та деяких трагедій Шекспіра) Жеривол хоче оволодіти Володимиром, отруїти його духом розпусти. Володимир вислуховує грецького філософа про зміст християнської віри і, порадившись зі своїми синами Борисом та Глібом, вирішує прийняти християнство. Поганських богів знищують” [2, с.7].

Тим часом в історичній драмі “Володимир Великий” Мирослави Ласовської-Крук основну увагу приділяє не цьому (знову ж таки, за законами відповідного жанру), а насамперед драматичній дії і драматизованим діалогам, у яких на перший план виходять наміри князя Володимира (всупереч поганським традиціям) прийняти й утвердити християнство як віросповідання для всього населення Русі. Тому й основний конфлікт

твору вона виводить не лише з протистояння цьому віщуна-жерця, а й із суперечностей у тодішній київській державі загалом, що можна було б означити конкретними конфліктуючими парами – Володимир/Віщун-жерць, який протистоячи, все ж усвідомлює невимовний рух часу, котрий все мінє, якому все підвладно” (“час – це лет. Мій обривається... я передбачав... доля буде мінятися, будуть лети у височинь, спади...”), Володимир/його мати Малуша, що знаходиться у межовій ситуації (“християнська віра мені подобається, а теж і давні боги”), Володимир/його перша дружина Рогніда, яка не тільки не пристає на умови колишнього чоловіка, а й всіляко намагається суперечити йому в усьому (“коли тобі муку чиню, то це мені велика радість”). Художня правда у такому протистоянні вимірюється історичною правдою, що їх драматург передає у діалозі між Другим Мужем та Першою Жінкою: незважаючи на те, що наступає з приходом християнства нова ера, нові закони і порядки, до яких схилив усіх своїми переконаннями, мудрістю і правдою князь Володимир Великий, все ж традиції поганства ще довго житимуть серед київського люду.

Драматична дія і конфлікт у творі Мирослави Ласовської-Крук “Володимир Великий” при, здавалося б, схожому змістовому наповненні із п'єсами Феодана Прокоповича “Володимир” та Володислава Ковальчука “Володимир Великий” суттєво різняться. Власне, в цьому виявляється майстерність письменниці як творця історичної драми, адже вона, такого типу драматургія та її жанри, “не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться de modes. Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т. ін.” [3, с.672–673]. Водночас, як переконує творча практика, не кожен може досягнути закони художнього драмопису і мистецтва театру, щоб в органічному синтезі структурувати (на внутрішньому і зовнішньому рівнях) чи не найважчу серед усіх літературних форм драматичну форму, надто її історичний жанр. Це, за словами Людмили Старицької-Черняхівської, кристал творчості, в ньому повинні переломитися пафос лірики, спокійна величність епосу, глибіню психології й сила драми. До всього того автор історичного твору мусить добре знатись

на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени” [4, с.673]. Історична драма “Володимир Великий” Мирослави Ласовської-Крук дає підстави для виявлення рівня її художнього мислення як творця такого виду драматургії в українській літературі сьогодення. Це надто спостерігається на рівні з’ясування у її творі взаємозв’язків дії та композиції.

Передовсім звертає на себе увагу те, як komponує вона кожен окрему дію (а їх три), кожен сцену, кожен епізод і яву. Вони відбивають творчу індивідуальність письменниці, принципи художнього бачення нею світу і людини, з одного боку, а з іншого, – типологічну близькість у структурній організації матеріалу на історичну тематику з творами того ж Івана Франка (“Сон князя Святослава”), Івана Карпенка-Карого (“Сава Чалий”), Костя Буревія (“Павло Полуботок”), Івана Кочерги (“Ярослав Мудрий”). При всій очевидній несхожості їх ідейно-естетичної манери драмопису та неповторному особистісному художньому мисленні, у названих драмах усе ж знаходимо точки дотику та мимовільні перетини ліній змістових і формотворчих авторських шукань. Одночасно типологічна спільність не виключає, звісна річ, індивідуальної своєрідності образної свідомості драматургів.

Так, Іван Франко зазвичай ґрунтує свої п’єси (“Сон князя Святослава” також) на складних психологічних кризах, зміна або ж видозміна яких визначає ритм драматичної дії. Іван Кочерга прагне максимально ущільнити всі психологічні кризи. Початок його “Ярослава Мудрого”, як й інші драматичні дії (надто ж фінал), майже завжди співпадають сюжетно з кульмінаційним моментом. От чому в цілому ряді його історичних п’єс (“Алмазне жорно”, “Свічине весілля” та ін.), зокрема в “Ярославі Мудрому”, важливу роль відіграє, за словами зарубіжного театрознавця Джона Гаснера, так звана “ретроспективна дія”. Кость Буревій, навпаки, в історичній трагедії “Павло Полуботок” не прагне до концентрації кризових станів: здавалося б, щоденні факти життя, не позначені якоюсь винятковою героїчністю, перетворюються під його пером у глибоко продумані філософські символи. Іван Карпенко-Карий у драмі “Сава Чалий”, що має тривкі фольклорні традиції, виокремлював один чи кілька готових “моментів з психічного оформлення стану дійової особи”, зосібна головного героя. Водночас за окремими життєвими епізодами та психічними

станами персонажів тут відчувається епічне дихання щоденного буття, його безперервний рух.

З цієї точки зору для Мирослави Ласовської-Крук, вочевидь, було далеко не байдужим те, яким моментом відкрити і яким завершити драматичну дію в історичній п’єсі “Володимир Великий”, себто, як структурувати ряд “моментів з психологічного оформлення стану дійової особи” у послідовності (при чому конче мотивованій!) взаємозв’язку драматичної дії і композиції. Кожна із трьох дій твору має окремішній вступ* з персоніфікованими діалогами часу та історії, що вже самі собою сприяли читачеві у підготовці до розуміння подій минушини та їх значення для сучасності. На відміну від традиційного використання історичного часу, скажімо, в прологах та епілогах панегіричного характеру українських шкільних драм, Мирослава Ласовська-Крук змінює функціональну роль зачину до розгортання драматичної дії, що, безперечно, позначилося на загальній структурі її “Володимира Великого”: невеличкі монологи персоніфікованих Часу та Історії несуть у собі не повідомлюючо-оповідне, а дійово-драматичне спрямування, бо в них роз’яснюється не стільки те, що було, скільки те, що буде.

Власне цим з самого початку п’єси створювалась певна драматична напруга, як, приміром, у монолозі Часу до першої дії: “Я зовуся Часом – той, що судить строго, розпочну від повісти Нестора старого про давноминуле – знак літописання – Руси-України довге панування, і про терем княжий, в камені твердому, про меч князя Ігора, і силу престолу, далі я вестиму повість розпочату про Боярську Раду й Золоту палату, предків войовничих, лицарів відважних, у піснях оспіваних, у билинах ваших, про княгиню Ольгу – символ перемоги, і про мужню вдачу, і думки-тривоги, про князя Воло-

* Доречно зауважити, що вступ у дію драматичного твору у різні епохи здійснювався різними способами: від хору, що виконував цю функцію у стародавній, зокрема українській драмі, до героя-резонера, а згодом – монологічної заставки одного з персонажів п’єси. Форми вступу у дію з часом змінювалися, але неодмінною залишалась функція монологічної розповіді про події, що передували безпосередній дії (нерідко автор використовував такий прийом для безпосереднього викладу своїх ідей). З одного боку, будучи епічним елементом, вступний монолог суперечив самій природі драми, а з іншого, – розкривав для неї нові художні можливості.

димира – “сонечко червоне”, що христову віру утвердив законом” [5, с.19].

Увесь художній матеріал, включаючи й названі вступи-монологи персоніфікованих Часу та Історії, Мирослава Ласовська-Крук композиційно структурувала у, повторюємо, трьох послідовно завершених діях. Однак образ головного героя – князя Володимира Великого у першій нема, натомість драматург концентрує всю увагу на образах його бабусі княгині Ольги і батьків Святослава та Малуші. На такому тлі саме у цій початковій дії зав’язується і вирізняється бінарна основа наскрізного драматичного конфлікту між християнськими і поганськими силами, наче проектується перемога перших над другими. Хоча насправді письменниця змальовує доволі складну ситуацію боротьби, адже супроти Ольги як прихильниці християнства виступають не тільки Віщун-жрець, київські мужі і воїни, а й син Святослав і навіть отець Григорій, що безсилий подолати його, князівський, вплив. Отже, драматична дія і конфлікт у перших актах структуруються письменницею таким чином, аби виокремлені тут сюжетні перипетії створили більшу напругу у двох наступних діях історичної драми “Володимир Великий”.

Особливою є друга дія, у якій Мирослава Ласовська-Крук, вихопивши кілька “моментів з психологічного оформлення” князя Володимира, поступово й мотивовано достовірно у щораз нових сценах, картинах і явах розкриває грані характеру головного героя, а з цим посилює й поглиблює ідеї християнства у боротьбі з поганством, що його репрезентують той же Віщун-жрець, колишня жона – полоцька княгиня Рогніда. Система сюжетних ситуацій, запроваджених авторкою саме у цій дії, допомагає увиразненню внутрішнього світу Володимира Великого, наближаючи його, сказати б, до сучасності. Тут історична правда підпорядкована художній правді, що здійснюється за принципами структурної організації матеріалу в драмі.

Тож мають рацію уже згадувані Валер’ян Ревуцький та Джеймс Рейні, коли стверджують, що в самому характері Володимира авторкою свідомо спроектовано риси сучасних світових правителів, котрі засуджують тоталітаризм, нових законотворців, які діють у розвиненому цивілізаційному полі. “Володимир обстоє принцип, що найліпшій людині може трапитися вчинити злочин, тому він хоче видати закон, яким

злочинство буде каране лише грошовою повинністю, і всіх просить такий закон ухвалити, – пише дослідник. – Він обурюється з того, що візантійські царі Василь і Константин поглузували над ним, не прийняли його старшин, і він вирішує (...) карати їх за таку несправедливість” [6, с.9]. Одночасно Володимир дбає про створення для своєї держави, як модно нині говорити, позитивного іміджу у Європі, тому й підтримує дружні стосунки з норвезьким принцом Олафом Трігісоном не тільки як приятелем-ровесником, а як другом-спільником у запровадженні християнства на своїх землях.

Драматичний конфлікт, структура зав’язки та розгортання дії і сюжету визначили й своєрідне розуміння Мирославою Ласовською-Крук кульмінації, що надто помітно у завершальній, третій дії історичної драми “Володимир Великий”. І тут драматург відступає від традиційного уявлення про кульмінацію як єдину у часових і просторових межах. У її творі виявляється декілька кульмінаційних вивисень, зв’язаних з різними (або локальними) намаганнями розв’язати конфліктну ситуацію: у першій дії – прагнення родової помсти княгинею Ольгою бодай над Малушею, батько якої свого часу в Іскоростені знищив князя Ігора – батька її коханого Святослава; у другій дії – розкрив Володимира Великого з своєю першою дружиною княгинею Рогнідою та спровадження з їх сином Ізяславом до її родового маєтку у Полоцьку; і, нарешті, у третій дії – найгостріша суперечка з Віщуном-жрецем щодо запровадження християнства й ідейна перемога над ним (останній сам собі заподіює смертельне знищення). Така кількість кульмінаційних “точок-вершин” у п’єсі – це, власне, не що інше, як декілька варіантів можливого вирішення драматичного конфлікту у ній.

Кульмінаційні вивисення у творі Мирослави Ласовської-Крук, які так і не знімають до кінця драматичної напруги, зумовлювали своєрідне співвідношення розв’язки і фіналу. “Розпутування вузла”, що “зав’язувався” нерідко за межами “Володимира Великого” (ще раз акцентуємо на свідомому дотриманні авторкою принципу “готових моментів з психічного оформлення стану дійової особи”), не завершувалося ні в кожній з трьох дій, ні в загальній розв’язці драми, а продовжувалося у її фіналі або навіть за його межами. Фабульний рух, таким чином, тут стає лише певним обсерваційним вира-

женням сюжетних зчеплень, а розв'язка і фінал, по суті, не співпадають. Синтез історичної та художньої правди екстраполюється письменницею у наш час, у нашу непросту, також історично зумовлену епоху. Важливо, що навіть при такому взаємозв'язку драматичної дії і композиції, при такому структуруванні матеріалу п'єси драматург українського зарубіжжя у її фіналі не надто віддаляє його від кульмінації та розв'язки, усвідомлюючи, що в іншому разі порушиться органічність між ним та основним конфліктом і фінал, не будучи належним чином підпорядкованим загальній, наскрізній дії драматичного твору, матиме ледь не цілковиту самостійність. Зрештою, такий ймовірний хід Мирослави Ласовської-Крук порушив би художню цілісність і довершеність історичної драми “Володимир Великий”, заважав би природньому сприйняттю реципієнтом (літературним і сценічним) її змісту і форми.

І ще одна суттєва риса, що вирізняє твір Мирослави Ласовської-Крук – її майстерність у побудові діалогів та монологів. Вони, на відміну від багатьох в українських історичних драмах, лаконічні і достатньо драматизовані у ритмічному розгортанні дії. Написані вони, до речі, прозовою мовою, а поетичною лише вступи-зачини, що аж ніяк не спрощує ні характерів основних персонажів, ні загального ідейно-естетичного пафосу її п'єси, який відбито у заключних

словах князя Володимира Великого: “Я, ваш князь, кажу вам, що віднині законом утверджую віру Христову як єдину державну віру в усій Україні” [7, с.8].

1. *Петров Н.И.* Очерки из истории украинской литературы XVII–XVIII веков. – К., 1911.
2. *Ревуцький Валер'ян.* Передслово // Мирослава Ласовська-Крук. Володимир Великий. Історична драма на 3 дії. – Торонто, 1988.
3. *Старицька-Черняхівська Людмила.* Вибрані твори. – К., 2000.
4. Дослідниця стародавнього українського театру і поетики шкільних та літургійних п'єс, містерій і міраклів *Людмила Софронова* у монографії “Старовинний український театр” (українською мовою видана минулого року) доводить, що трагікомедія “Володимир” Феофана Прокоповича була не чим іншим, як драматичним панегіриком, який спочатку був звернений до гетьмана Мазепи, а потім до Петра Першого. Панегірик вибудовується на паралелі зображеної події та сучасності... Цей панегірик важливий знак усвідомлення спадкоємності в історії. Імітувався тут реальний час, бо імітувалося реальне життя” (с.246).
5. *Ласовська-Крук Мирослава.* Володимир Великий. Історична драма на 3 дії. – Торонто, 1988.
6. *Ревуцький Валер'ян.* Передслово // Ласовська-Крук Мирослава. Володимир Великий. Історична драма на 3 дії. – Торонто, 1988.
7. *Ласовська-Крук Мирослава.* Володимир Великий. Історична драма на 3 дії. – Торонто, 1988.

The correlation of action and composition in the historical drama “Volodymyr the Great” written by the Ukrainian artist of the word from the Diaspora Myroslava Lasov'ska-Kruk is investigated in the article. Analysed in such a literary studies conception the work gives grounds to speak about stipulation of the dramatic acting and the general structure of the play.

Key words: action, conflict, composition, character, plot.

УДК: 82-3 : 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4 Укр) 444

Наталія Мафтин

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА “СТРІЛЕЦЬКА” ПРОЗА 20-30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ЕМАНАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНОГО ПОДВИГУ

У статті йдеться про роль і місце стрілецької тематики у розвитку літературного процесу на Західній Україні в 20–30-х роках ХХ ст. Тут проаналізовано основні сюжетні модифікації цієї тематики та її жанрово-стильові вияви. Також у статті простежено певну еволюцію в художньому освоєнні вказаної тематики у прозі 20–30-х років.

Ключові слова: пафос трагічного і героїчного; лейтмотив; фабульність; сюжетні варіанти.

Тема подвигу січового стрілецтва посідає одне з чільних місць в ідейно-тематичному

спектрі галицької прози міжвоєнного двадцятиліття. Адже саме з осмислення героїки і

трагічних сторінок стрілецької епопеї розпочалася реанімація літературно-мистецького життя у повоєнній Галичині, подолання своєрідного “депресивного” синдрому, викликаного поразкою національно-визвольних змагань. Саме звідси – початок тих могутніх імпульсів, що згодом чітко оформились у творчих спонуках митців, згрупованих довкола донцовського “Літературно-наукового вісника,” як потреба творити “державу слова”. Зрештою, цей значимий тематичний пласт є невід’ємним і важливим складником загальноукраїнського літературного процесу, що творився і на теренах Західної України. Тому вивчення текстів, що становлять цей пласт, спрямоване на реалізацію більш значимого завдання – відтворити повноту літературного процесу того періоду, заповнити ті прогалини, які ще й досі залишаються незаповненими, повернути в нього імена і твори, вирізані з живого тіла національної культури рукою сталінсько-брежневських прокрустів. Пропонована студія є частиною ширшого дослідження, присвяченого розвитку західноукраїнської прози 20–30-х рр. ХХ ст. У своїй статті автор орієнтується на монографії і статті таких літературознавців: Б. Романенчука “Західноукраїнська література між двома світовими війнами”, Р.Олійника-Рахманного “Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні”, М.Ільницького “Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст.,” С.Андрусів “Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.”.

Художнє осмислення стрілецької Голгофи у західноукраїнській прозі припадає на початок 20-х років. Літературна молодь, що згуртувалася довкола журналу “Митуса” чи тяжіла до неї способом художнього мислення, – переважно учасники буремних подій (Ю.Шкрумеляк, В.Бобинський, О.Бабій, М.Матіїв-Мельник, В.Софронів-Левицький), прагнула досягнути причини трагічної поразки національно-визвольних змагань, увіковічнити подвиг стрілецтва. Тема ця знайшла свою реалізацію завперш у поезії, однак “митусівці” розвивали її і в прозі. Щоправда, великі епічні полотна про героїчні змагання галицької молоді за державність України з’явилися дещо пізніше: на початку ж 20-х переважали малі форми, здебільшого нариси, ліризована проза. Стиль цих творів ще міцно закорінений у символізмі.

Поєднання пафосу героїчного і трагічного, ліризованої оповіді та документальності у від-

творенні подій характерне для прози Ю.Шкрумеляка і В.Бобинського. Обидва письменники пройшли дорогами перемог і поразок, у складі УГА перетнули Збруч фатального липня 1919 р., залишаючи польським окупантам рідні землі, плекаючи палку віру в повернення з перемогою. Тому “спогад-нарис” Ю.Шкрумеляка “Поїзд мерців”, що побачив світ 1922 р. у львівському видавництві “Червоної Калини”, вражає як документальністю свідчень очевидця, так і високим трагедійним пафосом. Твір Ю.Шкрумеляка цікавий і як засвідчення тих стилістичних пошуків, що вели до вироблення “національно органічного стилю” (Ю.Шерех), потребу якого чи не першим чітко обґрунтував В.Бобинський у статті “Від символізму – на нові шляхи”.

Ідеєю і пафосом “Поїзду мерців” умотивовані й композиційні особливості твору (наявність ліричного прологу, чіткий хронологічний виклад подій) і його стильові риси (виразна народнопоетична метафорика, стилістичні фігури). Окремі сторінки твору зумисне стилізовані під український героїчний епос (особливо – пролог). Відчутний тут і вплив поетики романтизму – зокрема наявність значимого в поезії романтиків образу розритої могили, з якої виходять на раду мертві герої, образ битви як щедрої сівби та багатих жнив у майбутньому, архетип “трьох шляхів”. Такі особливості поетики забезпечують авторові дотримання високої тональності пафосу героїчного і трагізму від першого до останнього рядка твору. І не випадково центральний герой – безіменний: відмова від виразної індивідуалізації персонажа слугує меті увиразнити “картини жертв і трудів” усіх воїнів УГА. Звичайно, у художньому плані твір не належить до найкращих здобутків української прози – тут вчувається наслідування стильової манери М.Яцківа, однак є і справді високохудожні сторінки – зокрема картина зустрічі Різдва галичанами в тифозних теплушках, коли серед безмежних, засніжених полів, “де лише хрести дають напрям, де нас шукати”, “над ешелонами із мареннями тифозними злітає коляда”.

На початку 20-х стрілецька тематика зазвучала і в малій прозі Олесея Бабія, відомого більше як поета-символіста. Його прозові збірки – “Шукаю людини: Нариси з часів війни” (1921) та “Гнів: Новели” (1922), ідейною домінантою яких є “невтишима потреба людяності в людях і подіях історії”, – позначені романтикою

вітаїзму. В.Бобинський зауважив типологічну близькість ранньої прози О.Бабія із манерою письма німецького новеліста Бруно Франка [3, с.451].

Еволюція О.Бабія як прозаїка відбувалася в напрямку до більших епічних жанрів: у тридцять роки з'явилися його повісті “Перші стежі” (1931) та “Дві сестри” (1936). Звернувшись у повісті “Дві сестри” (1936) до буремних років національної революції та пореволюційної дійсності, автор зосередився на крихкості долі людини у вирі тих подій, фатальності могутнього буттєвого потоку, що не підлягає ніяким раціональним поясненням, грається людськими почуттями, долями, життям. Цю повість характеризує цікава фабула, основою якої є трикутник закоханих. Яскраві картини боїв і походів, у яких брав участь сотник УГА (він же й оповідач), становлять тло для незвичайної історії кохання, помсти, розлуки й зустрічі. Зав'язка твору переносить читача в часи, коли УГА, рятуючись від загибелі, “злучила свої сили з червоною армією”. Команда Куреня УГА видає наказ ліквідувати бандитські ватаги, що воювали з Денікіним як червоні партизани, а тепер тероризують мирне населення. Сотник зі своїм бойовим відділенням рушає виконувати наказ. У цьому рейді його чекає несподівана зустріч, що вплине на всю його подальшу долю: сотня опиняється перед монастирем. Монашки, почувши, що це українські вояки, впускають їх перепочити. Одна із них просить сотника забрати її до Одеси – там у неї залишилася сестра. Таня (так звать монашку) розповідає історію свого життя, про причину втечі від світу в монастир. Вона зізнається, що революція принесла їй ще одне, найстрашніше, розчарування – втрату віри.

В Одесі Таня починає симпатизувати більшовикам. Вона кохає сотника, але він “безтямно залюбився” в закохану в нього молодшу сестру – танцюристку Олю. Із помсти Таня видає його в руки “Чека”. Та доля милосердна до сотника: розстріл його обминув. Оля влаштує коханому втечу із шпиталю, а згодом вони разом їдуть на фронт. У вирі військових подій дівчина загубилася. Побачилися колишні коханці аж через десять років – випадково зустрівши у львівському парку монашку, сотник упізнав у ній Олю...

Життя і смерть, велике кохання, якому не судилося вилитись у щасливе родинне життя (Оля знайшла в монастирі своє справжнє щастя)

– це проблеми, що передбачають епічну глибину їх філософського осмислення. Та, як слушно зауважив Матіїв-Мельник, “ті духові переміни надто слабо підготовлені” – ця глибина, попри добре вибудовану інтригу, авторові не зовсім вдалася. І все ж, незважаючи на слабкі місця твору, “Дві сестри”, за висловом критика, – це спроба дати повість, “яка поставила би перед нами всю болочу легенду, але в своїх муках величаву і справді героїчну” [9, с.579]. З гіркотою згадано на сторінках повісті, як підступний ворог, використавши галичан у боях із Денікіним, взявся нищити вчорашніх союзників. Мітинг біля пам'ятника Шевченка показав, що населення підтримує стрільців. Червоні агітатори були осміяні, лунав клич “Геть червоні прапори! Геть червоні вонучі!” Та сотник побачив у вікнах будинків “скоростріли, звернені просто на учасників свята. Найменше заворушення, – і ті червоноармійці, що стоять біля скорострілів, скосять наш курінь, як лан цвітистий!” [2, с.280].

Таку ж мету – розповісти про звиягу січових стрільців, їх подвиг, що ніколи не згасне в пам'яті галичан, поставив перед собою О.Бабій і в повісті “Перші стежі” (1938). Повість ця охоплює значний відтинок часу: від початків створення Легіону УСС, героїчних змагань легіонерів у битвах за Лисоню, Маківку до закінчення війни. Тут є і той епічний розмах у змалюванні воєнної дійсності, трагедії галицького села, що характерний для “Карпатської ночі” М.Ірчана, і трикутник закоханих (Данило Косар – Ліда Садівницька – Юрко Голуб). Автор намагається через призму долі кожного персонажа дати якнайповнішу картину доби великої звияги і трагічної поразки. Та лінії “приватного життя” виписані дещо блідо, без належної глибини занурення у психологію героїв. Окремі персонажі подані спрощено, одноплослинно (як образ Ліди Садівницької) або тенденційно (соціаліст Василь Маланчин – обмежений, нездібний до науки, неохайний), інколи нема властивої для епічного мислення еволюції характерів. Часто в уста своїх персонажів автор вкладає цілі політичні промови. Набагато краще Бабієві дається змалювання ратних буднів і подвигів, батальні сцени.

“Перші стежі” – це передана у формі художньої повісті історія Легіону УСС, від перших днів його становлення, тих радісних днів, які пережила громадськість Галичини у зв'язку зі

створенням “рідного війська”. Герої Бабія, – вчорашні гімназисти, що радіють життю в період канікул, будують плани на майбутнє, – з початком війни добровольцями йдуть записуватися в новостворений легіон. Зі зворушенням автор називає їх “першою стежею українського війська”. В пориві молодечого запалу, загального піднесення (“до Легіону йшли записуватися, як на Великдень”), буянні надії не чують юнаки гірких попереджень тих, хто вже воював – “за цісаря, а не за Україну! За ось цих генералів, що б'ють нас і катують”. Вони сповнені усвідомлення історичної значимості події, власного вибору. О.Бабій – колишній учасник тих подій – показує, як відчайдушно і мужньо б'ються напівроздягнені, погано озброєні стрільці. Своєю мужністю вони прагнуть привернути увагу до Легіону. Лише завдяки героїзмові українських юнаків відбито наступ на Маківку. Жертва, яку заплачено за перемогу, вважає автор, не даремна – “їхні чини дають ім'я безіменній нації”. Навіть німецькі генерали, що лише вчора з погордою відвертали від с'як-так обмундированих стрільців, після Маківки називають Легіон УСС елітою серед військ.

З гіркотою показує О.Бабій і страшну битву на Лисоні, що стала символом трагедії легіону, і трагізм братовбивчої війни, коли в арміях ворожих держав ідуть один проти одного українці. В рукопашнім бою Юрко Голуб чує, як ворог, гинучи від його удару багнетом, у відчай гукає по-українськи своїх дітей... Знайдений у кишені вояка лист промовляє до Юрка рідною мовою, мовою далекої жінки і дітей, котрих щойно посиротила війна.

Своє слово про стрілецьтво сказав і В.Софронів-Левицький, цікавий західноукраїнський новеліст (збірки “Під сміх війни” (1921) і “Бо війна війною” (1922)). Щоправда, це ще збірки початківця, талант Софроніва-Левицького як новеліста вповні розкриється у творах, писаних у тридцять (зб. “Липнева отрута”). Однак окремі із новел, розміщених в ранніх збірках, засвідчили багату образність і “непомилне почуття композиції” (Ю.Клиновий).

У кінці 20-х до теми визвольних змагань звернувся один із найяскравіших творців стрілецької пісенної епопеї, учасник тих подій – Роман Купчинський. Його повість-трилогія “Заметіль” (“Курилася доріженька” (1928), “Перед навалою” (1928), “У зворах Бескиду” (1933)) стала свідченням мистецького обдарування

Купчинського і на терені прози. Автор зумів поєднати документальність факту із глибиною проникнення в духовний світ своїх персонажів, розкрити їх найпотаємніші, найщиріші почуття (лінія взаємин Петра Зварича і Наталі Керницької).

Сторінки повісті вражають правдивістю показу тієї історичної ситуації, що в ній опинилася Галичина в добу Першої світової. Мирне українське населення терпіло знущання і каральні акції не лише від російської армії, але й з боку мадярського і польського війська. Мадяри й поляки ставилися до українців Галичини як до зрадників. Недарма січовики, отримавши, нарешті, стрілецьке обмундирування, з такою радістю скидають із себе огидні їм мадярські однострої: не в одному селі мадярське військо вішало, чинило розбої. Галицьке село, яке “недавно орали австрійські гармати”, а тепер “скородять російські”, не витримує тягара війни, вимирає.

І все ж повість опромінена світлим оптимізмом автора, його добрим, “витонченим, гнучким та елегантним гумором” [12, с.140]. В постатях Зварича і його бойових побратимів – винахідливого “вуйка” Леонтинського, дотепного Перфецького, кмітливого Качура – вимальовується збірний образ юнаків-галичан, цвіту нації – інтелігентних, освічених, відданих Україні лицарів, що сповідують кодекс честі не тільки у взаєминах між собою, мирним населенням, а й у ставленні до полонених чи поранених ворогів. Постаті стрільців овіяні духом “героїчного романтизму”, підсвічені любов'ю автора, адже “стрілецьтво – то його молодість, його віра і надія, його найсвятіша мрія, його найсолодший і найтяжчий біль” [12, с.135]. Р.Купчинський не стільки ставить собі за мету осмислити причини поразки національно-визвольних змагань, скільки показати звиягу стрільців, їх героїзм.

І якщо галицька інтелігенція, за висловом Т.Салиги, “на вчорашній героїзм” стрілецьтва “дивилася як на політичний романтизм, як на свою обманутість політичними гаслами”, то повість Р.Купчинського повертала вчорашнім героям віру і переконання, що їхня висока жертва залишилася непроминальною офірою на вівтарі історичної долі народу. Просто, без прикрас і патетики, але настільки переконливо говорить автор про трагедію України, показуючи, як українці йдуть одне на одного в арміях чужих держав: коли чета залягла до бою, з ворожого боку

“рівним голосом” злинула рідна і галичанам пісня про Сагайдачного. Саме через пісню розуміють одне одного вчорашні вороги. Полонені стрільцями козаки дивуються, почувши рідну мову, а за різдвяною вечерею разом співають колядки і “Журавлів”. Тоді відкривається їм проста істина: “пісня каже, що ми один нарід”.

Повість була одним з перших в українській літературі епічних творів, що засвідчили, “як формувалася, ширилася і міцніла в народі ідея стрілецького руху, за якою стояла висока місія народної участі у відновленні української державності” [12, с.133].

У 1929 р. у львівському видавництві “Червоної Калини” вийшла пригодницько-фантастична повість Ю.Шкрумеляка “Чета крилатих. Дивні пригоди воєнних часів”. Письменник знайшов цікаве композиційне вирішення для сюжету, де поєдналася героїка національно-визвольної боротьби з “дивними пригодами”: основній фабулі, в якій ідеться про війну, кохання, скарби, пригоди і дивовижні відкриття, передусе коротенька розповідь автора про те, що стало причиною і матеріалом для написання твору. Шкрумеляк застосовує досить поширений у літературі прийом відсторонення автора від тексту. Мовляв, у вікно кімнати хтось постукав, і доки оповідач виходив, у нього на столі з’явився записник і аркуш паперу. Невідомий писав, що знайшов блокнот у Львівській цитаделі, де, мабуть, і загинув його власник. На першій сторінці записника стояло: “Павло Зазуля, вістун з Крилатої Чети”. Друзі оповідача ухвалили провести сеанс спиритизму і викликати дух Зазулі. Усе, що автор “побачив” під час сеансу, і стало сюжетною основою повісті.

Ю.Шкрумеляк зумів розповісти про трагічні сторінки визвольних змагань галичан у цікавій пригодницькій формі. “Чета Крилатих” демонструє “єдність народного погляду на світ із фольклорно-фантастичним та ірреально-містичним наповненням сюжетних ходів, характерів, ситуацій, які концептуально зливаються патріотизмом” [13, с.205]. У повісті є велике кохання (хорунжий Василь Крук – Марта Загаєвська), елементи містики (дивовижна поява у скринці хорунжого Мартиної фотокартки, химерний сон про вояків з обличчям птахів, видіння Василя під час Марусиного весілля, листування з коханою за допомогою вітру, поява записок від героїв твору в шухляді авторового столу та ін.), батальні сцени, в яких “чета

крилатих” виявляє героїзм, кмітливість, винахідливість. Хорунжий Крук проходить через усі випробування тяжкого воєнного часу, мужньо б’ється за Київ, виходить живим із страшних тифозних бараків, а коли в ситуації безвиході частини УГА змушені пристати на умови більшовиків, він відмовляється зрадити свої переконання. Від розстрілу хороброго хорунжого рятує дивна поява двійника, якого й розстрілюють замість нього.

Експериментує Ю.Шкрумеляк і в площині композиції, поєднуючи різні часові “зрізи”, використовуючи вставні, цілком автономні жанрові утворення: візії хорунжого про давній Єгипет, історію страшного гріха шляхтича XVIII ст. Януша Ольховського, описану ним самим у напівзотлілому пергаменті, знайденому Круком серед руїн панського палацу, тестамент боярина Гліба Рога. Це надає основній фабулі динамізму, посилює ідейне спрямування твору.

Василь Крук з допомогою друзів вивозить скарб через кордон і виконує заповіт боярина Рога: використати коштовності на користь рідного народу. Невдовзі лондонські газети повідомили про дивних незнайомих, що збудували фабрику незвичайних літаків, які можуть трансформуватися у підводні човни. Перший літак названо “Воля України”.

Повість Ю.Шкрумеляка засвідчила потужну силу віри в державність України самого автора, вона несла оптимізм світлих надій щодо майбутнього українського народу (герої повісті підкорили своїми винаходами громадськість світу і привернули загальну увагу до своєї батьківщини. Над Парижем у нічному небі запалали вогнисті надписи: “Нехай живе незалежна Україна!”).

Тема стрілецької Голгофи звучить високими регістрами у малій прозі М.Матієва-Мельника – поета, прозаїка, літературознавця.

Як зауважив М.Ільницький, “найбільше місце в прозі М.Матієва-Мельника посідає війна – від її початку до окупації Галичини Польщею. В її зображенні виділяють два тематичні пласти і дві тональності: перший можна б назвати авторовими словами “На чорній дорозі”, другий – “Наша Голгофа” [5, с.12]. М.Матієв-Мельник заявив про себе як талановитий новеліст уже на початку 20-х (зб. “По той бік греблі”). Згодом були збірки “За рідне гніздо”, “Крізь дим і згар”. Сам автор своєю найкращою книжкою вважав збірку новел “На чорній дорозі” (1930).

У творах, що увійшли до першої збірки, виразно вчувається вплив стильової манери М.Яцківа, зокрема в тяжінні автора до поетики символізму, розмитість жанрової структури, потужний струмінь ліризму. Для художнього мислення Матієва-Мельника властиве прагнення осмислити “вічні” проблеми буття, чітка антитечність абстрактних образів-символів. Безфабульні ліричні мініатюри збірки “По той бік греблі” (“Рана”, “І стугоніла земля”, “Хвилина”, “В осінній день”, “На вигнанні”) присвячені темі стрілецької Голгофи. Тут домінують образи-символи відфольклорної та біблійної семантики (круки, мідяні змії, ліс хрестів – білі голуби, червоні маки, тернові вінки, образ розп’ятого Хреста як аналогія із офірою стрілецтва), а також алегоричні образи Білої Левади як майбутнього України та Долі. Автор устами безіменного ліричного героя, що опинився на чужині, висловлює віру в державницьке майбутнє України: “Із погаслих пожарів, з попелу руїн устане нова, непереможна сила – і – з гуком розпадуться корони кривавих божків у дрібні, дрібні кусні... в порох!” [9, с.307].

Серед мистецької спадщини Матієва-Мельника, присвяченої стрілецькій тематиці, вирізняється новела “Місяшної ночі” (зб. “На чорній дорозі” 1930 р.), в основі сюжету якої – популярна стрілецька колядка, що стала особливо продуктивним сюжетом-образотворчим чинником у галицькій прозі 30-х.

Кличе старий батько на Різдво своїх синів – Петра й Івана, а з ними – й Николая, що “вже десяти рік лежить на далекій Україні”, і тільки усмішка його лине до батьків із стіни “із рамців”. Зібрався увесь рід. Іван і Петро заспівали стрілецьку колядку про бідну вдову і її трьох полеглих синів. У колядці сини прибувають до маминої господи і колядують самотній неньці.

Згадують рідні Миколая, а Петро вкотре розповідає, як загинув у сутичці з червоними брат. Петрові крізь десятиліття лунає його голос, що кличе на поміч... Без надривної патетики, психологічно тонко передає автор пам’ять серця і приглушений роками, та негасимий біль втрати. Недарма в рецензії на збірку “На чорній дорозі” М.Рудницький писав, що проза М.Матієва-Мельника – це сторінка стрілецької епопеї, яка промовляє сьогодні живим голосом її учасників.

Фінал новели трансформує подієвість у площину легендарного. Коли брати доспівали колядку, “на стіні загойдався портрет Николки і впав на землю.

Під вікном заскрипів сніг.

Щось брязнуло, й на замерзлій шибі, під біле саяво місяця мигнула тінь у шапці-мазепинці” [9, с.452].

Під пером молодого галицького прозаїка Івана Керницького (образок “Колядники”) подібний сюжет, фабульною основою якого є також стрілецька колядка про прихід до самотньої неньки в різдвяну ніч із віншуванням загиблого на далекій Україні сина, розгорнувся у справді новелістичний шедевр, що поєднав художню досконалість із високою ідейною домінантою. Ще інший варіант подібного сюжету запропонував А.Курдидик у образкові-мініатюрі “Шість писанок”. Кожен із авторів сягнув граничної емоційної напруги, героїчно-легендарної тональності. Саме така тональність властива новелі І.Керницького. Та є в цьому сюжетному варіанті дещо інший “кут зору”: автор належав до молодшого мистецького покоління, тому не був учасником визвольних змагань. І те, як бачить він і його покоління легендарну для них постать січового стрільця і невмирущий подвиг, засвідчило, що вже сам час поставив цю постать на п’єдестал безсмертя. Юнаки, котрі не повернулися з Лисони, Маківки, з далекієї України, стають у пам’яті народу символом, досвітньою зорею, що світитиме дорогу до висот Національного Духу багатьом поколінням галицької молоді (навіть у сталінсько-брежнєвському сумеркові), будуть нести вічну варту на зоряній дорозі українського духовного космосу.

Плаче в старій селянській хатині, де двійко самотніх старих сидять коло столу, різдвяна свічка білими сльозами, “що завмирають на цілушці житнього хліба”. Плаче за сином-одинаком – стрільцем Васильком, котрий “п’ятнадцять літ тому, на самісіньке Різдво”, загинув за Україну. Не радий старий батько і колядникам, що збирають пожертви на хату-читальню. Заметушилася старенька, хотіла хоч десяток яєць дати – гостро глянув газда: “Облиш!” Пуант новели відточено до граничної межі: в ньому вибухає увесь емоційний заряд твору, справді по-новелістичному – наче удар блискавки – спалахує ідейна домінанта: раннім ранком селом полинула новина, “що старий Павло, найбільший у селі газда і скупендряга, записав у тестаменті увесь ґрунт на сільську читальню”. Ця “новина” й становить осердя новели, вмотивовує відкритість фіналу, який з легендарно-пісенної площини переростає у вічність: “Кажуть, що на самий

Свят-вечір, у ясну північ, коли зорі так чарівно процвітають, (...) , коли на льняній скатерті догряє свічка, а кутя з дерев'яною ложкою ждуть на гостей з того світу – тоді завітав у рідну хату одинак – Василько і відписався від батьківщини.

...І знову пішов Молошним Шляхом у сірій стрілецькій блюзі, з крісом на плечі на віковічну стежу, що на ній немає змін, що з неї немає вороття” [6, с.33].

Новела “Колядники” є взірцем того, як високе патріотичне звучання твору, його “сенс” може органічно поєднуватися із художньою довершеністю, задовольняючи вимогу справді високохудожньої і патріотично заангажованої літератури, висунуту в 30-ті західноукраїнською літературною критикою (зокрема С.Гординським).

Анатоль Курдидик, репрезентант цікавого мистецького угруповання “Дванадцять”, що діяло у Львові в 30-х, трансформував популярний сюжет по-своєму, обравши майже безфабульну, фрагментарно-мозаїчну манеру письма, зацентрувавши не на події сторони, а на потужному ліричному струменеві, настроєвості твору. Його етюд “Шість писанок” (“Неділя”, 1934. – 5) композиційно оформлений як спалахи спогади старенької матері, котра в страсну П’ятницю малює писанки для шістьох своїх синів, полеглих за Україну. Композиційною основою твору, в якій потужно кореняться ідейна домінанта, є лейтмотивні деталі, що набувають глибинного смислового навантаження: ті шість писанок, їх орнаментика, котрі стають для сивої матері світом дитинства і юності її синів: “Миколі, найстаршому – чорну з коником, бо коней і господарку любить. Остапові – з церквою, бо співає іноді в церкві, як соловій. Андрієві з квітками – бо сам як квітка. Павлусеві зі смерічкою, бо сам як струнка смерічка, а Дмитрові й Петрові – жовті з вишиванкою – бо самі ще як писанка...”. Не вірить мати, що синів нема. І як задзвонять великодні дзвони, вже котрий рік здається їй, що “летять духом сини, і той з-за альпійських гір по свою чорну з коником, і Остап з-під Одеси по свою з церквою і Андрій з-під Києва по свою з квіткою і Павлусь з-під Меджибожа по свою зі смерічкою. І Дмитро і Петро линуть духом з-за мурів високих, з-за крат чорних – по свою писанку з вишиванкою” (“Неділя”, 1934. – 5).

Тема стрілецького подвигу знаходить своє втілення в західноукраїнській прозі 30-х у

різноманітних жанрових виявах, в тому числі і в новелі з містичною, пригодницькою, детективною – “неймовірною” інтригою.

Яскравим взірцем тогочасної галицької новелістики саме такого гатунку є новела Мирослава Капія “Талісман”, опублікована в “Новому Часі” (1934 р.). Тут автор поєднав високу ідейну наснаженість твору із добре вибудованою архітектонікою, в основі якої – класичний гейзівський “соколиний профіль” досконалої новелістичної композиції, що вирізьблюється вже в назві – “Талісман”. Мирослав Капій, звернувшись до стрілецької тематики, зумів показати героїку днів “листопадового зриву”, не збившись на надривну ноту патетично-героїчної тональності. Початок твору засвідчує, що жертва патріотів-юнаків сприймається ними так органічно, як і червоні кетяги калини, осяяні листопадним сонцем: “Це діялося в той соняшний день листопадовий, коли на вежах львівських будинків маяли жовто-блакитні прапори, а на вулицях струйками плила кров – тепла ще, червона...”

В такі ясні, погідні дні осінні, калина вилискується червоними, спілими кетягами до сонця, а журавлі у вирії відлітають...

Вже п’ятий день сиділи ми замкнені в будинку головної пошти і відбивалися від настирливого супротивника, що з усіх вікон, піддаш та пивниць слав нам оловом своє привітання у свято нашого відродження...

Вже п’ятий день незрима смерть снувалася по всіх закомарках того понурого будинку й косила нашу невеличку залогу...” [7, с.264]. Наражаючись на смертельну небезпеку, оповідач і його бойовий побратим – четар Березюк – пробираються під шквальним вогнем скорострільів у штаб із важливим повідомленням. У хвилину короткого затишшя Березюк розповідає про талісман, що впродовж усієї війни беріг його від смерті. Справді дивовижною є історія його появи в четаря: ще на початку війни, маршируючи як кайзерівський вояка вулицями Відня, Березюк вловив раптом на собі чийсь пильний погляд. Якось “пані в чорному” підійшла до нього і втиснула в долоню медальйон із вирізьбленим образом Матері Божої. Жінка прошепотіла німецькою мовою прохання, щоб він ніколи не розлучався з цим образком, а четар раптом упізнав очі своєї старої матері-селянки: “це ж очі моєї нені, заплакані очі, що дивилися довго мені вслід, коли я, розпрощавшись із нею, від-

ходив у світ...” [7, с.265]. Талісман справді обєрїгав свого власника від смерті і будь-яких прикрошїв: жодного разу четаря не було навіть поранено.

Після виконання наказу Березюкові належало трохи відпочити і повернутися із провіантом та набоями до своєї частини, а його приятель залишався у штабі. Невдовзі надійшла сумна звістка: авто не доїхало до головної пошти. Четар Березюк убитий... Перший раз четар злегковажив застереженням невідомої добродійки: забув свій талісман на лаві в кімнаті, де вмивався перед від’їздом. Завдяки використанню промовистої лейтмотивної деталі, що стає і осердям інтригоутворюючого чинника, автор переносить головний акцент із традиційної для прози стрілецької тематики героїчної домінанти на ірраціональне, пов’язане із впливом на долю людини вищої сили, що помножується на силу материнської любові.

Як бачимо, освоєння теми подвигу в галицькій прозі 30-х у порівнянні з її звучанням у прозі попереднього десятиліття зазнає певної еволюції. Перш за все, міняється загальна тональність – пафос трагічного перестає бути домінуючим, хоча і надалі залишається актуальним. Натомість відчуття апокаліпсису, краху поступається оптимізму, вірі в державницьке майбуття нації. Міняється співвідношення ліричного й епічного на користь фабульності, з’являються добре виписані сюжетні лінії “приватного життя” вигаданих героїв на тлі революційних подій (О.Бабій “Дві сестри”, “Перші стежі”; Ю.Шкрумеляк “Чета крилатих”). Водночас еманация духовного подвигу січового стрілецтва у творчості західноукраїнських мистців молодшого покоління, осмислення ними цієї героїчної сторінки боротьби за державність України дають могутній імпульс для нових підходів до традиційних сюжетних варіантів та усталеної образності. Такі зміни знайшли вияв і на рівні жанровому – в появі прози з детективно-пригодницьким елементом у сюжеті (Ю.Шкрумеляк “Чета крилатих”, В.Кархут “Вогні листо-

падової ночі”, І.Чернява “На Сході – ми”, М.Капій “Талісман”).

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Бабій О. Дві сестри. Повість // Скрипторій історичної прози. Т.2. – Літопис червоної калини. Історико-літературний часопис. – 1996. – №7–9. – С.184–294.
3. Бобинський В. Гість із ночі. Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади. – К.: Дніпро, 1990. – 623 с.
4. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.
5. Ільницький М. Сторінки стрілецької епопеї // Микола Матіїв-Мельник. Твори. – Львів: Українська Бібліотека НТШ, 1995. – С.3–17.
6. Керницький І. Колядники // І.Керницький. Свято-іванські вогні. Новели. – Львів: Каменярь, 1991. – С.30–33.
7. Капій М. Талісман // Потойбічне: Українська готична проза ХХ ст. / Упоряд., вступне слово, бібліографічні відомості Ю.Винничука. – Львів: ЛА “ПІРАМІДА”, 2005. – С.260–273.
8. Купчинський Р. Заметіль. У зворах Бескиду: Повість зі стрілецького життя. – Львів: Каменярь, 1991. – 145 с.
9. Матіїв-Мельник М. Твори. – Львів: Українська Бібліотека НТШ, 1995. – 641 с.
10. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні. – К.: Четверта хвиля. – 1999. – 225 с.
11. Романенчук Б. Західноукраїнська література між двома світовими війнами // Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужицького. – Записки НТШ. – Т. ССХІІ. – Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – С.232–255.
12. Салига Т. ...Бо заметілями курилися дороги // Р.Купчинський. Заметіль. У зворах Бескиду: Повість зі стрілецького життя. – Львів: Каменярь, 1991. – С.133–143.
13. Хороб М. Юра Шкрумеляк: один із чети крилатих // Сівач духовності. Збірник спогадів, статей і матеріалів, присвячений професору Володимирові Полєку. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С.197–210.
14. Шкрумеляк Ю. Поїзд мерців (Картини жертв і трудів). – Львів: “Червона Калина”, 1922. – 96 с.

The article deals with the role and place of rifleman subject-matter (the subject-matter of the national-liberation movement of the Ukrainian people) in the development of the literary process in Western Ukraine in the 20s-30s of the 20s century.

The main plot modification and genres, in which the mentioned subject-matter was developed, have been analyzed. The article also reveals a certain evolution in the artistic acquisition of this subject by the Halyth prose during the mentioned period.

Key words: burden of the tragic and heroic, leit-motif, presence of plot, variants of plot.

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА МОНОДРАМА: СТАНОВЛЕННЯ НОВОГО
ЖАНРОВОГО КАНОНУ

У статті досліджується процес становлення і функціонування в сучасній українській драматургії нового жанрового канону – монодрами. Аналізуються твори таких драматургів, як Юрій Щербак (“Стіна”), Ярослав Стельмах (“Синій автомобіль”) і їх роль в новому формотворчому утворенні.

Ключові слова: жанр, монодрама, дискурс, композиція.

Теоретичних праць, присвячених жанровій моделі монодрами, на сьогодні не існує взагалі. Це парадоксальна ситуація, оскільки теоретично опрацьовані і драматична поема, і драматургія обробок, і помежові жанри драматургії та інших суміжних мистецтв – такі як кінодрама, кіносценарій, театральний сценарій та ін. Лише поодинокі фундаментальні енциклопедичні праці дають термінологічне уявлення про жанровий варіант монодрами, підкреслюючи окремі його властивості: монодрама розглядається як один із різновидів драми [1] або як “жанр лірико-драматичного міжродового утворення, в якому за допомогою монолога-сповіді (рушійної сили драматургічної дії) відбувається саморозкриття героя” [2]. Ані авторитетний “Літературознавчий словник-довідник” (К., 1997), ані така нормативна для теорії драми праця, як “Словарь театра” Патріса Паві (М., 1991), не включають термін “монодрама” у свій тезаурус, що радше є правилом, аніж винятком. Тож виникає необхідність обґрунтувати теоретичні параметри жанрового різновиду монодрами і простежити на конкретних прикладах, як вони проявляються та діють в українській драматургії останніх десятиліть, а також пересвідчитися, що на теренах моделювання даного жанру відчутна суттєва динаміка.

У теоретичному полі локальної розробки жанрового виміру сучасної монодрами кардинальна функція належить єдиній та ключовій структурній одиниці монодраматичного тексту – монологу, що спонукає спочатку розглянути його семіотичні та дискурсивні властивості, а також перехідні явища на межі монологу та діалогу (насамперед прихованого) і чинники, котрі зумовлюють момент переходу монологічного мовлення у діалогічне або дискурсивне. Принципово новим є і ракурс жанрового дискурсу, впроваджений у пропонуваній розвідці – монодраму як різновид драматургічного жанру розглянуто у типологічному зіставленні з монодрамою як

відгалуженням психодрами у терапевтичній практиці (Я.Л.Морено та його послідовників) і дискурсивною практикою постмодерністської естетики. Адже і психодрама Морено (у тому числі монодрама), і монологічна фактура новітньої літератури “потоків свідомості”, і сучасна монодрама як різновид (жанр) драматичного роду художньої літератури мають спільну генетичну та філософську базу, а подеколи – ідентичну мету.

До традиційних жанрових ознак монодрами В.Єршов [3] відносить лише три наступні характеристики:

- в основу композиції монодрами покладено багатоподієву асоціативну структуру, керовану системою лейтмотивів;

- у монодрамі зазвичай виступає один персонаж; якщо є інші, то вони активної участі в дії не беруть;

- монодрама будується як розповідь героя чи його бесіда з безмовним або відчужено присутнім персонажем.

Як бачимо, дослідник зосереджує увагу здебільшого на оболонці аналізованого жанрового різновиду, виокремлюючи його актуальні зовнішні параметри. Але сутнісне наповнення монодрами значно глибше, а її еси з ідентичною архітектонікою сприймаються іноді зовсім по-різному, і це свідчить про недостатність наведених характеристик для виявлення жанрової специфіки монодраматичного твору.

Важко погодитися і з твердженням В.Єршова щодо генеалогії монодрами: він вважає, що “монодрама походить від театру доєскілівської епохи, в якому один актор грав різних персонажів, змінюючи маски” [4]. Подібне помилкове твердження стало майже нормою (див. словникову статтю фундаментального словника нового типу “Культурологія” [5], де взагалі маємо жанрове визначення монодрами тільки як “драматичного твору, який виконує один актор”), що суперечить жанровій природі монодрами: адже

давньогрецька драма доєскілівської та класичної доби, по суті, навіть структурно ніколи не була монодрамою, маючи розлогію реєстр дійових осіб, хорів партій тощо. Причому хор у давньогрецькій трагедії говорить “я”, а не “ми”, тобто виступає своєрідним концентруючим персонажем [6] (тут більш доречною може бути аналогія з моноспектаклем, де при очевидній діалогічній природі дійства всі ролі грає один актор, але у давньогрецькому театрі цей актор таки міняв костюми та маски якраз, щоб показати, що він грає різних персонажів!). Драма часів Есхіла діалогічна більшою мірою, аніж це видається можливим у межах власне монодрами. До того ж, скажімо, О.Клековкін, спираючись на концепцію творчості Есхіла й Софокла, обґрунтовану Б.Ноксом [7], висуває припущення, що обмежена кількість акторів у постановці античної трагедії диктувалася не текстом розіграного твору, а особливим матеріальним і соціальним статусом тодішнього актора: “Не виключено..., що статус акторів і їхні високі гонорари визначалися якимись іншими функціями, виконуваними ними у суспільстві. Можливо, вони залишалися, як і раніше, жерцями або до їхнього походження та соціального статусу ставилися якісь особливі сакральні вимоги, що, зрештою, освячувало їхню діяльність” [8].

Інші відомості про генетичні витoki сучасних форм монодрами пропонують К.Йорда і Б.Ерлахер-Фаркас, теоретики і практики психодрами в Австрії [9]. Вони акцентують, що у XVIII столітті терміном “монодрама” послуговуються для позначення, на противагу опері, здебільшого жіночих монологів, підтримуваних та супроводжуваних інструментальною музикою (також існували дуодрами та триодрами). Ця форма, підштовхувана діалогами Руссо із “Пігмаліона”, продовжує розвиватися у Німеччині: вона “демонструвала в основному, пропускаючи початок і розвиток подій, трагічний фінал класичного жіночого образу, такого, скажімо, як Аріадна. Героїня пригадує картини свого дитинства, зображує власні емоції та своє бачення майбутнього повністю як внутрішні монологи”, а це, власне, і дає підстави авторам стверджувати, що вона застосовує не що інше, як техніку психодрамо- і монодрамотерапії. Варто пригадати також, що Гете замислив свого “Фауста” як монодраму. Починаючи з XIX століття, поширюються монодрами, в яких єдиний актор грає тільки одну роль, звертаючись

до глядачів чи безсловесного співрозмовника. Новий імпульс поштовхує жанру дає доба експресіонізму: “Шенберг використав позначення “монодрама” для своєї одноактної опери “Очікування” (1909) з єдиною роллю речитативом. З цього моменту психологічним драмам віддають перевагу перед Я-драмами або ж оформлюють їх тривалішими монологічними секвенціями” [10]. До речі, ця ж техніка домінує в ранньому творі Я.Л.Морено “Заповіт батька” (1920–1922). Послідовниця Морено, відома психодрамотерапевт Грете Лейтц [11], засвідчує, що у 50-ті роки XX століття Я.Л.Морено застосовував два індивідуально-терапевтичних методи монодрами:

- *власне монодрама*: психотерапевт працює з пацієнтом під час сеансу індивідуальної терапії, застосовуючи можливості спеціальних технік – “це один виконавець головної ролі з режисером-постановником та виконання всіх ролей для себе” (цей метод релевантний до таких різновидів монодрами, як діалог з уявним співрозмовником, прихований діалог, монодрама з кількома дійовими особами, які функціонують через суб’єктивне сприйняття дійсності головним персонажем і відіграють другорядні чи допоміжні ролі);

- *аутодрама*: протагоніст сам диригує своєю психодрамою з використанням кількох допоміжних Я – “виконавець головної ролі скеровує себе та використовує допоміжні Я для завершення взаємодії” (що застосовується до осіб з важкими особистісними конфліктами і має жанрові аналоги монодрами, базованої на внутрішніх монологах, а також монодрами, побудованої на “конфлікті монологів” та “конфлікті інтерпретацій”).

У передньому слові до російськомовного видання книги “Монодрама: Исцеляющая встреча. От психодрамы к индивидуальной терапии” віце-президент “Асоціації психодрами” П.Горностаї розмірковує про монодраму як *метод*, що має свою еволюцію в історичному, філософському і культурному (насамперед театральному) контекстах. У цьому зв’язку психолог виводить методику монотерапії з відомих із психодрами технік: внутрішнього монологу, дублювання, обміну ролями, техніки “люстерка” і т. ін., засвідчуючи, що монодрама надає людині можливість:

- вивести на кін різні его-стани індивіда;
- включити роботу з символічним матеріалом (уявним і матеріалізованим за допомогою різних предметів);

змоделювати власний світ навколо себе і стати його активним учасником [12].

Як бачимо, монодрама як жанр і як інтервенційна психотерапевтична техніка однаково передбачають можливість спонтанної сценічної дії та розуміння через задоволення “актантного голоду” і вивільнення креативного потенціалу протагоніста: “Індивідуум створює для себе власну, самостійну реальність у суб’єктивному просторі і завдяки цьому отримує можливість брати участь у формуванні умов свого життя. Інакше кажучи, індивідуум живе у полі напруги між власною сформованою реальністю та реальністю, яка визначається ззовні соціальними, політичними та суспільними чинниками” [13]; відтак мета терапії, як і жанрове призначення монодрами, спрямовані на це “поле напруги”, чим, власне, і моделюється можливість нового переживання конфліктної події. Не випадково К.Йорда саму сцену сприймає як основний структурний елемент у процесі розвитку і розгортання особистісних систем [14] і згодом, екстраполюючи постулат “онтогенез є скороченою формою філогенезу” на монодраматичний сеанс психотерапії, доходить висновку, що “рольовий розвиток в індивідуалізації співмірний із рольовим розвитком у процесі монодраматичної роботи” [15].

Монодрама більшою мірою, ніж інші жанрові варіанти драматичного роду, орієнтується на художню умовність. Взагалі будь-який розгорнутий монолог, не адресований співрозмовнику, не є правдоподібним: адже у житті людина не виступає з розлогими сентенціями, зверненими до себе самої; Патріс Паві навіть акцентує, що монолог сприймається як певна *антидраматична одиниця* саме через його “статичність” та “неправдоподібність”: “зображення персонажа, що ділиться своїми переживаннями з власним Я, легко перетинає межу кумедного, ганебного, до того ж воно завжди ірреальне й неправдоподібне” [16]; але ж монологові відводиться важливе змістовне навантаження у драматургічному творі, оскільки він здатен привертати увагу до штучності театральної гри та умовності організації театрального дійства, а в монодрамі це чи не єдиний засіб розкрити образ персонажа та його контекст. Різні визначення дефініції “монолог” враховують, що це “тривале, внутрішньо однорідне і зв’язне висловлювання, що належить одному суб’єктові і виражає його думки, свідомі чи підсвідомі переживання, реф-

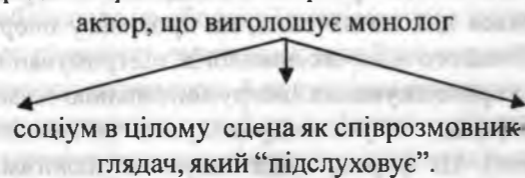
лексії, почуття та акти волі” [17], “промова одного персонажа, в якій він розкриває душу в критичний момент, розмірковує, розповідає про те, що відбулося поза сценою, обґрунтовує доцільність своїх вчинків, виражає сумніви, каяття” [18], “довгий дискурс, утворений одним персонажем (і не адресований іншим персонажам)” [19], “мовлення персонажа, не звернене безпосередньо до співрозмовника з метою отримати від нього відповідь” [20]. Основні жанромодельючі характеристики монологу можна вивести із міркувань щойно цитованих авторів:

- монолог творить сам для себе контекст, який є певною структурованою цілісністю з чітким взаємозв’язком компонентів;

- монолог уповільнює розвиток сценічної дії, інколи взагалі неймовірно редукує чи навіть скасовує зовнішню подієву лінію, переводячи дію у суто внутрішній план, поляризує при цьому опозиції “вербалізоване” / “невимовлене”, “невимовне”;

- монолог контамінує в собі суб’єкта, адресата і ситуацію, а відтак тією чи іншою мірою потенційований на діалогізацію (опосередковану, приховану чи безпосередню): “монолог, структура котрого не передбачає відповіді співрозмовника, встановлює прямий зв’язок між речником і пересічним представником того світу, про який він розповідає” [21];

- монолог сценічний (особливо монолог монодраматичний), навіть не забарвлений очевидною діалогічною спрямованістю, все одно передбачає різні діалогічні рівні:



“Такий прямий вихід на публіку являється водночас і сильний, і слабкий, “неправдоподібний” бік монологу: раптом виникає ефект *присутності актора* і разом з тим у його зверненні до себе дискурсу проявляється вся сукупність соціальних зв’язків у іконізованій та явній формі” [22]. П.Паві не випадково веде мову про так звану “драматургію дискурсу”, яка руйнує узвичаєні стереотипи діалогічного та монологічного мовлення.

Ще одна суттєва заувага. Монодрама має досить своєрідну актантну модель. Її герой-протагоніст водночас змушений перебирати на себе й інші функції, у тому числі втілювати не

тільки суб’єктно-об’єктні стосунки (він сам створює драматичну ситуацію і сам шукає шляхів виходу з неї), а й категоріально-синкретичні (охоплює своїм єством усі реалізовані у п’єсі комбінації характерів); він певною мірою і відправник, і адресат інформації, він своєю сценічною дією (вербальною чи невербальною) може собі з однаковим успіхом допомагати і шкодити. Його становище ускладнюється й тим, що він грає при цьому не різних персонажів, а одну надскладну монолітну психологічну або депсихологізовану суперсистему, втілену, як правило, в одному людському індивіді. Таким чином, у монодрамі, як в жодному іншому драматургічному жанровому різновиді, дотримується статус кво: актант = актор = протагоніст.

Сучасна українська монодрама у порівнянні з відносно недавнім етапом (80-ми – початком 90-х років ХХ століття) набуває досить своєрідних жанрових ознак.

Якщо взяти за точку відліку попередні яскраві взірці цього жанру, створені “традиціоналістами” (драма “Стіна” Ю.Щербака [23], присвячена коханням Варвари Репніної до Тараса Шевченка) і “новохвилівцями” (трагікомедія “Синій автомобіль” Я.Стельмаха [24], матеріалом для котрої стає “шокуюча неспіввіднесеність життя, яке йде в щиросердних глибинах, і того, що є очевидним” [25]), то маємо констатувати, що у 80-ті рр. структуруючою домінантою національної монодрами був заглиблений психологізм, що відбивалося у потужному ліричному струмені внутрішніх монологів моногероя, який на кону існував “кордоцентрично”; у рясно орнаментованій стилістиці зовнішнього мовлення; в “оживанні” на сцені спогадів та уявлень; зрештою, у неординарності, унікальності, “нетиповості” протагоніста, позначеного надзвичайним внутрішнім і зовнішнім ліро-драматургічним потенціалом.

П’єсу “Стіна” Юрія Щербака В.Єршов слушно вважає монодрамою [26]. Попри те, що в реєстрі дійових осіб драматург пропонує розлогий перелік персонажів (конкретних – Княжна, Поет, Княгиня, Ганна Вродлива, Язиків; абстрактно-символічних – Дівчина, Кобзар, Козак, хлопчик-поводир, Молодиця, Літня жінка; фонних – музики, пани і пані, актори 1-й, 2-й, 3-й (“мочеморди”); міфологічних – Відьма, Смерть з косою), сюжет драми справді розгортається через суб’єктивно-ліричну сповідь та особистісне сприйняття подій головною моногероїнею – княжною Варварою Миколаївною Репніною,

палко закоханою у великого поета Тараса Шевченка. Сповідь оформлено у вигляді кількох листів до духівника княжної пана Шарля Ейнара, котрі “розгортаються” у п’єсі здебільшого через монологи Варвари Репніної, а також через відтворені її уявою діалоги та окремі “густонаселені” сцени. Драматург гранично загострює трагізм нерозділеного палкого кохання своєї протагоністки, “нагнітаючи” драматизм складових її внутрішнього світу. Спочатку дівчина закохується в ідеал: “Запам’ятайте це ім’я, дорогий учителю! Шевченко. Воно належить моєму зоряному небу. Шевченко” [27]. Невдовзі дізнається, що її обранець до творчих злетів пройшов шлях від кріпака, являючи своїм подвижництвом незгасиму “віру, надію та любов до бога” [28], демонструючи попри все небачену людську гідність, – тоді її імпульсивне почуття зливається з глибокою повагою до надзвичайного чоловіка. Закоханість Варвари переростає у велику любов, котра, каталізована талановитою поезією Шевченка, шукає простору й порозуміння, рветься з грудей героїні на волю і спонукає її довіритися своєму обранцю: “Ви не спите, Тарасу Григоровичу? Я думаю про вашу поезію... Ви знаєте, Тарасе Григоровичу, адже це про мене написані ваші вірші, це я – одинокая тополя, це я чекаю свого судженого... чекаю і не дочекаюся ніколи” [29]. Розповідаючи поетові найбільшу таємницю свого життя, героїня відверто зізнається у своїх колишніх почуттях до іншого чоловіка, не приховує свого віку “старої діви” і жадає відкритої підтримки – “а втім... якби ви знали, що робиться зараз у моєму серці...” [30]. Потім, гірко докоряючи собі за те, що відкрила своє серце Шевченкові, княжна переживає ще один удар – вона бачить, як її коханий захоплюється іншою вродливою жінкою, до того ж заміжною, дізнається про його пияцтво, але ж знаходить у собі сили на справжню любов – почуття надто високого гатунку: не тамуючи зла на іншу красуню, якій належить серце її обранця, а дати їй пораду й притлумити її вагання, знайти логічні пояснення усім хибним вчинкам коханого чоловіка – і до останнього вірує у його взаємні почуття. Ці сподівання сягають апогею у кульмінаційній частині п’єси – коли Варвара Репніна наважується передати Шевченкові власноруч написану повість про муки свого серця. Ми не знаємо нічого про цей твір, але драматичний ліризм монологічного

фрагменту, що передує здійсненню цього кроку, вражає своєю глибиною і створює особливу настроєвість кульмінації:

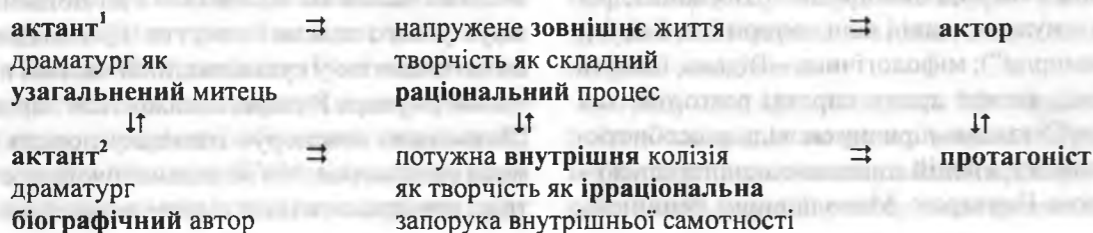
“У двадцять п’ять років я занурилася в темряву й почала поступово вмирати... І так тривало до сьогодні... І ось мені тридцять п’ять років. Я – стара діва... Що таке стара діва? Це ліра з порваними струнами... лише одна струна ще жива – струна любові християнської... але дець в глибинах ще притаїлася в мені двадцятилітня дівчинка... це живуть надії... оживають... Це остання моя надія в цьому житті: він. Його кохання... (Підходить до стіни, стукає кулаками). Прийди ж, мій коханий... я віддам тобі все, що в мене є: я зацілюю тебе... о, як довго я тебе чекала... Прийди... Я знаю... ти поруч... Зроби цей крок... Пройди крізь стіну... Все зараз освітлене твоїм світлом, все палає у вогні моєї пристрасті... (Стукає в стіну – ніякої відповіді. Відходить від стіни). Я, мабуть, остаточно збожеволіла. Замість того, щоб читати з Біблії послання апостола Павла, ...я напам’ять вивчила “Пісню пісень”... Це мої слова... це мої мрії...” [31].

До кульмінації включено також і фрагмент з “Пісні пісень”, і Шевченкову реакцію на жіноче одкровення: “Як майстер, вивчений не горем, а чимось страшнішим, я розповідаю про себе людям, але сьогодні вся моя майстерність безсила: я не можу розповісти вам те почуття, яким тепер живу, після того, дорога Варваро Миколаївно, як прочитав я вашу повість... Дівчина, просто дівчина... але каміння застогло б і кров’ю сплигло, коли б воно почуло зойк цієї дівчини – ваш зойк, Варваро Миколаївно... Але ви мовчите, гордо мовчите... О добрий ангеле, молюсь і плачу перед тобою, ти ствердила в мені віру в людей, віру в існування святих на землі” [32]. Розв’язка внутрішнього подієвого ланцюжка додає моногероїні страждань, водночас оточуючи її образ ореолом святості й великомучеництва. Подальша доля її кохання – це християнська, сестринська любов до свого стражденого брата: “Мій милий, мій коханий Тарасе...”

якби ти знав, як боляче... як невимовно боляче... але я не гніваюся на тебе... бо я тебе люблю... ніхто, ніяка жінка ніколи так тебе не кохала... я прощаю тобі все...” [33]. Але приглушене почуття не вмирає – воно, нерозділене, живе й переживає самого Шевченка, а моногероїня наприкінці п’єси ототожнена драматургом зі святою великомученицею Варварою.

У п’єси “Синій автомобіль” Ярослава Стельмаха є авторське жанрове визначення – “трагікомедія”, хоча текст створено цілковито на взір монодрами: заявлена єдина дійова особа – письменник А (прочитується “семантичний паліндром” А-Я, за яким кодується ім’я самого Ярослава). На перший погляд, драматург прагне вивести на сцену оголений процес творчості – у друкарську машинку закладено чистий аркуш паперу, протагоніст неначе вигадує безпосередньо перед нами примхливі сюжети та неймовірні перипетії, що відбуватимуться з його персонажами, і гра з читацькою свідомістю на паратекстуальному рівні запрограмує першою ремаркою, що “на наших очах відбувається синтез думки” [34]. Втім, хаотичний процес “видобування” штучного сюжету переростає у безперервний мовленнєвий потік героя, в словесному огромі якого, серед лущиння та квазіхудожнього дріб’язку, майстерно приховане золоте зерно художньої правди про самого драматурга (“Усе життя моє – безглузда книга, на кожній сторінці, де слово “щастя” я бачу: прочерк, прочерк, прочерк...” [35]), про його складне внутрішнє життя, не відкрите для стороннього ока навіть близьких йому людей, про його духовну самотність, позбавлену романтичної настроєвості, але не перетворену на екзистенціальну пустку: адже є заповітна точка, момент істини, у зв’язку з яким моногероїня таки був надзвичайно щасливим – далека мить дитинства, коли йому подарували синій автомобіль, коли мрії стали реальністю, а світ неначе розсунув узвичаєні кордони і назавжди покращав. Актантна модель тут набуває іншого вигляду:

Навіть формально власне драматургічні маркери зведені у тексті п’єси до мінімуму: Я.Стельмах мінімілізує ремарки, уникає внутрішнього членування монологічного тексту – вся його



п’єса становить один великий абзац без додаткової графічної організації, сценічні дії персонажа поступаються мовленню, яке іноді сягає справжніх ліричних вершин.

Як бачимо, монодрама 80-х – початку 90-х рр. ХХ століття справді сприймалась як жанр, що межує з лірикою і драмою, пропорційно акумулюючи їхні родо-видові ознаки, ставлячи в центр непересічну особистість протагоніста, що проживає надто складне внутрішнє життя.

1. Монодрама // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.228.
2. Єршов В.О. Монодрама // Українська Літературна Енциклопедія: в 5 т. – Т.3. – К: Українська енциклопедія, 1995. – С.411.
3. Єршов В.О. Монодрама... – С.411.
4. Єршов В.О. Монодрама... – С.411.
5. Кравченко А.И. Культурология: Словарь. – М.: Академический Проект, 2001.
6. Феденкова О. Что нам Гекуба? Античная драма и современный театр // Современная драматургия. – 1977. – № 4. – С.195–201.
7. Див.: Аннеткова-Шарова Г. Обзор некоторых новейших зарубежных исследований творчества Эсхила // Язык и литература античного мира. – Л.: ЛГУ, 1977.
8. Клековкін О.Ю. Античний театр. – К.: Артек, 2004.
9. Йорда К., Эрлахер-Фаркас Б. Предисловие // Эрлахер-Фаркас Б., Йорда К. Монодрама: Исцеляющая встреча. От психодрамы к индивидуальной терапии: Пер. с нем. – К.: Ника-Центр, 2004. – С.8–10.
10. Йорда К., Эрлахер-Фаркас Б. Предисловие // Эрлахер-Фаркас Б., Йорда К. Монодрама... – С.9.
11. Див.: Лейтц Г. Вступительное слово // Эрлахер-Фаркас Б., Йорда К. Монодрама... – С.6.

The author of the article investigates the process of formation and functioning of a new genre canon – monodrama in modern Ukrainian dramatic art. She studies the works of such dramatists as Yurii Scherbak (“The wall”), Yaroslav Stel'mah (“The Blue Car”) in this aspect and their role in the new form creative discourse in detail.

Key words: genre, monodrama, discourse, composition.

УДК: 82-1/9:821.161. 2

ББК: 83.3 (4 Укр)

Марта Хороб

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ МИХАЙЛА КОЗОРИСА “ЧОРНОГОРА ГОВОРІТЬ”

У запропонованій статті здійснено ідейно-естетичний аналіз малої зразкової не лише сучасним читачам, а й фахівцям літературного процесу кінця 20-х – поч. 30-х рр. ХХ століття повісті “Чорногора говорить” репресованого у чорний для української культури 1937 рік Михайла Кировича Козориса. Осмислення твору здійснюється крізь призму жанрово-стильових особливостей.

Ключові слова: образ-характер, сюжет, жанр, стиль, повість.

Михайло Кирович Козоріс (1882–1937) належить до буремного покоління перших десятиліть ХХ століття, зокрема 20–30-х, який у трагічний для українського народу час був знищений, як і багато інших художників слова і митців (Михайло Бойчук, Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Григорій Косинка, Микола Куліш, Лесь Курбас, Валер'ян Підмогильний та ін.), будучи представником "розстріляного відродження", за влучним висловом Юрія Лавріненка.

М.Козоріс належав до літературного угруповання "Західна Україна" (1925–1933), назва якого говорить сама за себе, акцентуючи на тому, що більшість її членів були вихідцями із західноукраїнських земель. Як відомо, через складні суспільно-політичні обставини тієї доби ряд письменників переїхали на Схід, зокрема в Харків – тодішню столицю України. Міркування Густава Цвенгроша, висловлені про одну з причин виїзду відомих насамперед в Галичині культурно-мистецьких діячів, цілком можна віднести як до М.Козоріса, так і до інших "західноукраїнців": "...національно й патріотично зорієнтовані А. і І. Крушельницькі просто не могли не захоплюватися "українським ренесансом" 20-х рр. і не поїхати на "Велику Україну" [1, с.384]. Та кінець 20-х – поч. 30-х рр. вимагає доповнення. Бо ж на західних теренах інтелігенція опинилася в нестерпній ситуації "між молотом і ковадлом", між утисками "цензури, обшуками й арештами польської політичної поліції – дефензиви" та "радянської орієнтацією" [2, с.182], з вірою й надією в можливість творчої праці на безпечнішій, як думалось, частині України. Але й тут згодом розвиваються не менш трагічні події, коли "систематичні (з 1930 р.) репресії проти української інтелігенції Наддніпрянщини, голод спричинилися до того, що переважна більшість галицької інтелігенції втратила колишні прорадянські симпатії й сподівання" [3, с.40]. І не просто втратила, а безпосередньо відчула на собі планомірний ритм сталінського геноциду. Переїзд не врятував ні стражденну високоінтелектуальну родину Крушельницьких, з яких розстріляно не лише батька Антона й синів – Івана й Тараса, літературна творчість яких все ще не повернена сучасникам цілісно, але й решту творчо обдарованих дітей міністра освіти УНР (у 1919 р.) Богдана, Остапа й сестру Володимирі, ні художників слова Василя Атаманюка, Василя Бобинського, Дмитра Загула, Мирослава Ірчана, Мелетія Кічуру, вищезга-

даного досліджуваного в цій статті Козоріса Михайла, про складні періоди, як правило, життєвої біографії якого написано в обласній [4] і порівняно мало у всеукраїнській періодиці [5] в 70–90-і, з яких, зрозуміло, в останнє десятиліття кінця минулого віку дещо більше. Проте творчість призабутого письменника ще не стала предметом глибокого дослідження, за винятком поодиноких розвідок [6]. Причиною цього може бути насамперед відсутність художніх текстів письменника, які ще й досі не повернені сучасному читачеві. Бо, крім уривків із творів прозаїка в місцевій пресі, скажімо, в "Комс. прапорі. – 1988. – 26. XI. – С.2. – "Бутан" – уривок із повісті "Чорногора говорить" (а народився М.Козоріс на Станіславщині, в місті Калуші), чи оповідань в "Березолі" за 1991 у №6. – С.98. – 123 із всеукраїнської періодици або в закордонних виданнях ("Літературна Бойківщина": Антологія (д-р В.О.Луців). – Філядельфія, 1969. – С.172–180) його твори можна прочитати тільки в академічних бібліотеках Львова, Києва... чи в приватних домашніх книгозбірнях.

Один із рецензентів творчості Михайла Козоріса порубіжжя 20–30-х рр. Л.Підгайний, говорячи про перші роки його літературної праці, особливо плідних десь із 1925-го, говорить про наявність в його доробку таких серйозних творів, як оповідання "По кам'яній стежці" та повісті "Чорногора говорить" [7, с.46]. Справді, остання спонукає до думки про наявність у його автора письменницького таланту та його розвитку, якщо брати до уваги всю спадщину – від перших, слабких у художньому відношенні спроб про дітей, скажімо, театральньо-драматичних сцен "Діточе свято" чи "Тарас-дитина" (1914), призначених для шкільних вечорів чи домашніх святкових виступів, йдучи через книги малої (зб. оп. "Дві сили" (1927), "Віче" (1928), "То був злодій" (1928), "За порадою" (1929), згадувана вже "По кам'яній стежці" (1930) і середньої прози (повістей "Село встає" (1929), "Степ" (1931), аж до найталановитішого роману "Голуба кров" (1932).

Закінчивши правничий факультет Львівського університету*, а згодом, маючи практику адвоката в містечках Станіславщини

* М.Козоріс вступив до Львівського університету в 1902 році, але закінчив його аж у 1912-му через те, що захворів на туберкульоз, тому вимушений був виїхати в Криворівню, перевівшись із стаціонарної форми навчання на заочну.

(Надвірні, Делятині, Косові, Калуші), Козоріс був добре обізнаний із життям тогочасних західноукраїнських селян, пізнавши "суть державного апарату", за висловлюванням Й.Кубася [8], зокрема, тогочасні судові процеси, що й знайшло своє відображення у його прозі. Таким чином, Михайло Козоріс, як і його попередники в літературі та й за основним фахом Марко Черемшина та Лесь Мартович, був оборонцем селян, чи не найбільш приниженої верстви населення Галичини тієї доби.

Творче мислення письменника розвивалося насамперед під впливом відомих на той час (початок ХХ століття) художників слова так званої "покутської трійці", про що писали одразу ж по виході його книг дослідники, рецензенти 20-х рр. (Ю.Зет, Й.Кубася, Л.Підгайний тощо), хоч зрозуміло, що за типом художньої свідомості, за визначальною стилістикою це були абсолютно різні митці.

Власне, творче навчання одразу ж відчувається при прочитанні оповідань та новел. Та було б дивним, якби він не зазнав художнього впливу й Івана Франка, бо практично не було такого початкуючого літератора, який би не відчув на собі потужного світла "сина Яця-коваля" чи Стефаніка. Не можна не додати сюди й імені Михайла Коцюбинського, особливо захоплення його повістю "Фата моргана", що теж відчутно при читанні прози М.Козоріса. Врешті, враження від їхньої творчості присутнє не лише в текстах художніх творів, але й у спогадах самого письменника про Марка Черемшину та Івана Франка чи в публіцистичному дослідженні "Соціальні моменти в творчості Стефаніка" (1932), зміст якого визначала тогочасна доба та її настанови.

За жанром "Чорногора говорить" – це все-таки повість, тому не можемо погодитись ні з автором передмови до вищезгаданого твору в 1931 році Й.Кубасем, ні з публіцистом В.Морозюком ("Пом'яник" – ч.2. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006. – С.68–69), ні з істориком-краєзнавцем П.Арсеничем (УЛЕ. – Т.2. – С.522–523), які називають твір романом. Адже тут відсутні романної форми розлогі екскурси в минуле та сьогодення зображених персонажів, наявні кілька сюжетних ліній, за якими історія життя конкретних героїв, на передньому плані не такий уже значний відрізок часу в їхньому житті, невелика загалом кількість дійових осіб. За Я.Мукаржовським, "твір мистецтва – це

структура, тобто система складників, естетично актуалізованих й організованих у складну ієрархію, яка тримається на домінуванні одного зі складників над іншими" [9, с.205]. Власне, тут домінує розповідь в основному про Гуцульщину через зображення життя однієї сім'ї, яка вкладається в рамки середньої епічної форми за часопростором охоплених життєвих явищ та глибиною їх осмислення, бо як для оповідання вона завелика, а для роману – замала.

Уже заголовок повісті вказує на місце, де відбуваються основні події, – Гуцулія, гірське село, мешканці якого, попри всі труднощі їхнього життя, бодай деколи здатні почути голос Чорногори. Крім того, тут же в назві твору на перший план виноситься світ природи, який одразу ж постає персоніфікованим, органічно взаємопов'язаним із людиною. Як і людина, природа говорить тоді, коли вона не може мовчати, коли їй болить, коли вона бачить і чує несправедливість, підступність, дисгармонію у стосунках між жителями чарівних і стрімких Карпат, що постають як тло, а також у вічному співжитті людського та природного.

У центрі твору – сім'я селянина Леся, через розпад і трагедію якої автор змалював життя звичайних, простих гуцулів, а також тих, хто вершить і нерідко визначає їхні долі, на тлі зародження нових суспільно-економічних відносин, означених капіталізмом. І хоч повість Михайла Козоріса за способом художнього мислення не була новаторською ні в час її появи (1931), ні тим паче сьогодні, на початку третього тисячоліття, все ж є в манері подачі художнього матеріалу щось таке, що спонукає відчувати продовження автором творчого голосу своїх талановитих попередників чи сучасників і той погляд цікавого письменника, без кращих творів якого літературний процес був би неповним.

Як це характерно для жанру повісті, "її дія більш зосереджена на повсякденному бутті та послідовному плині часу" [10, с.419], тим паче, коли автор обирає все ще одну із найбільш актуальних для кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. тему села, його проблем, конфліктів і характерів. Автору вдаються чи не найкраще соціально-побутові сторінки, ота панорама станового розшарування тогочасного гуцульського села, в якому й одвічний конфлікт, незалежно від конкретної доби: звичайний, рядовий працелюбний гуцул і його кривдник (протиріччя, що

спонукає згадати цикл “Бориславських оповідань” та повість “Борислав сміється” Івана Франка, п’єси І.Карпенка-Карого “Сто тисяч” і “Хазяїн”, оповідання В.Стефаніка “Палій”, повість М.Коцюбинського “Фата моргана” тощо).

Власне, ще одна сюжетна лінія – світ кривдників, негативних персонажів – пана Владзя і власника сільського шинку Дзіндзіля із твору Михайла Козоріса типологічно співзвучні із “п’явками людськими” інших українських письменників початку ХХ ст.: Германа Гольдкремера із повісті “Воа constrictor” (редакція 1907 року, той період його життя, коли він став багатим і перестав співчувати нуждарям, наче забувши, що не так давно він був одним із них), Леона Гаммершляга із повісті “Борислав сміється”, Калитки і Пузиря із відомих п’єс Івана Карпенка-Карого, які в своєму прагненні розбагатіти не звертають уваги на проблеми, страждання людей, які живуть поруч.

Якраз на відтворенні вчинків, дій, загалом світу сільських лихварів гартує сатиричне вістря пера М.Козоріс, розробляючи різновиди цього характеру в малій прозі, написаній до повісті “Чорногора говорить” (досить згадати “Віче”, а особливо “Тріумвірат” і “Людина з перспективою”), де автор майстерно володіє іронією, розкриваючи справжнє обличчя псевдопатріотів, угодовців і корисливих інтелігентів, виписуючи їх у дусі найкращих сатиричних творів Івана Франка, Леся Мартовича, М.Павлика.

Ось чому і пан Владзьо, син померлого власника маєтку в цьому селі, і хитрий Дзіндзіль, при всій різниці їхнього нутра, мають чимало спільного (як і з вищезгаданими героями інших українських авторів). Бо заради свого збагачення насамперед, а також заради задоволення своїх амбіцій чи аморальних уподобань, вони здатні на все: знищити людину для них нічого не значить. Їхні заздалегідь сплановані цілі щодо гуцула – жорстокі, звірячі, антилюдяні, хоч спершу вони виглядають зовсім інакше, бо приховані під зовнішньою маскою. Довести людину, якщо вона заважає їхнім згубним планам, до крайньої межі: обрахувати, обікрасти, а натомість мотивувати це протилежним, добром, – це здавна відомі прийоми Дзіндзілів та їм подібних.

Пан Владзьо живе у світі схожій філософії, хоч через свою лінькуватість, безгосподарність він не вміє навіть зберегти батьківські матеріальні статки. Це цілком аморальна людина, яка ніколи не рахувалась із почуттями інших людей,

а жінок, та ще й нижчих за нього в матеріальному плані, й поготів. Прагнучи додати до своєї “колекції” ще одну красиву дівчину Параску, а в цій справі він має солідний досвід, п. Владзьо робить усе, щоб облутати своїм павутинням (недарма так і розділ називається) нещасливу в подружньому житті Лесеву доньку. Традиційно негативний тип здійснює свої лихі вчинки як на рівні мікро (інтимне, особисте життя), так і на зрізі макро, тобто в межах гірського села і далеко поза ним. Адже небезпечна для жителів цієї місцевості спілка Владзьо – Дзіндзіль, що є цілком мотивованою, доповнюється ще й уповноваженим барона Люфта. Інформація про те, що тут мають прокладати дорогу “стратегічного характеру”, і тому ґрунт Миколи Зеленчука, чоловіка Параски, Лесєвого зятя, найкраще підходить під майбутній план, спонукає кожного із кривдників скласти свої чорні задуми: обдурити Миколу, майже задармо, за безцінь купити його хату, землю, нагадавши його незавершену справу з боргами стосовно бутини та неоплаченої праці робітникам, у чому начебто винен останній. Хитрість, лицемірство, підступність, що постає знову ж таки за зовнішньою улесливістю, а насправді – внутрішньою хижістю Дзіндзіля, доповнюється прагненням пана Владзя додати до своїх грошей ще й чужі, нечесним шляхом вилуджені, – створюють реальний портрет лихварів тогочасної Гуцулії. Врешті, і Дзіндзіль, і пан Владзьо – це два ділки тієї доби, які намагаються обдурити не лише темних селян, але й один одного і заробити навіть на “приятелів”. Якраз у відтворенні їхнього внутрішнього світу через дії, вчинки і відчутні творчі уроки Івана Франка й Леся Мартовича не лише в малій, але й у великій прозі.

Через увесь твір проходить образ типового гуцула Леся, працюючого й не найбіднішого селянина, батька одиначки Параски, що постає центральним жіночим персонажем. Це вічний трудар, стражденна людина, яку читачеві по-справжньому жаль. За сутністю характеру, це добрий, чуйний до чужої біди чоловік, який не раз заміняв своїй улюбленій доньці матір, оскільки остання любила мати коханців, тому й дитина росла без належної материнської любові й ласки, як це штрихами, але переконливо показав автор. Недобрі батьківські передчуття стосовно судженого Параски, на жаль, справдилися. Одружившись з красивою, достатньо заможною, але нелюбою Параскою, її чоловік

Микола Зеленчук, по суті, одразу ж приносить їй постійні страждання й своєю жорстокістю, і постійними приниженнями, побоями і одвертими стосунками з Явдохою. Все це говорить про його душевну бідність, бездуховність і відсутність будь-яких виявів інтелігентності. Зрозуміло, що це викликає гострий батьківський біль, який він ні з ким не може розділити. Сюжетна лінія Леся ускладнюється фабульними перипетіями: дізнавшись про те, що його вродлива, порядна, але така нещасна в подружньому житті донька стає любаскою (нехай і на мент) пана Владзя, він ще гостріше відчуває батьківську тугу і несправедливість (мамина кров). Кульмінаційним моментом і в житті батька, і доньки, сюжетні лінії яких органічно взаємопов’язані і переплетені, стане добре виписаний епізод передчасної смерті Параски (звичаї, обряди, зокрема, голосіння майстерно вплетені у світ переживань, відчуттів персонажів), яку чоловік по-садистськи “так місив, як болото”, що вона почала в’янути, сохнути, аж поки не пішла з цього світу, залишивши маленьке, нікому, крім дідуся, не потрібне дитя. Власне, кульмінація одразу ж переходить у розв’язку стосовно жіночого образу.

Оскільки “Чорногора говорить” написана за критеріями традиційної реалістичної повісті, то мотиваційні зчеплення в більшості наявні в художній тканині тексту, в розробці характерів (Леся, негативних типів Дзіндзіля та пана Владзя, значною мірою й Параски), чого не можна сказати про образ-характер Миколи Зеленчука. Нерідко у тексті твору відсутня мотивація саме таких його вчинків: зрада своїй дружині, нелюдська жорстокість у поведженні з нею, загалом цілісність художнього характеру, що не завжди тримається купи, як кажуть. Адже Параска – ставна, гарна, інтелігентна дівчина, а потім жінка, яка має відчуття тонкого смаку, завжди справляла враження приємної, симпатичної людини. Не випадково на неї одразу ж після першої випадкової зустрічі накинув оком п. Владзьо, відчувши, що вона відрізняється від інших сільських дівчат. Власне, оте відчуття самоповаги, а не рабськості становища переконаності, що вона на своїй землі, маючи ґрунт під ногами, хату, якусь господарку, дозволяє почувати себе більш упевнено, ніж ті, що цього через різні причини позбавлені. Та автору варто було глибше мотивувати жіночу сутність

Параски і її суперниці Явдохи, щоб читач остаточно повірив у художню реальність таких сюжетних поворотів, пов’язаних із Миколою. Звичайно, побої, сором, постійні незаслужені приниження Параски як особистості, як законної дружини з боку садистичного чоловіка, що кожного дня поглиблювалися, – ось те, чого зазнала в подружньому короткочасному житті молода жінка і що таким чином мотивує її миттєву зраду чоловікові на тлі його в основному негативних діянь стосовно неї, тому й не викликають отого категоричного осуду з боку навіть традиційного читача в таких ситуаціях.

Звичайно, зрозуміле прагнення М.Козоріса зобразити Миколу, за Франком, “цілим чоловіком”, тобто з усіма вадами й добрими сторонами його душі. Але реальна правдивість характеру в житті (цілком ймовірно, що такий персонаж списаний з когось знайомого автору) – це ще не художня правдивість, як відомо. Адже не вистачає тієї мистецької аргументації, яка робила б цей образ-характер цілісним. І справа не лише в тому, що в нього є поєднання добра і зла з явною перевагою останнього, правда в особистому житті, у співжитті з найближчими йому людьми. Згадаймо Степана Радченка із роману В.Підмогильного “Місто” у стосунках з жінками, де власне є ота єдність дій і вчинків, яка свідчить на користь головного героя, бо він письменник, творча особистість, і це врешті-решт мотивує саме таке негативне сприйняття читачем його ставлення в кінцевому результаті і до Надійки, і до Мусіньки, і чи не найбільше до Зоськи. Адже кожна жінка в його житті – це так чи інакше новий об’єкт знайомства і спостереження, уважного вивчення оком художника слова, це матеріал для його майбутніх творів. І невидима зовні мотивація цього є свідченням майстерності Валер’яна Підмогильного, чого якраз ще не вистачає Михайлові Козорісу, бо автор не встиг попрацювати над повістю так, щоб викінчити глибини психологічної характеристики, як це він зробить стосовно характерів уже в останньому романі “Голуба кров”.

Микола Зеленчук – простий, неписьменний, забитий селянин-гуцул, якого й не важко обдурити. Але письменник ще не зумів якось органічніше зчепити оті добрі й злі сторони його характеру, бо, по суті, сімейно-особисте життя розкривається майже всюди через негачію його вчинків, а спалахи громадського життя, в якому він почне прозрівати, виявлятимуть позитиви

росту його особистості від темноти, тільки власного локального світу до ширших обріїв бачення становища селян Гуцульщини тієї доби, до протесту. Ось чому ці в цілому глибокі й цікаві міркування ніби належать зовсім іншій людині, а не знаному (за вкрай непривабливими деталями особистісного життя) Миколі: “Чув, що заблудився поміж законними закарлюками, як у безмежному пралісі, і не може знайти стежки. Хоч би йому де крихітка світла, і він би пішов навпростець. Але його нема, довкола глуша і безвість, життя з усіма хитрощами і ненаситністю добирається до нього, ловить сотнями своїх рук і тягне мов малу дитину у своє гирло, а він не може знайти рятунку” [11, с.106]. І все ж на цьому образі Михайло Козоріс показав (попри вказані вади у глибинній розробці характеру), як специфіка людської природи насамперед, а також умови, обставини життя, які складаються, витворюють знівечену долю ще молодої людини, підкосивши звичний уклад життя всіх членів створеної ним сім’ї (передчасна смерть дружини, їхня дитина, по суті, залишається без батьків, сиротою, стражденна самотність тестя Леся, як, зрештою, і самого Миколи, – без хати, без землі, без сім’ї, тобто тієї основи, що тримає гуцула чи будь-кого іншого на світі. І водночас ріст людини від притупленості, затурканості до бунтарства-спротиву – Микола мстить своїм найбільшим і безпосереднім кривдникам перед виїздом у чужий світ, у Молдавію.

Повість “Чорногора говорить” Михайла Козоріса передує останньому за роком написання, наскрізь сатиричному за тональністю й стилістикою, найталановитішому в усій спадщині письменника романові “Голуба кров”, засвідчивши (попри неминуче існуючі вкраплення засоціологізованості тієї доби) сходинки змужніння таланту, який в силу відомих причин так і не встиг себе проявити вповні, але осмислення поверненої творчості якого триває...

1. Цвентрош Г. Ідейні й творчі зв’язки Антона й Івана Крушельницьких із західноєвропейською літературою // *Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze* (pod. Red. S.Kozaka). – W., 2000. X. – S.377–385.

The elevated and aesthetical analysis of little known not only for modern readers, but also for the specialists of the literary process of the late 20s-early 30s in the XXth century story “Chornohora speaks” by Myhailo Kyrovych Kozoris is carried out in the offered article. The comprehension of the work is carried out in the light of genre-stylistic peculiarities.

Key words: image-character, plot, genre, style, narrative.

2. *Льницький М.* Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів, 1995. – С.178–195.

3. *Рубльов О.С., Черченко Ю.А.* Сталінщина й доля західноукраїнської інтелігенції (20-і – 40-і рр.) XX ст. // *Український історичний журнал*. – 1991. – №4. – С.30–43.

4. *Арсенич П., Козовик І.* Наш земляк Михайло Козоріс // *Прикарпат. правда*. – 1970. – 17. I. – С.4; *Арсенич П., Козовик І.* Він боровся за перемогу влади Рад (До 100-річчя Мих. Козоріса) // *Прикарпат. правда*. – 1982. – 3. III (№43); *Арсенич П.* Наш талановитий земляк (До 100-річчя з дня народж. М.К.Козоріса) // *Зоря Прикарпаття*. – 1982. – 27. II. (№33). – С.3; *Коломиць М.* Це був чесний письменник // *Комсомольський прапор*. – 1988. – 26. IX. – С.2; До 120-річчя М.К.Козоріса: Програма наук.-практ. конф. “Письменник Михайло Козоріс: життя і творчість”. – Івано-Франківськ: Прикарпатський ун-т ім. В.С.Стефаніка, 2002.

5. *Арсенич П., Козовик І.* До характеристики творчого шляху Михайла Козоріса // *Рад. літ.-во*. – 1971. – №11. – С.79–81; *Погребенник Ф.* Вам треба виїхати в гори (Перебування письменника М. Козоріса в Криворівні) // *Укр. мова та літ.* – 1999. – №21–24. – С.7; *Доценко Р.* Слово до народу з-перед вісімдесяти літ // *Літ. Україна*. – 1998. – 28. V. – С.7. та ін.

6. *Приходько І.* Слово про автора (Михайла Козоріса) // *Березіль*. – 1991. – №6. – С.95–98; *Хороб М.* Традиції Василя Стефаніка у прозі М.Козоріса // *Василь Стефанік і українська культура*. – Ч.І. – Івано-Франківськ, 1991. – С.165–168; *Рус Г.* Михайло Козоріс про Василя Стефаніка // *Стефаніківські читання*. – Вип.ІІ. – Івано-Франківськ, 1993. – С.63–65; *Рус Г.* Зображення соціальної нерівності та її впливу на психологію дитини у творах М.Козоріса // *Ідея опіки дітей і молоді в історико-педагогічній науці: Збірник наукових праць*. – Івано-Франківськ, 2005. – С.161–165 та ін.

7. *Підгайний Л.* Під владою традиції. Творчість М.Козоріса // *Критика*. – 1930. – №12. – С.46–59.

8. *Кубась Й.* Передмова // *Козоріс М.* Чорногора говорить. – Харків: Л-ра і м-во, 1931. – С.3–10.

9. Див.: *Митосек З.* Теорія літературного твору // *Література. Теорія. Методологія / упор. Данута Уліцька, перекл. з пол. Сергія Яковенка*. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – С.205–206.

10. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. – Чернівці: Золоті Литаври, 2001. – 636 с.

11. *Козоріс М.* Чорногора говорить. – Харків: Л-ра і м-во, 1931. – 320 с.

УДК 821.161.2'06–1.09 В.Рубан

ББК 83.3 (4Укр)

Тарас Пастух

ВІД “ХИМЕРИ” ДО “БЕРЕЖІ”: В ТВОРЧОМУ ПРОСТОРІ ВАСИЛЯ РУБАНА

Автор статті розглядає творчість представника Київської школи поетів В.Рубана. Він досліджує поезію, прозу та драматургію письменника в духовних та естетичних аспектах. Таким чином, творчість В.Рубана вписується в історію української літератури другої половини ХХ ст.

Ключові слова: поезія, проза, драма, естетика, еволюція, мотив.

Формування національних та суспільно-політичних переконань Рубана відбулося під час навчання в Київському університеті в 1964–1967 рр. Короткочасна хрущовська відлига викликала оживлення в культурному середовищі Києва та інших міст тодішньої УРСР. Нова значно лібералізована суспільно-політична атмосфера спричинила до формування значного кола національно свідомої творчої інтелігенції. Пізніше прихід до влади Брежнєва й виразний “крен” в бік тоталітарного суспільства розділило цю інтелігенцію на три табори: тих, хто подалися на службу режимові; тих, хто пішов у внутрішню еміграцію та тих, хто став “на прю” з Режимом. Сам В.Рубан примкнув до останніх. Взагалі оту духовну проблему другої половини 1960-х та 1970-х рр. він в теперішні часи осмислює таким чином: “Але головний внутрішній конфлікт був у тому, що шістдесятники жили подвійним життям, вони служили, з одного боку, партії і Росії (за шмат гнилої ковбаси), а з іншого – їм інколи було жаль того народу, який їх народив, і це хотілося подати у віршах. Київська школа поетів такої дилеми не мала. Ми писали лише те, що Бог на душу покладе [...]. Дехто каже, що всі не могли сісти, бо тоді не було б кому писати українську літературу. Але після смерті Сталіна (1953 р.) ніхто не змушував писати славу КППРС під прицілом нагана. Йшлося лише про те: добре їсти, чи так, як весь український народ” [1, с.122]. Життєва правда В.Рубана була на боці народу – ця тривіально-затерта формула в даному випадку набуває своєї питомої та справжньої філософської глибини, дійсної буттєвої мудрості.

Власне під час навчання в університеті світогляд В.Рубана проходить швидко та значущо еволюцію, наслідком якої стала вирішальна

зміна переконань: від уявлень, більш-менш характерних для типового сержанта радянської армії, він приходив до національного самоусвідомлення, до розуміння обсягів русифікації, що відбувалася і відбувається в культурному просторі України, до збагнення масштабів геноциду щодо українського народу у 1933 р. В.Рубан згадує: “Приходжу я раз додому, а покійна баба Катерина (мала тоді 70 років) мені каже: “Ніхто вам України не віддасть. Скільки за моє життя за це пролито крові. І не смикайся. І не сунься!” [6, с.7]. Але розвиток свідомості повернути у зворотній напрямок не можливо. Звичайно, що різними засобами психічного впливу можна змусити людину привселюдно відмовитись від набутих переконань, зрештою зруйнувати значний масив світоглядних уявлень. Але це не буде еволюція у зворотній бік. У випадку Рубана спроби різноманітних умовлянь, а пізніше активного психічного тиску в СІЗО та психлікарні не давали потрібного КГБ результату. Все це у відповідь викликало з його боку або спалах агресії, або різноманітні хитрощі. Отож В.Рубан поступово відходить від суто літературної творчості й починає брати участь в акціях протесту суспільно-політичного характеру. Однією з таких акцій була участь у мітингу біля пам’ятника Т.Шевченкові 22 травня. Проте першим знаковим вчинком Рубана стало розповсюдження листівок, які органами КГБ були протрактовані як “націоналістичні”. В них, зокрема, було гасло: “Хай живе самостійна соціалістична Україна!” Сам В.Рубан зізнається, що після того, коли кинув на київський тротуар жменю листівок, він відчув, що переступив якусь межу. Перший арешт та слідство не повернули його назад за ту межу. Період свого життя до і під час ув’язнення Рубан колоритно описує у 1969 р. в повісті “Помирав уражений проліском сніг” й пускає цю повість в самвидав. Пізніше сідає та пише “Програму українських комуністів”. Це була спроба певним

* Тут варто зробити уточнення. Справа в тому, що не всі шістдесятники під тиском обставин почали “служити партії та Росії”. Так, свою принципову й незалежну духовну позицію відстоювали Л.Костенко, М.Вінграновський, В.Шевчук та ін.

чином відродити УКП'істські настрої 1920-х рр., в яких комуністичні переконання поєднувалися з українською національною ідеєю. Тут містився хитрий маневр: оприявнити національну ідею в легальній та прийнятній для радянського суспільства формі. Проте ця спроба з самих початків була приречена на провал, адже контролюючі ідеологічні органи, зокрема КГБ, прекрасно розуміли, до чого такі настрої можуть призвести. Тому фактично через цю програму В.Рубан спочатку опинився у слідчому ізоляторі КГБ, а потім – у психіатричній лікарні. Після звільнення два роки він не міг нічого писати (“душа відтавала” від зазнаних поневірянь), а тоді взявся за виконання своєї обіцянки, котру дав був одному підполковнику Контори Глибокого Буріння (КГБ) – “зганьбити його і його контору на весь світ”. Роман “На протилежному боці від добра” став художньо-біографічним документом, який яскраво свідчив про аморальну та нелюдську суть контролюючих та каральних інституцій в СРСР. Над романом В.Рубан працював близько десяти років. У журнальному варіанті твір вийшов у 1992 р., а окремим виданням у 2000-му. Серед української дисидентської та тюремної белетристики другої половини ХХ ст. важко знайти аналогію до цього роману В.Рубана – за оголеною та відвертою правдивістю, за майстерністю живописання характерних ситуацій та психічних типів, за своєрідним проектуванням епічних подій на чималу вісь української історії.

Світоглядна еволюція В.Рубана відбулася не лише в суспільно-політичній, а й естетичній площині. Його першим літературним наставником – а писати вірші Рубан почав з дванадцяти років – став Микола Хомичевський (Борис Тен). В.Рубан пригадує, як одного разу Борис Тен повів його на літстудію в Житомирський педінститут і, виступаючи там, казав, що написаний твір має пролежати в шухляді десять років. У цьому твердженні закладена вимога критичного ставлення до власних творів. Пізніше критиком, який показував Рубанові переваги та недоліки його поезій, був І.Світличний.

Поступивши на філологічний факультет Київського університету, В.Рубан знайомиться

* Безпосереднім поштовхом до написання програми стало ознайомлення з машинописним текстом “Программы русских христиан”, що передбачала дальшу русифікацію народів, які входили до СРСР. Змогу ознайомитись із цією програмою Рубанові надав І.Світличний.

з двома студентами-першокурсниками В.Кордуном та В.Голобородьком. Тоді й виникає ядро Київської школи поетів. Наступного року до них приєднався М.Воробйов, що поступив на філософський факультет, а вже пізніше до групи примкнув М.Григорів. Модерні ідеї, які почали сповідувати представники “школи”, також поділяли й інші поети, серед яких можна відзначити імена С.Вишенського, В.Іллі, Н.Кір’ян, М.Саченка. До “школи” тяжіли не тільки поети, а й представники інших мистецьких сфер – художник Б.Плаксі, перекладач М.Москаленко, актор В.Довжик. Час навчання в університеті став для В.Рубана періодом формування естетичного смаку та власних пошуків у поетичній формі. Як він пізніше скаже, “я псував багато паперу, шукаючи власний стиль” [див.: 4, 144]. Київська школа не оприлюднювала свого творчого маніфесту, не складала ніякої естетичної програми. Це було вільне товариство молодих митців, що мали в чомусь спільні погляди на поезію й зустрічалися, аби обмінятися якоюсь інформацією, позичити у когось чи випозичити комусь цікаву книжку чи, зрештою, прочитати один одному нещодавно написані вірші. Як засвідчує сам В.Рубан, учасники “школи” прийшли до наступних переконань: перенесення властивої для поезії шістдесятників уваги до народного “дядька” і “тітки” на особистісне ліричне Я; відкидання ідеї партійності в літературі та дидактичності як такої; прагнення засвоїти кращі здобутки своєї культури, зокрема фольклору й літератури 20–30-х рр. ХХ ст., і поєднати власну традицію з найновішими досягненнями західноєвропейської і ширше світової філософсько-естетичної думки; орієнтація на метафору, яка конструювалася за різними типами аналогій; звернення до верлібру, який дозволяв передавати тонкі модуляції ритміки потоку свідомості [див.: 4]. До уподобань Рубана в різний час потрапляли поети Неруда, Ружевич, М.Ернандес. Готуючись писати прозу, він свідомо читає найвідоміших світових авторів, “але лише для того, щоб потім, сівши за письмо, про них не думати, а давати свій матеріал під їхнім неопосередкованим впливом” [7, 4]. Із захопленням слухає блюзи американського негра Лангстона Х’юза... У такій вільній напівбогемній атмосфері великого поліса, де сходилися поети та художники, в якій обговорювалися різні стилі та течії – постімпресіонізм, сюрреалізм, кубізм, неореалізм – формувалися естетичні

уподобання В.Рубана. Щось відкидалося, як неприйнятне щодо власного відчуття й розуміння, а щось засвоювалося, ставало органічно своїм. Для творчості В.Рубана, як, зрештою, і для всіх представників Київської школи, властиве поєднання глибоких національних переконань із відкритістю до світових набуток модернізму. Ці набутки “кияни” переносили на національний ґрунт й доволі успішно розвивали, надаючи українській поетичній традиції нового дихання. Про парадоксальне поєднання традиції та модерну в поетичній практиці “школи” говорить сам Рубан: “Київська школа, попри свій модернізм і снобізм, у якому мене звинувачували на обговоренні в СП..., пішовши у внутрішню еміграцію, раптом зробила, здавалося б, неприродний для неї хід в глибини історії українського народу” [4, с. 149]. “Хід в глибини історії” України В.Рубан здійснював почасти в поезії та прозі. Та найповнішим проявом такого ходу стала книжка “Бережа”, де автор у художній формі поєднав українські легенди та міфи (деякі неукраїнські міфи українізував), історичну хроніку й народні повір’я, перекази й обряди тощо. “Бережа”, як свідчить сам В.Рубан, стала спробою створити діючу модель дохристиянської української релігії [див.: 4, с. 150].

Поетична творчість В.Рубана розгорнулася в основному в період до ув’язнення. Після звільнення він написав кілька гострих з огляду на національну проблематику віршів і, фактично, відійшов від поезії цілком. На користь такого свого вчинку він наводить два аргументи: 1) головне не скільки написав, а яка концентрація матеріалу; 2) жоден поет не створив більше 15–20 хороших віршів, продукування ж великих текстових масивів неминуче викликає одноманітність та повтор [див. відповідно: 1, 7; 2, с. 121]. Якщо з першим твердженням погодитися можна, то друге викликає застереження. Як би там не було, але В.Рубан не прагнув до поширеної серед поетів практики розгортати та розпросторювати свій образний світ завдяки великій кількості текстів. Усього він написав близько 200 віршів. Тут, можливо, зіграв свою роль той чинник, що Рубан бачив себе не лише поетом, а й прозаїком, драматургом, автором духовно-містичної книги “Бережа”. Взагалі в жодному жанрі він не написав багато: порівняно невелика кількість віршів, два романи та дві повісті, дві невеличкі п’єси, книжка “Бережа”. Його творчість має різну естетичну цінність; скажімо, є більш вдалі та менш вдалі вірші (що в принципі

є нормальним явищем). Проте в українській літературі другої половини ХХ ст. він таки сказав своє посутнє й потрібне слово.

Серед усіх “киян” В.Рубан першим з’явився на сторінках “Літературної України” (1967 р.). У центральний письменницький часопис його вірші подав С.Крижанівський, який відзначив оригінальний поетичний голос молодого поета. Того ж року І.Драч, як рецензент майбутньої збірки, побачив у ній прихід в українську літературу нового покоління й запропонував якнайскоріше видати поезію В.Рубана. Але збірка “Химера” вийшла через 22 роки, наприкінці 1980-х, коли радянський ідеологічний пресинг на видавництва ослаб. І тоді її появу радо привітав критик Т.Салига. Таке повернення в літературний процес після близько двадцяти років замовчування – характерний епізод у творчій біографії усіх представників Київської школи. Вилучення з процесу, стійке дотримання власних переконань дало змогу зберегти “творче обличчя”, залишитися цільними в духовному вимірі та послідовними у відстоюванні естетичних уподобань. “Кияни” повернулися в літературу після тривалої відсутності, і тоді їхній творчий досвід був перейнятий новим мистецьким поколінням – поетами-вісімдесятниками.

Яку традицію відновив і що нового привніс в українську поезію 1960-х та частково 1980-х рр. В.Рубан? Зрозуміло, що в інноваціях цього періоду його голос був не єдиним; і що певні аналогії можна проводити як із самими “киянами” й їхнім “оточенням”, так і з шістдесятниками, і навіть з тими поетами, які на зламі 1950–60-х рр. здобулися на “третє цвітіння”. Дослідження в такому синхронному ракурсі потребує окремої розвідки. Нам тут важливо увиразнити наступне: серед інших поетичних голосів цього періоду голос Рубана мав свій особливий та новаторський тон. На жаль, деякі цікаві модерні ідеї В.Рубан лише означив у своїх віршах. Розвинути ж їх належним чином не вдалося, оскільки він згодом відійшов від поезії. Проте навіть ці, уповні не втілені в художню тканину, ідеї є цікавими й показовими як для становлення самого Рубана-поета, так і для витворення цілісної картини розвитку української поезії 1960–80-х рр.

У збірці “Химера” відновилася віталістична поезія, котра свого часу потужно прояви-

* Щодо тематичних пластів та мотивів збірки див.: Пастух Т. “А ти дивишся очима незахищеними...” (про збірку Василя Рубана “Химера”) // Слово і Час. – 2004. – №10. – С. 25–38.

лася у 1920-х рр. і була цілковито знищена на початку 1930-х. Найбільше вітальність виявилася у любовно-еротичних віршах збірки. Власне великою кількістю майстерно опрацьованих любовно-еротичних мотивів Рубан-поет вирізняється серед усіх представників “школи” та її оточення. Характерно, що ці мотиви разом складають повну гаму любовних взаємин: від прагнення кохати – до знайомства з дівчиною, від радісного перебування коханців разом – до вимушеної розлуки тощо. Автор моделює різноманітні ситуації любовних взаємин ліричного героя та дівчини, в яких проступає особлива “логіка” кохання – на перший погляд незрозуміла і суперечлива, та все ж у своїй основі глибоко закономірна. Також у “Химері” відновилася урбаністична поезія, яку свого часу цікаво розгорнули митці “Розстріляного відродження”. Рубан прийшов до неї через захоплення стилем міського життя та завдяки впливові інших поетів. Слід зауважити, що екзистенційна складова в урбаністичній поезії Рубана значно зросла.

У збірці “Химера” так чи так проступають новаторські стильові тенденції ХХ ст. Б.Рубчак вважає Рубана одним із зачинателів в українській літературі “поезії твердження”. І справді, чимало поетичних текстів “Химери” представляють певний життєвий епізод в усій його прозорості та чистоті, без будь-яких зовні привнесених поетичних прикрас. Відтак “знімається” грань між поезією та буттям: у бутті віднаходиться поезія, а в поезії – буття. Така поезія становить одну з найбільш визначальних та новаторських прикмет збірки “Химера”. Значно менше тут можна зустріти зразків іншої стильової течії – герметизму. В.Рубан зробив кілька вдалих спроб герметичної поезії, але скоро відійшов від такого типу письма, вважаючи його малоефективним. У корпусі збірки проступає й сюрреалізм. Щоправда, суто сюрреалістичних текстів у Рубана зовсім мало, натомість є значна кількість віршів, де у порівняно реалістичному образобудуванні ефективно задіяні сюрреалістичні елементи.

Новаторськими рисами позначені націоналістичні поезії В.Рубана. В них виразно та гостро фокусується національна ідеологія, чітко конденсуються проблеми національного буття: світоглядної деформації як наслідку тривалого та сильного впливу інонаціональних шовіністичних ідей, національного самоусвідомлення, гартування сильного духу нації тощо. Такі поезії

постають як спонтанні вулканічні вибухи національного почуття (як стверджує сам автор, “націософських віршів у мене мало, але вони досить злі, імперативні”), що виявляє цілу низку емоційних станів: розпач, злість, ненависть, іронія, сарказм – з одного боку; захоплення, ніжність, любов – з іншого. Особливість націоналістичних поезій Рубана полягає у тому, що вони часто мають праукраїнське, язичницьке підґрунтя. Саме дохристиянська віра українського народу здатна відновити та підтримувати могутній, бойовничий дух нації. До схожої точки зору наприкінці життя прийшов В.Стус, котрий говорив про згубний вплив візантійського християнства на українську націю з огляду на її здатність до опору чужоземним нападам. Своїми інвокативними поезіями, які “підключені” до сильної енергетики прадавньої віри, В.Рубан прагне піднести занепалий національний дух.

Ранні поезії В.Рубана втілювалися у традиційній для української поезії того часу римованій силабо-тоніці. І хоча цієї форми поет не цурався й в пізніші часи, зокрема писав римовані вірші у психікарні, проте з часом він перейшов до модерної форми верлібру. За невеликими винятками “Химера” складається саме зі зразків вільного вірша. В одному з інтерв’ю поет сказав: “Верлібр – це важка форма творчості. Важча, ніж писати ямбами чи хорейми. Він вимагає емоційної знахідки, психологічної напруги, може бути смислово, чуттєво і логічно багатоплощинним. Без цього всього, і ще багато чого, він стає нікому не потрібним набором слів” [1, с.122]. Рубанів верлібр уміло відтворює напружену стилістику оповіді ліричного героя, майстерно передає емоційно-чуттєвий пульс представленої у вірші ситуації. Також у віршах збірки “Химера” помітне характерне для модерної поезії зростання вагомості метафори. Саме метафора стає тут, умовно кажучи, епіцентром вірша, саме вона починає визначати шляхи та межі його розростання. Зазвичай автор “Химери” використовує у тексті одну-дві метафори, яким надається повна воля до саморозгортання. Відтак ліричний твір постає як розгорнена метафорична структура, в основі якої лежить цікава та несподівана аналогія.

Проза В.Рубана ще не опублікована повністю. Залишається ненадрукованими повість “Мертвий штиль” (написана в другій половині 60-х) та роман “Любиш не любиш” (завершений наприкінці 90-х рр.). Згадані повість “Помирав

уражений проліском сніг” та роман “На протилежному боці від добра” з’явилися в журнальних варіантах у 1990-ті. Обидва твори можна віднести до так званої “прози опору”, в якій виявляється протидія системі й утверджується особиста та національна гідність. Для обох характерна життєва сила, емоційна безпосередність, правдивість в живописанні різноманітних буттєвих ситуацій.

У українській прозі періоду 1960–90-х рр. знайдеться чимало творів, де так чи так утверджуються високі цінності Людини та Роду. Проте тюремну велику прозу, де біографічно-хронікальний принцип доволі майстерно втілено у белетристичній формі, – такий жанр не так вже й легко знайти. Певну аналогію можна провести з відомим американським романом Кена Кізі “Політ над гніздом зозулі”. Причому “Помирав уражений проліском сніг” та “На протилежному боці від добра” структурують своєрідну діалогію. Повість відтворює формування національної свідомості головного героя й завершується його першим арештом. Роман починається з другого арешту і закінчується звільненням.

Останній твір подекуди шокує своєю відвертістю у спостереженнях та самоспостереженнях центрального героя. Він має рідкісну властивість розповідати про все так, як воно є – без усіяких приховувань й прикрашувань. І саме через це викривальна сила, спрямована проти радянської влади, а також людинознавча вага самого роману суттєво зростають. В романі використано калейдоскопічний принцип будови, який передає різні ситуації та епізоди тривалих поневірянь людини у радянських пенітенціарних установах. Автор показує облудливо-цинічну, уніфікуючу та людинозневажливу суть системи, що здатна застосувати до інакомислячого цілий арсенал психотропних засобів і, фактично, знищити людину як психічну особу. Та попри такий потужний арсенал впливу людина здатна залишатися самою собою; спроможна вистояти під потужним та винахідливим психологічним тиском; може, хоч і з підірваним здоров’ям, але таки незломленою вийти із двобою з системою – такий основний підсумок роману.

Цікаво, що кохання та секс стають у таких умовах своєрідним проривом у свободу. Відвертість сексуальних сцен в цілому характерна для прози Рубана, який іноді, кажучи його ж словами, прагнув подати “такі відвертості, у яких мало

хто зізнається сам собі”. “На протилежному боці від добра”, в умовах психіатричного пресингу розповіді про кохання, вияв сексуального бажання набуває додаткового й символічного значення: ствердження вітального начала в людині, яке в умовах “заганяння в рамки” неконтрольовано проявляється знову і знову. Заяложена до блиску формула “кохання здатне врятувати світ” набуває в таких умовах глибоких людиноутверджуючих підстав.

У романі є чимало цікавих психологічних спостережень. Рубан пише про “психологічне згвалтування” в мурах КГБ, після якого в душі людини вже ніколи не житиме мир; вона перетворюється у посіпаку. Цікаво, що таке “згвалтування” неминуче проходять й самі працівники цієї установи – українці за походженням. Автор роману говорить, що тільки після цієї процедури такий духовно понівечений українець користуватиметься довір’ям шефів з Москви. В романі демонструються різноманітна методика доведення в’язня до психічного зриву, за якою йде відповідне покарання. Розкриває Рубан ті імперські механізми психічного впливу, які призводять до залякування українського народу на генному рівні. Але в загалом гнітючій атмосфері психікарні головний герой здатний бачити іронічно-кумедні ситуації. З нагоди якогось радянського свята хор, що складався з психічнохворих із сивими від галоперидолу обличчями, співає на сцені пісню “Ленін завжди живою”. Протекуди подібні ситуації набувають саркастичного звучання. В одному епізоді два заголоджені та заліковані галоперидолом пацієнти отримують посилки з дому. Вони без розбору, не соромлячись свого голоду, починають їсти все підряд. Раптом один з них, “...з сильно випнутими вилицями й синяком під оком, на обличчі в нього були якісь, можливо авітамінозні, а може, від якоїсь шкіряної хвороби, червоні плями, які лушилися, сказав своєму товаришеві: – Які ми щасливі!” [5, с.112].

Ненадрукований роман “Любиш не любиш” складається з 330 сторінок машинописного тексту. В ньому епічна оповідь стає більш розлогою, вона охоплює ширші масиви української дійсності: перебування в армії; студентський побут; сільське життя з його проблемами; місто з його “соціальним низом” та цікавою культурною атмосферою тощо. Чималий життєвий досвід автора знайшов своє відображення на сторінках твору та посилив його соціальну спрямо-

ваність. У центрі другої частини роману – аварія на Чорнобильській атомній електростанції. Цю аварію автор розглядає в багатьох ракурсах. Зокрема бачить цю найбільшу техногенну катастрофу людства як закономірний результат неспроможної до нормального управління й в своїй основі порочної радянської системи. В романі постають різні життєві долі та людські характери. Вагоме місце відведено сексуальним проблемам. Окремо в романі постає лінія духовного становлення одного з героїв, який у пошуках приходиться врешті-решт до прадавньої віри українців, що здатна втамувати його душевні потреби. Попри значне зростання епічного елементу, оповідна динаміка в романі залишається порівняно високою. Також зберігається калейдоскопічний принцип побудови композиції. В.Рубан за натурою поет, і це, можливо, призвело до того, що не завжди його характери епічно цілісні – як на так закросаний романний жанр. Іноді їм бракує докладнішого епічного забезпечення, аби розкрити логіку їхньої поведінки. Є й певний схематизм в характерах окремих персонажів. Та в цілому роман “Любиш не любиш” дає чимало матеріалу задля пізнання духу часу 1960–80-х рр., глибоко сканує різні сфери української дійсності й до жанру українського роману додає свої особливі штрихи.

Наслідком звернення В.Рубана до драматургії стало написання двох невеличких екзистенціальних драм “Не дивимось на овид” та “Вона думала про них”. А.Підпалій бачить в них “радикалізацію автологічного образу”, що полягає у відсутності “поетичності” та представленні екзистенційності, віднайдені в звичайному банальному побуті [див.: 3, с.170–171]. Буттєву проблематику драми “Не дивимось на овид” можна потрактувати в такому ракурсі. Хлопець та дівчина, які тривалий час зустрічалися, у своїх взаєминах прийшли до “мертвої точки”; вони стоять на порозі розходження. В цій ситуації герої свідомо відмовляються від будь-яких мрій, обітниць та присяг – як того, що лише зв’яже та приневолює, що навіть оманливі ілюзії. І саме така незвична настанова призводить до того, що вони долають цю “точку” і їхні стосунки переходять у нову фазу. “Відкинь мрії та сподівання і все стане як слід” – така екзистенційна формула цієї драми, яку сам В.Рубан вважає своєю найбільшою творчою удачею.

Завершенням тривалих світоглядно-духовних пошуків В.Рубана стала книжка “Бере-

жа”. Вона формувалася протягом тривалого часу. Уперше до її написання Рубан підійшов ще до арешту. Ув’язнення стало каталізатором духовного самовизначення, прискорило процес духовних шукань й у підсумку привело до віри. Причому Рубан повернувся до органічної, природної та войовничо-могутньої віри своїх предків. Після звільнення він зробив поетично-художню спробу реконструювати цю віру у формі історичного роману. Книжка “Бережия” вийшла з друку у 1992 р. Пізніше він доопрацював її та видав у 2005 р. під назвою “Бережа”.

В одному з інтерв’ю В.Рубан наводить свідчення, що його книжка допомогла людині пережити кризу віри в Бога, прийти до давньої Віри українського народу. Якщо навіть залишатися прибічником християнства, то все одно слід визнати за “Бережою” заслуги. В наш післяніщевський час краще мати якусь віру, аніж не мати жодної. Крім того, “Бережа” мала вагому роль у формуванні світогляду самого її автора. Він писав цю книжку і ця книжка (з її широким та міцним духовним фондом) витворювала його. Л.Кононович заслугу автора “Бережі” бачить в тому, що він зібрав велику кількість матеріалу української духовної традиції й все це “...упакував” у цікавий, читабельний, подекуди суто інформативний текст, здатний відновити тяглість історичної пам’яті українців, повернути в сучасну свідомість забуті духовні цінності” [2, с.6]. В “Бережі” Україна опиняється в епіцентрі усіх легендарно-історичних подій. Автор творить суто український варіант космології на основі переказів та легенд. У композицію книжки також входять елементи руської літописної традиції та зразки народної мудрості. Окремо подаються найголовніші свята народного календаря. Також описані звичаєві процедури похорону, весілля та народження дитини. І навіть є регламентація того, як вживати спиртне. До “Бережі” можна ставитись по-різному, але незаперечним залишається той факт, що в цій книжці зібрана предковічна мудрість українців, з якої можна багато чого навчитися. Не даремно стародавні греки систематизували й розвивали свої прадавні міфи. Адже останні служили ефективним засобом виховання молоді.

Творчість Василя Рубана з плином часу починає проступати в координатах історії української літератури другої половини ХХ ст. І здається, що в цих координатах вона постає цікаво та гідно.

1. “Верлібр – це віртуозна імпровізація професіонала”. Розмова з Василем Рубаном // Дзвін. – 2006. – №1. – С.121–123.
2. Кононович Л. Містичний дух “Бережі” // Літературна Україна. – 2005. – 22 вересня.
3. Підпалій А. Автологія підсвідомості // Кур’єр Кривбасу. – 2002. – №152 (липень). – С.170–171.
4. Рубан В. Київська школа // Кур’єр Кривбасу. – 2003. – №168 (листоп.). – С.142–151.

Author of the article reviews the creating of representative the Kyiv’s poetry school. He researches poetry, prose and drama of the writer in spiritual and aesthetic aspects. By this way, the creating of V.Ruban entries in the history of Ukrainian literature of second half 20’s century.

Key words: poetry, prose, drama, aesthetic, evolution, motif.

УДК 398+883.09
ББК 83.3 4(Укр)-3

Ярослав Гарасим

КОЛИ ЩЕ ЖИТО ГОВОРИЛО...

(етноестетичний мікроаналіз фольклорного тексту)

Предметом аналізу у статті є етноестетичні особливості українського фольклору. На основі дослідження поліської жнивної пісні автор робить висновок про гармонійне поєднання у вітчизняній календарно-обрядовій поезії високої естетики, глибоких філософських універсалій та прагматично-магічних устремлень українського народу.

Ключові слова: етноестетика, етнофілософія, фольклорна поетика, календарно-обрядова поезія, жнивна пісня.

Жнивний сектор календарно-обрядової спадщини українців, відлитої в архаїчні форми вираження первісного світогляду (пісні, обрядові дії з відповідною ритуалістичною жестикуляцією тощо), здебільшого цікавить дослідників як ілюстрація найдавнішого арсеналу магічних операцій, що до них вдавалися наші предки, з метою забезпечити гармонійне співіснування доволі вразливого людського роду і могутньої природної стихії. Такий магіоцентризм у вивченні народного календаря до рангу фольклористичної теорії піднесла у європейській науці антропологічна школа Едварда Тейлора, хоча зведення значної частини календарних обрядів до спільного “магічного” знаменника започатковується набагато раніше в етнографічних нотатках перших орієнталістів. В українській фольклористиці літній обрядовий репертуар розглядався зазвичай теж крізь призму “сполучення творчої сили ритму і слова, що робило поезію великою, творчою, конструкційною силою” [1, с.157], тобто як своєрідний зразок словесно-діяльної магії. Лише в нечисленних студіях (О.Потебні, І.Франка, частково М.Грушевського) зосереджується увага на розкритті таємниць естетичної природи народнопісенних образів та символів. Ще рідше

5. Рубан В. На протилежному боці від добра. – Київ: Український письменник, 2000.
6. Рубан В. “У мене з українофілами ніколи не складалось, бо я завжди хотів бути справжнім” // Літературна Україна. – 2002. – 17 січня.
7. Рубан В. “Шістдесятники не пускали нас у літературу” // Літературна Україна. – 2005. – 10 березня.

можна натрапити на дослідження медитативності, філософічності чи власне “натуромислія” наших предків, яке “щедро проростає” на нібито примітивних календарно-обрядових “ланах”.

Поліське жнивництво (маю на увазі той поетичний капітал поліщука, що впродовж віків збагачувався відбірними жанровими сортами і виконувався під час літніх польових робіт) є насправді промовистим ілюстративним матеріалом для аналізу фольклорних явищ в аспекті етноестетики і етнофілософії. Навіть у лапідарній, хоча й поетично сконденсованій, формі однієї пісні народному генієві вдавалося виразити неперевершену безпосередність, відкриту ширість та наївну прозорість світобачення автентичного творця (носія), які водночас знаходилися під ореолом глибинного усвідомлення основ людського буття. Саме до таких естетично довершених і філософськи заглиблених творів належить жнивна пісня “Маяло житечко, маяло...”, що у різноманітних варіантах широко побутує ще й до сьогодні на поліських етнографічних теренах.

Магістральним образом аналізованого народнопоетичного тексту постає образ природи як своєрідного одухотвореного і цілком реального світу, рівноправними жителями якого є

люди, рослини, небесні світила, атмосферні стихії. Циклічний характер свідомості первісної людини, зумовлений спостереженням повторюваної зміни пір року, виключає зі свого понятійного апарату категорії кінечності, смертності, оперуючи натомість категоріями воскресіння і завмирання, активного життя і спокійного існування:

*Маяло житечко, маяло,
Поки на ниві стояло.
Тепер не буде маяти,
Буде в стороні лежати*.*

Статичний стан перебування “житечка” на ниві (“стояло”) актуалізується і таким чином надихається вираженням його динаміки стосовно нерухомої ниви через процес “маяння”, тобто повторюваних діаметрально протилежних рухів, у якому, до речі, теж простежується семантика циклізації. Зрештою, дієслово “маяти” не лише передає картину зовнішнього контакту, сусідства, співіснування вітру і жита в єдиному природному просторі, але й вказує на внутрішній рух у часовій площині, результатом якого є дозрівання злаку, тобто досягнення моменту готовності змінити життєво насичену атмосферу ниви на спокійний затишок господарської “стороні”.

У панораму обжинкового лану пластично вписані узагальнені постаті жінок, що зображені зовсім не в дусі цивілізаційної догми “людина – цар природи”, але як звичайні мешканці гамірної оселі, в якій повним ходом вирує життя у найрізноманітніших його проявах. Число дійових осіб дедалі зростає, і ось на авансцені яскравого літнього пейзажу, майже як за композиційними законами професійної літератури, з’являються нові персонажі – сонце і місяць, що безпосередньо причетні до всієї вітаїстичної динаміки та завершують просторову стереометрію:

*В бору женчики, й у бору,
Хто нас заведе додому?
Сонечко водило нивками,
Місяць заведе зурками.*

Дистанційна недосяжність до небесних світил долається з невимовною легкістю – мандрівка небосхилом, яку почергово здійснюють сонце і місяць не є байдужим переміщенням, а усвідомлюється як вірна служба людині, необхідна умова збереження стійкої гармонії між просторово полярними учасниками багатоактного дійства – річного циклу. Маршрут пово-

* Записав Ярослав Гарасим 12.08.1999 р. у с.Залісах Заболотівського р-ну Волинської області від Денисюк Марії Михайлівни, 1916 р. н.

дирів-помічників накреслено напрочуд лаконічно з виразним дзеркальним і колористичним ефектом. Земна зовнішність вижатої ниви, щедро усяяної копами і полукипками, насправді ніби відзеркалюється в оздобленому “зурками” нічному небі, і весь простір заповнюється характерним для цієї пори, передосіннім обжинковим золотом. Уподібнення розсіяного розташування житніх кіп до оздобленого зорями небесного полотна є теж прикметним для багатьох поліських колядок, у яких звучить побажання господареві “наставляти коп, як на небі зір”. Такі випадки образних паралелей є доволі частотні, а отже, можна вважати трансжанрові тропи специфічним атрибутом фольклорної поетики.

Крім того, образи сонця і місяця виконують важливу функцію часової ретроспективи і водночас монолітують літній і зимовий календарні періоди. Саме лише введення цих небесних адептів у землеробський контекст навіть у нашій уяві ностальгічні спогади про порівняно недавній зимовий похід цих персонажів до господаря на гостину, підкреслює, що подорож жінок з поля додому, очолювана верховними світилами, – це їхня чергова зустріч після спільного колядкового трапезування. І сонце, і місяць ніби виконують свою обіцянку – взяти участь у вирощенні врожаю, “зрадувати жито у маю”; як добрі сусіди зголошуються на загальну толоку.

Далі пісенний твір знову вражає довершеною композиційною майстерністю, суть якої полягає у плавному нанизуванні ліричного, епічного та драматичного художніх елементів. Отже, після ліризованої поетизації стиглого жита та епічного висвітлення повертання жінок до домівок у солярно-астральному супроводі настає черга для драматичної ситуації діалогу, що реалізується поетично оригінально, – один з учасників виголошує репліку, яка вимагає реакції не вербальної, а діяльної:

*Котиться вінок по полю,
Проситься женчикув додому:
“Мої женчики, дівочки,
Возьміте мене на ручки.*

*Да несіте мене додому,
Ложіте мене в сторону.
А я в стороні спочину,
Поки вивезуть на ниву.
Бо вже я в полю набувся,
Буйного вітрику начувся,
Буйного вітру начувся,*

* Записав Ярослав Гарасим у с.Шпилях Іванківського р-ну Київської обл. від Лук’яненко Марії Петрівни, 1941 р. н.

Друбно дощину напився”.

Власне в цьому кінцевому пуанті, з особливою експресією передано специфіку фольклорного відчуття природи – максимально пантеїстичного і викінчено поетичного. Образ вінка, який звертається до жінок зі своїм проханням, наскрізь антропоморфічний. Він володіє всіма людськими атрибутами, здатний слухати, пити, втомлюватися, спочивати і навіть розмірковувати. Складається враження, що комплекс людських почуттів абсолютно тотожний до аналогічного сенсорного набору житнього вінка, тобто створюється ілюзія повної гармонії і рівноправності природних видів, яка є прикметною для первісного натуроцентричного світогляду. Водночас цей етноестетичний високохудожній інструментарій подекуди служить для вираження глибинних етнофілософських ідей стосовно буття та екзистенції. Насамперед у пісні через низку художніх елементів утверджується циклічна концепція світобудови. На це вказує як форма вінка, так і його тверде переконання про майбутнє повернення на ниву. І якщо перший аргумент містить досить високий відсоток гіпотетичності, то глибоке усвідомлення періодичної повторюваності етапів діяльності, яке демонструє вінок жита, є промовистим втіленням погляду наших предків на світ як на циклічну зміну активних і пасивних життєвих фаз.

Узагальнені міркування про баланс та гармонію як основоположні принципи фізичної і духовної екзистенції до того ж конкретизуються характеристикою теперішнього часового проміжку. Завдяки виразним засобам фольклорної поетики реципієнт відчуває, що в даний момент відбувається поступовий перехід, свого роду ініціація від періоду літнього бурхливого вітаїзму до умиротвореної зимової меланхолії та спокою. Про плавне згасання вітально-енергетичного потоку та швидке настання стану відпочинку сигналізують як предикативні (*буду лежати, спочину, набувся, начувся, напився*), так і циркумстантивні (*додому, в сторону, на ручки*) лексичні одиниці. Однак навіть у цей момент усвідомлюємо обмежену тривалість трудової енергетичної летаргії, яка, безумовно, закінчиться, коли знову “вивезуть на ниву”.

Зрозуміло, що етноестетичні та етнофілософські засади аналізованого тексту поєднують-

The subject of the article analysis is the ethnoaesthetic peculiarities of the Ukrainian folklore. On the basis of Polissya harvesting song the author makes the conclusion about the harmonious combination of exalted aesthetics, deep philosophical universalities and pragmatic magic strivings of the Ukrainian people in native calendar ritual poetry.

Key words: ethnoaesthetics, ethnophilosophy, folklore poetics, calendar ritual poetry, harvesting song.

ся з певними магічними функціями, адже одним із завдань календарно-обрядової поезії (як і фольклорної взагалі) є збудження емоцій позитивного ряду, які “організуються і скеровуються на цілі практичного життя” [2, с.73]. Та лише завдяки органічному поєднанню відмінних естетичних критеріїв, глибинних філософських універсалій та прагматично-магічних устремлінь поліська пісня злітає на вершину високомистецького народного шедевр.

Ми розглянули символіко-філософське наповнення цієї змістовно місткої мініатюри. Але слід звернути увагу, наскільки образи пісні відзначаються конкретно-чуттєвим зарядом, що є ознакою справжньої художності. Ці образи “заземлені” у ниву і проникають водночас у надземну атмосферу. Поставлені, так би мовити, в епіцентр космосу, вони обвіяні вітрами, напоєні дощами – пройняті тією конкретикою, яка створює ілюзію безпосередності і пластики. Зробивши головним героєм пісні “житечко”, її безіменний автор сприймає світ і створює образ природи через призму відчуттів особливо цінної рослини – цього гаранта життя людського. Ми не можемо надивуватися, наскільки жнець, зрошений потом під пекучим сонцем на втомлюючій роботі, мав глибоке, витончене й ніжне почуття природи, як любив він її і животворив, наділяючи тим, що І.Франко в естетичному трактаті “Із секретів поетичної творчості” називав “зміслами” – людськими відчуттями, – зміслами слуху, смаку, зору, дотику. Воно, “житечко”, наслухалося шуму вітру, напилосся, втамовуючи спрагу, дощу, а в деяких варіантах цієї пісні надивилося на місяць і зорі. Однаковою мірою і жінці “п’ють” природу – у деяких жнивних піснях вони припадають рососою, а, потомлені, ночуватимуть “у лісі, як ластівочка у стрісі” – вони постійно у безпосередній стичності з природою, – не лише з рососою, лісом, полем, а й із сонцем, місяцем, зорями – своїми “всевидющими” поводитирями.

1. Грушевський М. Історія української літератури: У 6-ти т., 9-ти кн. – К., 1993. – Т.1. – 390 с.

2. Коллінгвуд Р. Что же такое магия // Р. Коллінгвуд. Принципы искусства. – М., 1999. – С.72–75.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Вікторія Чобанюк

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЧАСОПРОСТОРУ В ДРАМІ ІВАНА КОЧЕРГИ
"МАЙСТРИ ЧАСУ"

У статті на матеріалі драми "Майстри часу" досліджується витворена І.Кочергою оригінальна філософська модель цілісності часу, складовими якої є різні часові види: моносуб'єктивний, інтерсуб'єктивний і "тісний час". Аналіз засвідчив, що часовий ряд у стилізаціях модерну виводить дію драми за межі окресленого митцем періоду, надаючи загальнофілософського звучання і значення.

Ключові слова: час, простір, образ-персонаж, психологічний стан.

Тема часу, безпосередньо пов'язана з онтологічними питаннями змісту і значення життя, для художнього світу Івана Кочерги надзвичайно значима і постає смисловою домінантою як сюжетотворення, так і характеротворення окремих персонажів. Уже в першій п'єсі "Песня в бокале" засобами алегоричної образності автор відтворює своє розуміння руху часу і неможливості впіймати чарівну мрію-казку, яка веде людину все життя, проте відкривається у своїй загадковості аж перед смертю. Цей же мотив простежується у короткому творі драматурга "Зубний біль сатани", де з'являється загадкова постать Карфункеля, повертаючись до якої у драмі "Майстри часу" (інша назва – "Годинник і курка"), І.Кочерга розгортає філософську концепцію "тісного часу".

Такому часовому згущенню відповідає і художнє вирішення простору в "Майстрах часу", до якого вдається автор, адже саме до розмірів невеликої залізничної станції "стискається" світ, стаючи тим просторовим центром, що містить цілий комплекс символічних значень. Конкретна цифрова вираженість у п'єсі (події відбуваються на одній станції в 1912, 1919, 1920, 1929 роках з одними і тими ж самими людьми) дає І.Кочерзі можливість дослідити зміну старих часів новими через відтворення соціального часу, власне "драматург (свідомо він це робив, а чи мимохіть) змішав символістський суб'єктивно-об'єктивний час із реалістично-історичним..." [4, с.205]. Запобігаючи перед цим "новим" часом, І.Кочерга водночас витворює свою філософську модель цілісності часу, складовими якої є різні часові види: моносуб'єктивний (приватний), інтерсуб'єктивний (спільний для усіх чи певної спільноти), який узгоджується із соціальним часом і "тісний час", чи феноменальний, що не має нічого спільного із часом, який відмірюють годинники.

"Тісний час" переповнений подіями і процесами, які в ньому розігруються, а випадки, що

в ньому представлені, з'являються як конкретні феномени на певному обмеженому часовому проміжку, який розкладений навколо власне переживаної теперішності. "Життя, як колода карт, – пояснює доктор механіки Карфункель учителю гімназії Юркевичу, – козири або йдуть один за одним, або їх зовсім немає. Час буває або пустий – цілий рік без подій, – або тісний від різних пригод, що налазів один на один і валиться, як сніг на голову" [3, с.455]. Цю науку Юркевич відчув на собі одразу після того, як відмовився пошукати у валізі зубні краплі для годинникаря, мотивуючи це тим, що до відправлення потягу залишилось всього двадцять чотири хвилини. Однак, як і передбачив Карфункель, за цей час Юркевич знайшов щастя, втратив його, покохав на все життя, мало не вбив людину, а не те що розв'язав чемодан.

Через десять років Юркевич, уже письменник, знову зустрічає на вокзалі доктора механіки, який говорить про те, що, як і планував, тринадцятого числа о шостій двадцять буде в Гейдельберзі, його годинник знову йде. На зауваження Юркевича про те, що він казав це ще в тисяча дев'ятсот дев'ятнадцятому році, а тепер тисяча дев'ятсот двадцять дев'ятий, відповідає: "Десять років! Зальбадерей! Ви все ж таки забували мій лекцій. Ві забували, що десять років і півгодини часом бувають рівні на справжній годинник часу. Десять років. Я викреслював їх з мій рахунок, ці десять років вашої революції. У мене мій рахунок, мій час – і я вірю лише моєму годиннику" [3, с.490]. Доречними тут видаються міркування Р.Інгардена щодо "тривалості" пригаданого проміжку часу, адже ця тривалість залежить від того, що людина пригадує: "Проміжки часу, які колись заповнювала нудна, монотонна діяльність (...) у згадуванні здаються дуже короткими. Чекання, яке колись "страшенно тягнулося", ніби взагалі зникає з нашого життя..." [2, с.192]. Десять років життя революції забрали

у Карфункеля можливість займатись улюбленою справою, втілювати у життя свою, нехай фанатичну, але мрію. Все, що робив у цей час доктор механіки, видається йому настільки непотрібним, малозначним, що він про це не хоче й згадувати, викидає з пам'яті, відтак – викреслює зі свого життя.

У сприйнятті різних персонажів час різний і за подіями, і за тривалістю. "Що таке час? Для вас він іде занадто швидко, для мене, навпаки, дуже поволі. Такий час – тільки наше почуття" [3, с.463], – так відповідає Карфункель, який називає себе майстром часу, на прохання вчителя Юркевича зупинити час хоча б на десять хвилин. Дійсно, один і той самий час вони переживають по-різному: для Карфункеля оті хвилини чекання потягу, який має відвезти його з цієї божевільної країни до своєї мрії, здаються мало не вічністю; для Юркевича – пробігають із нестримною швидкістю, наближаючи потяг, який везе йому муку і смерть, адже на пероні влаштовано полювання за його коханою – більшовичкою Лідою Званцевою.

У розмірковуваннях автора щодо моносуб'єктивного часу спостерігається вишукана тонкість, філософська заглибленість. Засуджені до розстрілу, Ліда і Юркевич лічать час ударами серця, тому "двадцять хвилин життя і любові для них – та це ж вічність!" [3, с.469]. Самі того не усвідомлюючи, вони повторюють слова божевільного, на їхню думку, годинникаря, який вірив, що завдяки його винаходу люди "пізнають, чому півгодини тривають часом довше, ніж десять років, і чому десять років старого такі не схожі на десять років юнака" [3, с.491]. Екзистенційний час полічити неможливо, адже його плин залежить від напруженості переживань, як слушно зазначає М.Бердяєв: "Екзистенціальний час в людині, а не людина в часі, й час залежить від змін у людині" [1, с.263].

Динаміка часовідчуття героїв стає важливою складовою характеротворення, увиразнює психологічний стан персонажів, дає змогу визначити їх ставлення до епохи, в якій вони живуть. Для Ліди, машиніста Черевка, командира, Таратути є тільки один час – революції, в якій "свій годинник – він іде все вперед, а коли б'є – настає новий час" [3, с.471]. Їхні особистісні інтенції повністю розчиняються у суспільних. Черевка, одержимого ідеєю перебудови світу, не може зупинити навіть смерть сина. Слова Карфункеля про те, що хвилинні справи

іноді важливіші за революцію, називає пустою балаканиною. На вмовляння дружини дістати ліки і прийти додому машиніст відповідає, звертаючись до товаришів: "...син...хлопчик мій вмирає... Якщо зараз не впорснути камфори – до ночі помре. То хіба ж це зупинить мене, примусить зійти з паровоза?" [3, с.484]. Час – це і мірило моральної відповідальності людини, тому наповнюється етичним змістом: для кого збирається будувати Черевко нове життя? Адже він втрачає найдорожче.

Моносуб'єктивний час, витіснений соціальним, – то моральна трагедія. Щоб відчутти це (але, на жаль, не усвідомити!), Ліди достатньо було побачити дочку Юркевича: "Дев'ять років щастя! Дев'ять років тому я була молода і любима... Дев'ять років, які я віддала революції... Замість них...замість них я могла мати таку ось дівчинку. Ось таке своє дитя..." [3, с.496]. Цілком очевидно, що на противагу "зовнішньому" вияву часу в творі велику роль відіграє "внутрішній" час, себто суб'єктивні переживання як продукт складного процесу мислення. І.Кочерга порушує проблеми змістовності окремого індивідуального існування, наповнення його не примарними прагненнями, а ціннісними, сутнісними координатами обов'язку. Постає закономірне питання: за яку волю борються більшовики? Недвозначною є відповідь Юркевича на Лідине пояснення обов'язку комуніста, якого партія кличе як солдата і це неминуче, як смерть: "Партія, партія... То навіщо ж тоді ця воля, яку ти захищаєш своєю кров'ю? Навіщо ця воля, якщо партія поглинає твою особу, твою душу, твою любов? Тоді це не воля, а насильство" [3, с.481]. Таке перспективне спрямування матеріалу твору в прийдешнє, в якому порушується цілісність особистості й часу, підкреслюється і реплікою Карфункеля: "Ві думаєте, що забираль собі всі поїзда і весь час для ваша революція і зупинить все життя!.. Зо бальд ніхт! Не так скоро! Життя ще поверне вас назад тисячею турбот і жалоців! Воно єсть сильніше, ніж ваша революція" [3, с.479].

Патетичні роздуми більшовиків про щасливе прийдешнє, рай для всіх не мають точок духовної опори, бо колективізація й індустріалізація стали етапами знедуховлення суспільства, в якому керують не науки й одержимі ідеєю насильницької перебудови світу фанати, для яких

майбутнє – жадана, але примарна мрія, бо насправді вони живуть тільки теперішнім часом великих змін, які, поїдаючи розвій самотності, самоцінності вільного духу в соціумі, повністю узгоджуються з уніфікаційними інтересами влади. “Це ви, образовані, вигадали час, – заявляє Таратута, – а я на нього давно плюнув. За мною ніякий час не вженеться. В мене один рахунок – завжди сьогодні” [3, с.474]. Тому розрахунки і палкі запевнення Ліди, яка стала директором курячого радгоспу, щодо розвитку пташиного господарства та його значення у виконанні вказівок партії – “нагодувати трудящих” – це зовсім знеособлені, без будь-якої авторської стилістики чи філософської глибини слова, власне механічна й поверхнева лозунгова мова п’ятирічок. Ліда перебуває в полоні соціального часу з його невідповідністю офіційної ідеології, яка стверджувала і популяризувала тезу розквіту країни, реальному стану життя. “Ого! Рік за день – які в тебе масштаби, Лідо”, – Юркевич намагається повернути її в реальність. У відповідь чує: “Це масштаби мільйонів, що підкорили собі час...” [3, с.495].

Прибравши собі ім’я майстрів часу, більшовики визнають інтерсуб’єктивний час, власне витворюють його різновид – уніфікований соціальний час, в якому громадська людина – не вільна особистість, а молекула в масі. Всі повинні вкластися в прокрустове ложе однаковості, бо революція “зупинила всі годинники окремих людей і змусила їх жити і вмирати по її великих дзитарях, не питаючи, чи до вподоби це їм, чи ні” [3, с.456]. У контексті даної моделі стосунків надзвичайно цікавою в драмі видається символіка образу курки. Дев’ятнадцятилітня Ліда, яка ще не втратила себе в собі, подібна до чарівної французької курочки Буль-Буль ель Газар, про яку мріяв граф Лундишев – володар курячого містечка – і готовий був віддати за неї мало не маєток (двадцять тисяч рублів!). А голодного 1920 року останню дорогоцінність (золотий перстень з ізумрудом) віддав за найдорожчу курку свого життя – смажену. Мрію Лундишева, його принцесу купила Ліда для радгоспу з метою нагодувати її потомством цілу республіку. “Чуси соціальне замовлення, бувша принцесо? Тож-бо! У нас, брат, дайш зустрічний. Це тобі не Париж. Старайся!” [3, с.495], – говорить Таратута до курочки, хоча так міг би звернутись і до Ліди, бо, чи не іронія, що після всіх випробувань доля

чекала її в курнику графа Лундишева. Навіть бешкетник Таратута, з його галасливо-руйнівницькою вдачею, опиняється в курнику: “Ех! Мчав через поля і гори, скільки курей передувив на своєму шляху, а тепер сам квочкою став. Курчат виводжу в інкубаторі. На яйцях сиджу. Як курка” [3, с.494]. У цьому – трагедія історичного позачасся, коли історія, починаючи новий оберг, відвертається від принципу індивідуалізації, тобто від людини. Тому філософські роздуми Ліди про те, що принцеса Буль-Буль ель Газар тепер нестиме всім яєчка і радуватиме всіх, а “яєчко – це ж час, запечатана потенція часу”, спонукають до справді філософських роздумів. Яйце в народній традиції, народних віруваннях виконує особливу магичну функцію: як цілість замикає в собі або добро, або зло. Можна перенести питання в таку площину: що дав революційний час нації? Тобто за питаннями економіки, господарювання драматург виразно бачить питання морально-етичні, наголошує, що за будь-яким ділом, вчинком стоїть не тільки мета, причина, а й мораль. Революція розфокусувала особливо важливі моменти життя і в ставленні до всього світу, і до окремої особистості, бо, як відомо, любити людину набагато важче, аніж любити все людство взагалі. Подвижництво в ім’я абстрактного добра й загального гуманізму роковане на невдачу. Темпоральний образ годинника, що є символом людської долі, потверджує сказане. Годинники Карфункеля – живі механізми, які працюють, тоді як справа встановлення сучасними майстрами великого станційного годинника на оновленому вокзалі залишилась у драмі незавершеною.

Незважаючи на фінал із неодмінною патріотичною риторикою, І.Кочерга чітко поставив діагноз новому суспільству. Ліда говорить про Вітчизну, яку народ “створив і виплекав у ці радісні роки, коли примусив час працювати для себе, для щастя оновлених людей” [3, с.501], забуваючи (оскільки свідомо підтримує більшовицькі гасла: будівництво щасливого майбутнього не може обійтись без жертв, нове життя повинно бути “освячене” кров’ю) про те, що в ці “радісні” роки проливалась безневинна кров, пухнули і вмирили з голоду люди, що сама “хотіла часом скинути цей кожух, цей бруд, що налипнув в теплушках, любити, чарувати, вабити?” [3, с.481]. Ліда вкотре повторює ходові для соцреалізму фрази. І все-таки,

десь глибоко в душі, моносуб’єктивний час відбиває удари, які дисонують із дійсністю, бо, вочевидь, ні її, ні Таратуту таке “щастя” не особливо радує. Кінцевий акорд твору гостро викриває фальш навколишнього світу. Вслід поїзду Таратута вигукує: “А щоб вас усіх, ріж мою душу вареником! Кину своїх курчат і теж поїду”. “Не сумуй, Таратуту, поїдемо й ми! А простір, простір який попереду!” [3, с.501], – відповідає Ліда. Цілком очевидно, що їх захоплює відсутність яких-небудь обмежень, можливість вільно розвиватись, однак у час тотального контролю держави над усім, навіть над часом, вони можуть лише мріяти про такий простір.

Для персонажів драми час і ставлення до нього – це питання їхнього існування. Провідну роль відіграє суб’єктивно-чуттєве переломлення

In the article the original model of the entirety of time, created by I.Kocherha, is analyzed on the material of the drama “Masters’ of Time”. It contains different time forms: monosubjective, intersubjective and “pressed” time. The analysis shows that the time line in the stylization of Modern takes out the action of the drama beyond the borders of the period, outlined by the author, giving generally philosophical sounding and meaning.

Key words: time, space, image-character, psychological state.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)6

Лариса Табачин

ТРАНСФОРМАЦІЇ Й “ДИФУЗІЇ” ЖАНРОВИХ СТРУКТУР У МАЛІЙ ПРОЗІ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВИ ТА ХАРИТИ КОНОНЕНКО

У статті на матеріалі маловідомої прози Наталени Королеви та Харити Кононенко досліджено типові моделі жанрових утворень в їх безупинній трансформації. Акцентовано на функціональності зокрема новелістичного жанру, спроможного до різних модифікацій у рамках індивідуального стилю авторів.

Ключові слова: жанрові модифікації, новела акції, подійність, фабула, новелістична концентрація.

Важливим складником системи поетики є жанр. Саме на його рівні в художника слова формується перше уявлення щодо змістово-композиційної “рамки” твору, зорієнтованість на спілкування з певним читачем і суспільством. Жанровий пошук письменника екстраполюється на всі системно-структурні рівні поетики – психологізм, композицію, хронотоп, нарацію. Кожен художній твір має свої жанрові особливості, через недостатню увагу до яких, як слушно помітила Н.Копистянська, він нерідко в цілому отримував невідповідну оцінку [6, с.159]. Зрештою, стосовно дефініції жанру й досі немає чіткої позиції в колах теоретиків літератури. Труднощі у його докладному і повному визначен-

безпосередніх явищ навколишнього світу крізь призму їхніх відчуттів, що засвідчує модерністську поетику І.Кочерги. Водночас часовий ряд у стилізаціях модерну виводить дію драми за межі окресленого митцем періоду, надаючи загальнофілософського звучання і значення.

1. Бердяєв Н. Царство Духа і Царство Кесаря. – М.: Республіка, 1995. – 260–264 с.

2. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (За ред. М.Зубрицької). – Львів: Літопис, 2001. – С.181–202.

3. Кочерга І. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1989. – С.435–501.

4. Хороб С. Українська символістська драма // Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С.198–206.

коригуючих цю стійкість особливостей творчої індивідуальності письменника” [1, с.7]. При аналізі жанрових особливостей твору “з’ясовується відповідність структури досліджуваного тексту як жанрово організованої системної цілості певній моделі, абстрагованій теорією літератури, а також ті відхилення від неї, які виявляються при порівнянні з іншими творами даного структурного типу (звичайно, в межах певної доби). Основна увага при цьому зосереджується на показі функціональності компонентів структури жанру – сюжетно-композиційної організації твору, викладових форм, жанротворчих елементів стилю” [1, с.7].

Спеціального дослідження про маловідому малу прозу або новелістику (остання дефініція вживається на означення усіх “коротких форм”) західноукраїнських жінок-авторів міжвоєнного двадцятиліття немає, а вона, безумовно, варта дослідницької уваги, зважаючи на художні здобутки (жанрово-стильові й образні). Теоретичні концепції жанрів та їх модифікації, запропоновані І.О.Денисюком та В.В.Фашенком, дають назагал добротне уявлення про генологічні шукання письменниць. Довелося, щоправда, встановити жанрову диференціацію їхніх текстів, враховуючи специфіку новелістики першої половини ХХ століття, оскільки впадає у вічі майже цілковита відсутність авторських визначень жанру – “своєрідного коду порозуміння письменника з читачем” (І.Денисюк). Як засвідчує аналіз, вагомим у художній палітрі письменників Західної України виокремленого періоду стало поглиблення психологізму малої прози. Однак 20–30-і рр. ХХ ст. характерні ще й розвитком лаконічної, гостроконфліктної “новели-акції”, від якої, по суті, йшла трансформація новелістичної структури. Власне, зазначимо, що й новела акції може бути глибоко психологічною, скажімо, Стефанікова “Новина”.

Найпоширенішим жанрово-структурним типом малої прози Н.Королеви та Х.Кононенко є “новела-акція”, серед підвидів якої виділяємо: реалістично-аналітичну новелу і новелу “із пригодницькою інтригою у фабулі”. Для цих творів є характерними новелістична концентрація (“цілий світ у краплі води”, за І.Франком), або ж специфіка композиційної напруги, різкий початок, нагнітання психологічного напруження, несподіваний “злам” сюжету, раптове ошадне закінчення, екстрапольованість фіналу, максимальна стислість, гостроконфліктність,

інтрига у фабулі, лаконічна деталь, готові характери.

Зразком класичної реалістично-аналітичної “новели-акції” можна вважати твір Х.Кононенко “Мати”. Фабула новели, сповнена драматизму, ґрунтується на незвичайній події. Син, професор медицини, впізнає у приготовленому для розтину тілі свою покинуту матір. Сюжет новели розпочинається лаконічною зав’язкою: в анатомічному залі студентська молодь нетерпляче очікує професора. Динаміку та психологічну напругу розповіді письменниці вдається створити завдяки постійній фіксації уваги студентів на особистому житті персонажа. Дізнаємось про його вік (“ще молодий, дужий, красний”), соціальний стан (“за великі здібності, за видатні праці придбав він собі ім’я і добре становище. Жив розкішно, мав власне авто, був нежонатий”). Саме це так приваблювало його студенток: “... не в одній з них спалахувало гарненьке личко і промінилися очі під його неухвальною поглядом, не у одній швидше стукотіло серденько і тремтіли вичепурені пальчики ...” [5, с.7]. Із зав’язки твору довідуємося і про невідоме минуле студентського кумира: злиденне дитинство, втрату батька, офіру матері-піденщиці, яка “тяжкими мозолями виводила сина в люди”. Окремими сюжетотворчими деталями авторка підкреслює материнську самозречену любов та моральне зубожіння сина: “Довела до університету, а там у здібного гарного студента знайшлися інші опікуни та опікунки” [5, с.7]. Наступні фрази пояснюють градацію підлості пристосуванця: “Він тим не нехтував і не дуже дбаючи про засоби йшов до своєї мети, використавши одних, переходив до других і про попередних вже й не згадував. Ходили чутки, що мати і досі пробивається своєю роботою, а син до неї не признавався, забувши все, що вона для нього витерпіла” [5, с.7]. Але це непривабливе минуле “потопало тепер у проміннях його слави” [5, с.7]. Промовисті деталі складають онтологічну сутність персонажа: “неухвально, недбалый погляд”, “холодні, байдужі очі”, позбавлені людяності, “ледве помітна погордлива усмішка”, “трохи презирливий і самовпевнений усміх”.

Умовно виділяючи три шари збудження читацької уяви у новелі “Мати”, яка будується “на кількох яскравих спалахах”, зауважимо перший момент збудження. Другим таким моментом у творі є прихід професора, який наказав

приготувати для розтину стару жебрачку. Напруга розповіді неухвально зростає. Щоб проілюструвати фрагмент лекції, професор відкинув з трупів покривало. “З’явилося страшне, старе виголодніле тіло. Розпатлані сиві пасма спускались на позападалі очі. Посинілі уста скривились в гірку зморшку страждання. Закарлючені кістляві, почорнілі від праці і недуги пальці, випнуті гострі ребра, потягнені лише жовтою шкірою – все свідчило про постійний голод” [5, с.7]. У портреті жебрачки спостерігаємо нагнітання нарочито відштовхуючих деталей, що покликані емоційно впливати на читача, викликаючи огиду до професора та співчуття до знедоленої матері (тут помічаємо спорідненість із натуралізмом). Настає розкриття новелістичної таємниці. Має рацію І.Денисюк, який стверджує, що саме в пуанті “проявляється новий погляд на героя новели і водночас відкривається якась доза нової сутності такого феномена, як людина. Саме з цієї “вежі” випромінюється особливе світло, яке у несподіваний відтінок забарвить всю розказану історію, і читач по-новому сприйме певні деталі і поставить їх у непомічений раніше зв’язок” [2, с.30]. Професор, побачивши жебрачку, з відразою скривився. “Та нараз той вираз огиди змінився якоюсь тривогою, далі жахом. Холодні, байдужі очі впились в зморжене обличчя, випещена біла рука конвульсивно відкинула сиве волосся з воскового чола, він неначе схилився над трупом, і раптом тихою салею розлігся несподіваний, пронизливий викрик: “Мамо...” [5, с.7]. Невдячний син збагнув ціну власної провини, і в його свідомості переакцентується добро і зло, поглиблюється дилема етичного вибору. Отож, авторка дотримується всіх принципів жанру: інтриги у фабулі, нагнітання психологічного напруження (процес очікування професора), різкого ситуативного повороту – пуанту, в якому виявляється життєва трагедія, відкритість фіналу, ошадного закінчення.

У плані композиційного розв’язання до аналізованого твору близька і новела Наталени Королеви “Вітраж” із специфічними фабульними прийомами. Заможне лицарство випадково зайшло у непоказну гірську церковку, єдиною окрасою якої був чудовий вітраж. З нього “лагідно всміхалося чарівне обличчя Мадонни, що тримала на колінах дитину-Христа” [8, с.218]. Цим раптовим початком “ex-abrupto” авторка наче хоче підкреслити установку новели не на подієвість, а радше на психологічну “акцію”, що

відбувається у душах персонажів. Момент розчарування прочан є своєрідною рефлексійною підготовкою до сприйняття кульмінації. З новелістичним лаконізмом письменниця розвиває невидиме протистояння між зняковим кюре і пихатими вельможами, у чийх зневажливих поглядах він “не бачив спочуття й порозуміння ...” [8, с.220]. Психологічну підтримку священник дістав від незнайомого хлопчика, срібний голосок якого “падав россою йому в зім’яту душу ...” [8, с.220]. Інтрига досягає найвищої напруги, коли за плечима босоногої дитини, що так ревно молилася, “розгорнулися широкі, сяючі, як білий гарт, сліпучі крила. Ще мить – і білою мєвою (чайкою. – Л.Т.) плавко, мов дим із кадила, підносився він угору, все вище, вище – аж під костельну майже баню, і зник в сяючому тепер яскравими барвами вітражі ...” [8, с.221]. Для новели “Вітраж” характерне справжнє новелістичне закінчення – раптова усіченість фабули. У цьому творі можна бачити, як зневага пишного натовпу переростає у каяття: “І зненацька всі впали ниць перед убогим й непоказним Божим Домом” [8, с.221]. Довіршений сюжет цієї новели та її композиційна стрункість засвідчують неабияку новелістичну майстерність письменниці.

Письменниця показала, якою безсилою була людина, потрапивши в лабеті іспанської інквізиції, ганебного лицемірного суду, що не знав милосердя. Своім інтелектом і художньою творчістю, небуденною проблематикою, вона піднялася понад національні й релігійні чвари. “Це сприяло утвердженню концепції людини – сильної, морально чистої, – як правильно зазначає О.Мишанич, – неушкодженої спокусами цього світу, особистості, що відстоює своє “я” і у всій своїй діяльності керується вищими помислами вселюдського братерства й любові” [15, с.66]. І хоча дехто віщував письменниці забуття через втечі у минуле, все ж існує пророцтво о. Г.Костельника, а саме: “... оповідання Королевої ніколи не постаріються – вони будуть вічні в українській літературі” [12, с.54].

Наталена Королева жила постійно у вимірі координат: минуле – сучасне – майбутнє, і новела “Відгуки” “із пригодницькою інтригою у фабулі” (І.Денисюк), що komponується навколо класичного, полярного конфлікту: герой – антигерой – конфлікт між ними, – експресивне вираження цієї тріади. Її сюжет базується на конфлікті між релігійним фанатизмом і релігій-

ною толерантністю і є цілком співзвучним з публіцистикою письменниці [10]. Цікавим є і той момент, що цей твір, як і більшість “новел акції”, розпочинається з діалога. Літнього патера зацікавила молода туристка, яка захоплено розглядала Прагу. А цей “трохи дивакуватий старий вчений” раптом видався їй знайомим. Сюжет розкривається натяками, художніми деталями. Читач заінтригований, чому патер “не терпить двох речей: палахкотіння огню й запаху підпеченого м’яса” [7, с.99], чому юній дівчині, що вперше подорожує Прагою, повсякчас здається, що вона раніше була у цьому чудовому місті. Вона переконана, що людина живе на цьому світі безліч разів і щоразу у новому втіленні “надає ваги старим місцям і річам, котрі мали якое значіння в тому чи іншому її попередньому існуванню” [7, с.98]. Письменниця акцентує увагу на ролі підсвідомого у житті людини, на популярній і досі теорії реінкарнації (переселення. – *Л.Т.*) душі. Під час огляду середньовічних гравюр з колекції каноніка дівчину охопив жах і невимовна тривога. Перед очима з’явилося марево: темні контури середньовіччя, жажливі постаті у чорних каптурах, полум’я смерті... Тло, оточення зведені до кількох недбалих штрихів. І, зрештою, вся увага зосереджена на героїні, яка прислухається до своєї підсвідомості й врешті-решт “темну заслону забутого розірвала цілком ясна, екзактна думка” [7, с.102]. Дівчина підбігла до патера та промовила фразу, що стала своєрідним ключем новелістичної таємниці: “Фра-Роберте! Та невже ви не пізнали мене?!” [7, с.102]. Канонік змінився. “Не було й сліду того доброзичливого виразу старого вченого. Незломна різкість погляду, що буває тільки у фанатиків певної ідеї, світила з очей. І крізь ті очі проглядала цілком інша людина, чи інша душа” [7, с.102]. Отже, між героїнею і патером назріває конфлікт. Колись, у часи середньовіччя, домініканець Фра-Роберт (служняне знаряддя інквізиції) наказав спалити на Празькому майдані дівчину, котру визнали зловісною відьмою. Невинна жертва інквізиторів була доброю християнкою. В оману її мучителів ввели стигми на руках – “знаки божого благословення”. Але вони не виправдали нещасну, навпаки, стали незаперечним доказом її вини. Домініканець Фра-Роберт у своєму трактаті “*De resscatic*” доводив, що і диявол відзначає своїх прихильників знаками. Патер вірив у диявола, “бо не вірити в нього – ересь, а заперечувати

його існування – се тричі ересь” [7, с.103]. Раптом примари минулого зникли.

Діалог, що зав’язується між каноніком і туристкою, виконує дві функції: несе інформативно-оцінююче навантаження (дізнаємось про ганебну іспанську інквізицію, про гіркий досвід минулого, яке вкотре дає урок милосердя, толерантності та обачності), а також створює драматичне загострення твору.

В аналізованій новелі спостерігаємо розмивання часових планів теперішнього і минулого. Це викликано художньою логікою сюжету. Принагідно зауважимо, особливістю композиційної організації художнього матеріалу в цьому творі є також певний порядок повідомлення про те, що відбувається. Г.Поспелов на основі подібних принципів виділяє концентричні та хронікальні сюжети [16, с.315]. Новелі “Відгуки” властиве концентричне сюжетобудування, яке співіснує з лаконічними ретроспективними тенденціями. Його особливість у тому, що воно сприяє поглибленому дослідженню конфлікту та структурній цілісності твору. Та слід погодитися, в своїй творчості Наталена Королева однаковою мірою тяжіла як до концентричних, так і до хронікальних сюжетів, події в яких розгортаються в часовій послідовності (“Вітраж”).

Отож, художньо осмисливши теорію переселення душі, Наталена Королева майстерно здійснила перехід без видимих перешкод від сьогодення до минулого. Композиційним поєднанням різночасових подій та екзотики авторка наголошує на спадкоємності людського в людині. Спрацьовує тут і “закон нівелювання формою змісту”: те безпосереднє враження від блискуче скомпонованого діалогу – звинувачення, схожого на нещадний герць-двобій, зникає, коли канонік, ніби звільнившись з-під гіпнозу та вибачившись “за мозкову перевтому”, все забув. Як бачимо, в останньому акорді письменниця не ставить собі за мету вразити читача несподіваністю розв’язки. Наталену Королеву більше цікавить поведінкова структура персонажа, а надто його рефлексії.

У творчому доробку Н.Королеви спостерігається і розмивання жанрових рамок, саморух до “міжвидової дифузії”. У цьому аспекті вартим уваги є блискучий зразок контамінації кількох жанрів – символіко-алегорична мініатюра зі структурою притчі “Чайка”, позначена сильним духом гуманізму та патріотизму. До алегорій Наталена Королева зверталася не-

одноразово, зокрема в тих випадках, коли мала намір втілити в художніх образах певні морально-етичні і філософські категорії. Порівнюючи новелу із легендою, можемо використати аргументовані міркування Йозефа Кляйна, який розглядає новелу лише як “*Stofftyp*” (тип матеріалу. – *Л.Т.*). Німецький дослідник, на наш погляд, зробив ряд важливих висновків: “Новела сягає у виняткових випадках межі надзвичайного, а легенда її переступає. Новела являє собою випробування характеру без метафізичної бази, тоді як легенда метафізичне випинає. Новела охоче схиляється до сумніву, легенда – до святості. Новела не цурається бруду, а легенда – святості. У зв’язку з цим постає і відмінність характерів. І врешті-решт легендарне завершення новели є прикрим” [25, с.39]. Власне, на користь легенди говорить і одно- або малоепізодність сюжету, повчальний підсумок та розмаїтість тем, сюжетів і персонажів. З притчею, у якій “роля повчання більша, ніж у новелі” [25, с.174], твір ріднить певна дидактична ідея. “Моральна” новела не завжди дає позитивну мораль, притча зв’язує себе міцно саме з позитивною, високого звучання мораллю” [25, с.174]. Ці узагальнення є присутніми і в нашому випадку. У “Чайці” Наталени Королевої наявні усі перелічені прикмети новели-легенди із структурою притчі.

Після запеклого бою “на поле, паруюче кровію”, спустились Збирачі Душ. Початок твору спонукає до розгадки думки, закодованої в асоціонімі, який діалектично поєднує в собі емоційне, трансцендентне й раціональне. Над нерухомими тілами схиляється “небесний лицар – Михайло Архистратиг”. Він збирає непорочні душі. У світлого Янгола Великої Ради інше призначення. Він бере душі з тих, “що вмерли з любови до інших”. Найважчу роботу виконує Третій, Милосердий Самарянин. Він збирає усі душі, “яких мав силу підважити, які не зтяжеліли надмірно від гріхів своїх” [11, с.5]. Вибрані душі радісно зникали в юрбі “визволених від страждань”, линули Мостом Безсмертя. На полі жаху натомість “імлюю звивались до неба лише молитви матерів” [11, с.5]. Добрий знав, що їхня жертва, безкорислива любов, на “другій шалі ваги Судді переважить провини забитих” [11, с.5]. Образ алегоричного уособлення справедливого всесильного органу правосуддя асоціативною близькістю до образу Бога, Творця виходить за межі часопростору твору. Посиленням

асоціативної образності, зокрема символічної кольористики (“біле крило”, “промінні очі”), бачимо все більше деталей, характерних для легенди (святість, незвичайність). Помітивши постать, повну шаленої розпуки, Самарянин схилився над нею. Водночас спробував піднести душу загиблого, але марно. “Син мій загинув на віки... Він вирікся правди” [11, с.5], – прошепотіла Мати.

На окреме дослідження тут заслуговує символіка чисел. Тричі піднімає вбогу душу Милосердий, і тричі вона падає, бо покійний зрікся правди, глузував з молитов, зрадив своїх братів, прокляв неньку і, зрештою, вчинив найтяжчий гріх самогубства. Все нижче схилявся до землі Третій – і випала з його рук ница душа. Нещасна Мати стала Чайкою, що сумно скиглить над трясовиною, оплакуючи долю сина-відступника. В осмисленні художнього образу Матері нашу увагу привертають несподівані інтерпретації цього символу: як образу алегоричного уособлення материнської любові й асоціативної близькості до біблійного образу Матері та як символу розплати за недоліки виховання єдиного сина, занапащена душа якого є промовистим штрихом до картини еволюції злочину. Безперечно, у новелі-легенді “Чайка” асоціонім-алегорія все більше тяжіє до символу, що дає змогу конкретніше говорити про специфіку творчої манери письменниці. Цей давно відомий у розвитку світової естетичної думки прийом творення образу-символу підсилює чуттєво-образне сприймання літературного твору, спонукає читача до пошуків художньої істини, до вдумливого аналізу солідного, сповненого напруги думки, доробку талановитого митця.

Важливим, отже, є те, що “дифузія” новели і легенди є прикметною рисою жанрового рівня новелістики Наталени Королевої, а використання нею традиційної притчевої структури апелює до нашого естетичного сприйняття самого жанру як знаку вічності.

Отож, новели визначають жанрову специфіку західноукраїнської новелістики 20–30-х років. Жанрова різноманітність – одна із її стильових ознак. Ознакою часу була активізація стихії ліризму, що зумовлювала безупинну трансформацію всієї жанрової системи, пом’якшувала структуру “новели акції”. Хист у малих жанрах розкрився у блискучому відчутті характеру. Специфікою характеротворення малої прози 20–30-х років є високий рівень психологізму. Прин-

цип лаконічності у створенні характерів вимагає постійного акценту на ефектній художній деталі, яка набуває у творі смислової багатогранності, символічної значущості. В західноукраїнській новелістиці означеного періоду простежується тенденція до “дифузії”, скажімо, новели, легенди і притчі. Спільним для творів такого типу є сюжетність, напруга викладу, дотримання закону єдності вражень, новелістичні прийоми економії, ущільненості.

Проникнення в життя жанрових структур як способу існування художніх творів у процесуальному потоці в їх безупинній трансформації, їх динаміки й дифузії – допомагає збагнути іманентні закони розвитку літератури – перманентну тенденцію до оновлення через різноманітність. Взвзявши за теоретичну основу генологічної диференціації теорію новелістичних жанрів та їх модифікацій, яку в Україні найгрунтовніше розробив І.О.Денисюк, ми простежили найпоширеніші жанрові різновиди у доробку вищезгаданих письменниць та їх контамінацію (явище “міжвидової дифузії”). Важливим є висновок про те, що новелістичні структури західноукраїнської малої прози 20–30-х років ХХ ст. поступово трансформувалися від “новели акції” до психологічних новел з усіма їх відтінками.

1. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. Збірник наукових праць. – К.: Наук. думка, 1986. – С.6–49.
2. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – 2-е вид., допов. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
3. Качуровський І. Новела як жанр. Науково-популярна довідка. – Буенос-Айрес: Б.в., 1958. – 30 с.
4. Кодак М.П. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.
5. Кононенко Х. Мати // Жіноча Доля. – 1929. – Ч.12. С.7; Сокровенне: антологія західноукраїнської малої прози 20–30-х років ХХ століття. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С.72.
6. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

The article deals with the little-known fiction by Natalena Koroleva and Kharyta Kononenko and the analysis of their typical genre formations in their endless transformation. The accent is made on functionality, especially of the short-story genre easily undergoing various modifications within the authors' individual style.

Key words: genre modifications, short story, action unfolding, plot, short-story, concentration.

7. Королева Н. Відгуки // ЛНВ. – 1926. – Т.93. – Кн.10. – С.98–104.
8. Королева Н. Вітраж // ЛНВ. – 1927. – Т.93. – Кн.7–8. – С.218–221.
9. Королева Н. Во дні они... Нариси. – Львів: Бібліотека “Дзвонів”, 1935. – 38 с.
10. Королева Н. Жанна Д’Арк (З приводу 500-ліття спалення Орлеанської Дівчини) // Нова Хата. – 1931. – Ч.9. – С.8–9; 18.
11. Королева Н. Чайка // Жіноча Доля. – 1932. – Ч.28. – С.4–5.
12. Костельник О. Між книжками // Дзвони. – 1937. – Ч.1–2. – С.53–54.
13. Марко В.П. У вимірах стилю: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с.
14. Метафора в мові і тексті (В.Гак, В.Телия, Е.Вольф і др.). – М.: Наука, 1988. – 174 с.
15. Мишанич О.В. Дивосвіти Наталени Королевої // Мишанич О.В. Повернення. – К.: АТ “Обереги”, 1993. – С.59–80.
16. Поспелов Г.Н. Введение в литературоведение. – М.: Высш. школа, 1983. – 327 с.
17. “Сокровенне”: антологія західноукраїнської малої прози 20–30-х років ХХ століття / Упоряд. Л.Т.Табачин. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С.73–90.
18. Сулима-Блохина О. Вибране: Поезії, новелістика, наукові та публіцистичні розвідки. – К.: Вид-во ім. О.Теліги, 1995. – 288 с.
19. Фащенко В.В. Із студій про новелу. – К.: Рад. письменник, 1971. – 215 с.
20. Фащенко В.В. Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917–1967). – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
21. Федорів Р.М. Королева, що ходила в інші світи... // Жовтень. – 1988. – №7. – С.52–56.
22. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ в. // ЛНВ. – 1901. – Кн. VIII. – С.55.
23. Шумило Н.М. До проблеми “ліризації” української прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1991. – С.250–265.
24. Юриняк А. Літературні жанри малої форми. – К.: Смолоскип, 1996. – 131 с.
25. Klein J. Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte. – Berlin, 1963.

УДК: 82-13: 821.161.2

ББК: 83.3 (4 Укр)

Наталія Плетенчук

“СИНТЕЗА МИСЛЕННЯ” ЯК ОСНОВНА ЗАСАДА ТВОРЧОСТІ УЛАСА САМЧУКА

У статті зроблено спробу нового підходу до філософії творчості Уласа Самчука з погляду “синтези мислення”, яку простежено на кількох виокремлених автором різнопланово-рефлексійних рівнях: ідейно-організаційному (мурівському), історіософсько-геополітичному, художньо-філософському та стильовому.

Ключові слова: філософія творчості, “синтеза мислення”, художньо-філософське мислення, мурівський дискурс, концепція “великої літератури”, віталізм.

Творчість Уласа Самчука як філософсько-аналітичне явище не була предметом спеціального дослідження. Діаспорні силуети письменника здебільшого носять спорадично-описовий характер. Серед перших проблемних імпульсів можна вважати хіба що художньо-прозові, публіцистичні, мемуарні, епістолярні “палімпсести пам’яті”, а також розвідку О.Тарнавського “Традиція Кожум’яки (Дещо про органічні джерела й паралелі в творчості Уласа Самчука)” [22] та монографічне дослідження Анни Власенко-Бойцун “Ulas Samchuk as Artist and Chronicler” (“Улас Самчук як митець і літописець”) [4]. З’являються й поодинокі варіанти новочасного літературознавчого аналізу світообразу, індивідуальної “гіпотези буття”, художньої історіософії Уласа Самчука, а отже, спроби розширити аналітично-концептуальний спектр проблеми [6], [14], [15], [17].

Основи світобачення Уласа Самчука так чи інакше пов’язані зі світоглядно-концепційними орієнтирами мурівського дискурсу. Дослідники вважають, що МУР в екзистенційно-межовій атмосфері “планети Ді-Пі”, в якій “почуття страху було домінуючим кліматом” [19, с.8], з одного боку, спромігся зарекомендувати себе в загальнонаціональному контексті, як “мале літературне відродження” з “великою літературою” (М.Ільницький) [див.: 9], з іншого, – вєду чи фатально-полемічний діалог, загострений ще у франківський період, стосовно того, якою має бути українська література, переріс у конфлікт поколінь, світоглядів, естетик, неминуче призвівши до трагедії еміграції (С.Павличко) [див.: 13].

Рецепцію Уласа Самчука як голови МУРУ породив загальний ідейно-естетичний конфлікт всередині організації. Вона коливалась між симптоматично-ентузіаністичним прийняттям ідеї “великої літератури” як русійно-проблемного імпульсу* і між повним неприйняттям Самчукової апології як рецидиву народницького пафосу та німецьких ідеалістичних естетик на кшталт Ф.Шиллера, В.Гумбольдта. Адже Сам-

чукова ідея обраності літератури передбачала: 1) творення її як такої, що служить нації; 2) рецепцію універсальних ідей, світоуявлень, філософії тощо [13, с.291–292].

Безперечно, Самчуків патетичний рецепт “великої літератури” в художній свідомості МУРУ, як і шерехівська концепція “національно-органічного стилю”, в умовах української бездержавності, “у просторі без простору” (У.Самчук), були, по суті, нереальними і, як зауважила С.Павличко, “Самчук не бачив її (ідеї “великої літератури”) – Н.П.) неадекватності своєму часові” [13, с.292]. Зрештою, і У.Самчук, і Ю.Шерех у 50–60 рр. поступово почали відходити від догмату власних теорій. Проте, на наш погляд, У.Самчук практично реалізував свою ідею “великої літератури” в трилогіях з епопейним мисленням (“Волинь”, “Ost”), що дало підстави С.Пінчукові назвати його “Гомером українського життя ХХ століття”. Натомість оцінні кліше на кшталт “народник”, “традиціоналіст”, “людина попереднього століття”, викликані і мотивовані лише тим, що У.Самчук вважав літературу художнім адекватом життя*, яка має

* Не випадково Г.Грабович, ревізуючи пізніше головні засади МУРУ, перейме поняття “велика література” як автентично-проблемну метафору під своєю назвою “У пошуках великої літератури” [див.: 5].

** У цій сентенції слушно засумнівався Р.Гром’як у своїй доповіді “Чи “відображав дійсність” Улас Самчук (про фікційність художнього світу У.Самчука)”, логічно аргументувавши і проілюструвавши промовистими прикладами протилежне – індивідуальне моделювання У.Самчуком свого візійного світу, що постає “інобуттям ідеальних, духовних сутностей” [див.: 7; 9]. Самчуків реалізм швидше подібний на його шерехівське тлумачення як такого, що постійно самооновлюється. За словами І.Костецького, “такий реалізм розкриває рамки національного, умовно-часового, він походить з незбагнених ще вічних джерел підсвідомості і з позапритомних імпульсів; цей реалізм пробивався в історії, і він прагне суб’єктивною свідомістю охопити всю цілість об’єктивного світу (мисль “я” і “не-я”, свідоме й позасвідоме, соціальне й біологічне)...” [12, с.35].

“нести в собі моральну істину, тобто бути дидактичною” [13, с.290], видаються дещо одиницями.

У сучасному літературознавстві назагал побутує думка, що нині художнє мислення виявляє ознаки відходу від “нігілістичного імпульсу” модерну (Т.Гундорова) до світоглядного плюралізму – співіснування різних форм буття й еkleктики різних стилів. З цього погляду філософія творчості У.Самчука – нове явище в українській художній свідомості, що в автентично-текстовому інваріанті (художньому, публіцистичному, мемуарному, епістолярному) заперечує одинічну рецепцію письменника. Ще в доповіді “Велика література” на І з’їзді МУРУ 21–22 грудня 1945 року в Ашшафенбурзі У.Самчук висунув не тільки одноіменно-дискусійну тезу, за яку одразу вхопилися “прозахідні космополіти”, а, по суті, започаткував не помічену в мурівському дискурсі ідейно-філософську апологію “синтези мислення”, що, на його думку, зумовлена іманентністю самого життя. “Взагалі не розумію виключностей в ідеї, в чині, в способі поступування, – розмірковував У.Самчук. – Уважаю, що життя є досить скомпліковане, щоб можна уняти його якоюсь виключністю. Думаю, що складником його можуть бути одночасно і реалізм, і романтизм, ідеалізм, і матеріалізм. Одна й та сама людина чи група людей, навіть одна і та сама теорія життя включають в собі ці ознаки одночасно, і все це разом творить цілість, як складники повітря творять повітря, як складники води творять воду – це основні передумови фізичного життя...” [18, с.48].

Певна річ, Самчукова “синтеза мислення” не була оригінальною на національному ґрунті. Приміром, Ю.Липа, М.Шлемкевич екстраполювали концепцію синтетичності українського мислення в історіософську площину, причому, останній здебільшого вдавався до “раціонального” радикалізму на подобу “або українська синтеза, або національна смерть” [див.: 23]. Аналогічної помилки допустився М.Рудницький: акцентуючи на багатолітності пізнання світу і заперечуючи утилітарну роль мистецтва, він переоцінив значення “романтичної” методології і бергсонівського інтуїтивізму [10, с.80]. Самчук був оригінальний у тому, що його концепція “синтези мислення” тяжіла до філософсько-естетичного плюралізму. Вона поступово розгорталась і поглиблювалась на нових рефлексійно-аспектних реєстрах: 1) *ідейно-організаційному*

(мурівському); 2) *історіософсько-геополітичному* (принципи надпартійності і надкласовості); 3) *художньо-філософському* (нерозривність життєвої філософії і художнього філософування, синтез східно- і західноєвропейського світобачення); 4) *стильовому* (еклектика, “коктейль” різних стилів) тощо. Зупинимось детальніше на кожному з вищезазначених рівнів.

Особливо актуальною виявилась Самчукова концепція синтези на етапі “розколотої свідомості, розхитаної душі” (Ю.Шерех) всередині МУРУ, що якраз мала на меті урівноважити співіснування різних поглядів та естетик – ідеї “великої літератури” У.Самчука, “національно-органічного стилю” Ю.Шереха та “вільної української літератури” Ю.Косача, “неповороту назад” І.Костецького, контрверсії Шерех-Державин та ін., застерегти мурівців від внутрішнього й зовнішнього розколу. Свідченням цього є Самчукова передовиця “Від нас” в “Літературному зошиті” та його промова на ІІ з’їзді МУРУ: “Свідомо хочемо творити різноманітність, але все-таки нам потрібна єдність. Велике космічно-всеобіймаюче почуття згармонізованості. Потрібне з’єднання того вищого порядку, що його мають люди з розвинутим в собі почуттям людського... У зміст людини вкладається більше, ніж сама гуманність. Передовсім, це певний стиль життя – стиль того рівня, коли людина у своїй етиці і моралі творить засадничу дистанцію між собою і рештою світу, що її оточує, залишаючись незалежним і повновартним складником цілості” [19, с.194].

Таким чином, під поняттям МУР У.Самчук розумів не тільки функціонально-організаційне явище, зумовлене потребою консолідації національної еліти в Ді-Пі таборах. МУР став для Самчука мірилом вищого (трансцендентного) сенсу – малості і високості духу, свідомості й несвідомості, свободи думки і вислову себе. У своїх мемуарах письменник філософував про МУР як своєрідний макрокосм: “Ми є в світі, але нас нема в світі, ми величні в малому, але малі у величному” [19, с.337] і розгортав філософсько-гносеологічну інтенцію Свідомості з акцентом на питаннях “хто Я” і “хто Ми”. “Наша доба проходить смугу світання Свідомості” [19, с.321], – писав він. Тому не менш актуальною була ідея синтези в історіософській концепції У.Самчука, головна мета якої полягала, на його думку, в тому, щоб мурівці синтезували у своїй творчості позиції різних соціальних і політичних

груп задля консолідації, соборності нації і держави. Виступ У.Самчука на І з’їзді українських журналістів в Новому Ульмі 2–3 червня 1946 року з рефератом “Проблема синтези” став, за його словами, “бомбою” для політичних радикалів. “... Треба прочитати всі книги, писані людьми нашої мови, і кожну з них трактувати, як один розділ одної великої, збірної книги буття нашого, – говорив У.Самчук. – Потребуємо думати, як демократ, як аристократ, як революціонер, як консерватист, як соціаліст, як націоналіст одночасно. Не лякаймося такого думання. Лякаймося думати виключностями... Наступає доба, що *абсолютно вимагає думання і діяння синтезою...* (виділ. наше. – Н.П.). Знаємо, що за такі слова не похвалив би нас Донцов, знаємо, що не прийшли б вони до смаку В’ячеславу Липинському, знаємо, що не був би зовсім контентний з цим і професор Драгоманів... Кожний з них ставив якусь тезу або антитезу, а це в свою чергу, за думкою Гегеля, вимагає синтези...” [19, с.97].

Історіософська ідея У.Самчука, в основу якої було поставлено принципи надкласовості і надпартійності, питання про назрілу потребу “людей синтези”, виявляла ознаки дотичності до міркувань Ю.Липи у “Призначенні України” і, зрештою, була ближчою до апологетизації модерно-інтелектуального часопису “Арка”, редагованого Ю.Шерехом, що демонстративно відкидав локально-табірну політизацію. Однак історіософська позиція У.Самчука стала “криком в порожнечу”: вона не імпонувала мельниківцям-бандерівцям, а ідеолог націоналізму Д.Донцов назвав її “зміновіхвістком”, бо не міг простити “зради” тому, кого вивів у люди (завдяки йому друкувались перші новели, роман “Кулак” У.Самчука в “Літературно-науковому вістнику”). Власне, він поставив мету здемаскувати еміграційних “модерних шашель”, які “люблять “узгіднювати” всіх і все” (У.Самчук), які протестують проти всякого “обов’язкового культу” і директиви (Ю.Шерех). А “коли хтось приходить з виразною ... доктриною, то другий Самчук (Косач) репетує про “авто-дафе”, про середньовічну інквізицію, про насильство, нетолеранцію, фанатизм” [8, с.8]. Тим часом Ю.Косач й І.Костецький вбачали кризу української літератури саме в донцовській ідеології й утилітарній політизації І.Багряного, що “спричинило, – за словами Ю.Косача, – не тільки віддалення нашого письменства від шляхів

всесвітньої літератури, а й глибоку внутрішню кризу...” [11, с.51].

Аналізуючи теоретичні засади модернізму на прикладі творчості Езри Павнда, І.Костецький висунув думку про “шлях мистецтва ... від первісно-ритуального до роздрібного – і від роздрібного до символічно монументального, а разом з тим синтетичного”, тобто про синтез епох і стилів. Він ґрунтувався, на його думку, на трьох рівнях: 1) модернізм – мистецтво деталі, яка є символом; 2) модернізм – основа багатопланового виразу; 3) модернізм як міфотворення. Виходячи з тези дослідника, що “модерне мистецтво бореться не проти природи божественного універсуму, а тільки проти мовного штампу в стосовній царині”, С.Павличко резюмувала, що вселюдський естетичний ідеал, за І.Костецьким, пов’язаний не зі сферою буття, а зі сферою духу, слова, як це властиво модерну [див.: 13, с.366–367].

Філософсько-естетичні міркування У.Самчука про синтез різних стилів якимось мірою дотичні до думок І.Костецького. З цього погляду його не назвеш “традиціоналістом і людиною попереднього століття”, що більше, радикальним апологетом народницького світогляду, бо, за словами самого письменника, “в руках майстра кожний стиль – романтизм, реалізм, експресіонізм чи якийсь інший модернізм є добрий, а змішані в один коктейль – ці стилі, можливо, дають найкращий результат. Бо хоч існує багато стилів мистецтва, але, по суті, існує один, тільки його, автентичний стиль – правда ... реальна чи ілюзорна, це основний закон усіх стилів ... це зветься талантом ... це, як море, що по ньому безперерви котяться хвилі безкінечно різних форм, але море лишається морем завжди неподільним і суверенним” [20, с.486]. На думку У.Самчука, шаблонний поділ на новий (модерний) і старий стилі, закономірний (утилітарний стиль доби, позбавлений “розв’язаної динаміки абстрактних шукань”) чи незаконісний – поняття відносні. Головне завдання митця, за У.Самчуком, – “тікати від банального, зужитого, невражаючого” до органічного і живо-го стилю, що “таїться не в зовнішніх ознаках письма, а у внутрішніх побудниках і засобах відчуття, бачення, сприймання і виявлення речей, явищ і образів” [20, с.487].

Отже, демократично-світоглядні орієнтири У.Самчука, спрямовані на індивідуально-стильове поліваріантне шукання з акцентом на

внутрішньозмістовому універсально-візійному “схопленні” світу й буття (саме в цьому полягає новаторство, за У.Самчуком, на відміну від зовнішньостильової, вербальної, естетики І.Костецького), закономірно впливають з його концепції “синтези мислення” і, на наше переконання, знаходять своє практичне втілення в творчій палітрі письменника.

Самчукова прерогатива “синтези мислення” органічно впливає зі специфіки його художньо-філософської рефлексії, що одночасно поєднує ознаки гносеологічної енциклопедичності й онтологічної глибинності. Р.Гром’як, аналізуючи публіцистику У.Самчука, помітив, що “погляд письменника не зупиняється на конкретиці чуттєвого сприймання, не вичерпується ним, а відразу через низку миттєвих асоціацій, зіставлень, алюзій розширюється і поглиблюється: перцепція стає аперцепцією, чуттєво-емоційний компонент сприймання зливається з абстрактно-раціональним” [7, с.10]. Така специфіка художнього філософування зумовлена її життєвою іманентністю. Марія Білоус-Гарасевич, яка особисто знала У.Самчука, назвала його зацікавлення та інтелект універсальним. У своїй статті “Широкий письменницький діяпазон Уласа Самчука” вона писала: “Улас Самчук – письменник-мислитель. Він не лише пильно спостерігає те, що у світі й на його життєвому шляху та інтенсивно всім цікавиться: літературою, малярством, архітектурою, політикою, будівництвом, суспільством, устроями і взагалі цілим світом. Він все переосмислює, виробляючи власні погляди, приходячи до певних висновків і прогноз. Все, що схопило його око, чого торкнувся розум, переходить ... через його філософське мислення. Це якась вишукано сильна індивідуальність з чітко окресленою думкою. Його спостережливість феноменальна, а поле зацікавлення безмежне” [3, с.135]. Неодноразово звертається увага і на Самчуків монументалізм як іманентну ознаку його світобачення і стилю, що виявляє свою специфіку у філософських рефлексіях і наративі, у зображенні світу й людини, у способі показу життя і, таким чином, породжує Самчуків метатекст.

Безперечно, Улас Самчук не належав до категорії *systemdenker* (за М.Гартманом), тобто не займався систематичним вивченням філософії – його філософія витікає з самого буття й органічно “ословлена” в тексті.

Загалом в українській літературній традиції з огляду на ментальну специфіку простежується тенденція до внутрішньої спорідненості філософського (теоретичного) й художнього мислення. Відсутність власного академічного “мовомислення” (І.Костецький), а отже, філософських систем, закономірно зумовлює розмитість філософської думки у творах письменників, а загалом функціональність літератури як “синкретичної свідомості, в якій нерозривно переплелися філософське пізнання (світу і самих себе), історичне, етнологічне тощо” [16, с.278]. З цього погляду можна умовно виділити дві художньо-мислительні категорії. Філософія творчості першої категорії є виразно життєвою, релігійною, кордоцентричною (Г.Сковорода, Т.Шевченко, П.Куліш), яка в неофілософському варіанті передбачає оновлення проблеми “автентичного буття” (Б.-І.Антонич, В.Свідзинський, В.Стус [див.: 21]). Для письменників другої категорії властиве перенесення модерно-філософської естетики на національний ґрунт або власне творення, що певною мірою може випереджувати світовий процес (філософія творчості Лесі Українки, В.Домонтовича, М.Куліша, В.Підмогильного та ін.).

Отже, загалом для національної художньо-філософської свідомості властивий симбіоз східно- і західноєвропейського світо мислення і світовираження. У цьому контексті яскраво виокремлюється самотутня постать Уласа Самчука, творчість якого поєднує ознаки двох попередньо зазначених художньо-мислительних категорій, бо, по-перше, неможливо провести чітку демаркаційну лінію між його життєвою і художньою філософією. По-друге, відштовхуючись від програмової концепції “синтези мислення”, У.Самчук органічно поєднав та узагальнив у своїй творчості світовираження автентичного простору (скажімо, філософію землі) в чуттєво-ідеалістичному ракурсі та ознаки західноєвропейського філософування з домінуванням раціонально-позитивістського начала, що красномовно засвідчують його твори “Волинь”, “Марія”, “Ost”, “На твердій землі” та інші.

Оскільки автентичне світобачення в Самчуковому “волинському” метатексті ґрунтується на тріадній домініанті: *Бог – Рід – Земля*, то специфічними ознаками його стають антеїзм та релігійна (морально-етична) настанова. Самчуків Абсолют – це селянин-хлібороб, який віками працює на своїй землі, замкнений в її обшир,

творить свій внутрішній світ з вертикальною віссю індивідуального космосу “земля – небо”. Він органічно пов’язаний з архетипом *Magna Mater*, яка стає для нього моральним кодом і від якої йде віталістична енергетика. Тому смерть від голоду в повноті існування сприймається як морально-світоглядне табу в Самчуковому контексті, а явище війни чи революції – як неорганічне, чуже ментально й історично (“Марія”, “Волинь”).

Під впливом “пасіонарних спалахів” Самчуків антеїзм розкривається якраз через зброю як знак боротьби за свою землю – йдеться-бо про виживання нації в умовах денационалізуючої окупації (“Гори говорять”, “Чого не гоїть огонь”). На цьому рівні антеїзм уже трансформується у філософію національної ідеї. Оскільки “національна ідея є ідея етична” (Т.Масарик), то, приміром, роман “Чого не гоїть огонь” становить художньо-філософську інтенцію переходу від екзистенціалістської естетики абсурду до активної естетики бунту, але не в класичному камюсівському розумінні, а народження людини нового гарту (Трояна), за шерехівською концепцією українсько-антеїстичного екзистенціалізму, – людини, яка самовіддано бореться за свободу, за Українську державу.

На основи автентичного світоуявлення У.Самчука накладається нашарування західноєвропейського світогляду, виростлого на фаустівській культурі. З цього погляду Самчукова філософія творчості – нове явище в контексті українського письменства, що ламає стереотипи пасивного життєсприйняття, страдництва, некрофілії, модуса самоїдства, що протягом багатьох десятиліть тяжіли над ним, особливо в XIX столітті [див. про детальніше: 16]. В одній з перших рецензій на “Волинь” сказано, що це “могутній гимн розумній праці західного активу. Не гін, а розум, не туга, а воля, не східна маса, але активна одиниця, не руїна, а будова – ось ті складники людини активного Заходу, складники, якими Самчук обдарував героїв свого твору” [2, с.6], і, зрештою, героїв наступних новотворів.

Ще З.Фройд довів, що психіка людини керується двома головними потягами – еротичним (потреба продовжувати, примножувати життя, утворювати цілості, зв’язки) і танатичним, деструктивним (потяг до смерті, руйнування цілості). Е.Фромм окреслив ці дві настанови як біофілійну (синдром росту) і некрофілійну (синдром розпаду). З цього погляду герой

У.Самчука – яскраво виражений біофіл. Адже наскрізним типом усіх творів У.Самчука є образ-концепт нового героя, виразника віталізму, “ковалю своєї долі”, якого автор зображує у різних планах: малий філософ (вселюблячий Володько (“Волинь”)), автохтон-землероб (Матвій Довбенко (“Волинь”), Григір Мороз (“Ost”)), прагматик-діяч (Лев Бойчук (“Кулак”), Іван Мороз (“Ost”)), Павло Данилів (“На твердій землі”)), воїн-пасіонарій (Дмитро Цокан (“Гори говорять”), Яків Балаба (“Чого не гоїть огонь”)), небуденна жінка (Марія з одноіменного роману, Віра-Павліна (“Чого не гоїть огонь”), Тетяна Мороз (“Ost”), Лена (“На твердій землі”)), інтелегент західного типу (Нестор Сидорук (“Ost”)) тощо. Незважаючи на різноплановість показу героїв, у них багато спільного – вони люблять життя, активно живуть та діють і завдяки своїй незмірній віталістичній енергетиці постають як окремі універсуми (макрокосми).

Художня концепція віталізму простежується в Самчуковому тексті на кількох філософсько-імплікаційних рівнях: біологічно-натуралістичному (життєвість (виживання) людини чи нації); етично-релігійному (так зване друге, духовне народження); раціонально-прагматичному (активна цілеспрямована праця для свого блага (концепція “ґрюндера-кулака”) чи для інших); креативно-мистецькому (художнє відтворення бергсонівської концепції “життєвого пориву” й творчої еволюції).

Таким чином, віталістична основа світообразу й характеротворення органічно “вписується” у світоглядну парадигму У.Самчука. Бо, по-перше, віталізм чи не єдина плюралістично-філософська система, яка одночасно вважається еллінською і християнською, гармонізує елементи різних мисленнєвих сфер – релігії, науки, мистецтва, повсякденного життя тощо [1, с.42]. Інакше кажучи, це своєрідна синергетична система, що якоюсь мірою відповідає Самчуковій концепції “синтези мислення”. По-друге, активний світогляд У. Самчука, що мав стати панацеєю від пасивного синдрому, швидко схопив й адаптував на художньо-національному ґрунті філософську концепцію, в основі якої лежить активно-життєве начало як сутність реальності.

Підсумовуючи, зауважимо, що погляд на філософію творчості Уласа Самчука крізь призму його концепції “синтези мислення” на різних рівнях дає підстави говорити про новаторський характер ідейно-естетичного комплексу пись-

Тоді прокидалося болісне почуття провини, і Лазар уважно оглядав свої долоні й ні з того ні з сього ховав їх у кишенях, а коли простягав руку до хліба, то одсмикував її, “бо він святий” [2, с.256]. Ці муки, докори сумління в сновидінні – стадії підсвідомого чистилища героя, тоді як його несвідоме – пекло, а свідомість – рай. Відтак образ очей – це онтологічна філософсько-психологічна категорія в творі, що живе своїм окремим позафабульним життям.

На деякий час у ката виникає почуття відрази до своєї роботи й він пручається, б’ється з наглядачами, щоб не виконувати волю урядовців. Але згодом скоряється обставинам. Лазар починає задумуватися: хто ж то “такий”, що видає накази вбивати: “Йому здавалось, що зло сидить в одному місці, простяга звідти руки на усі боки і все ворушить. Що, коли б отак підійти, узяти в пригорщу зло і здушити... І перший раз, після утоми і знеохоти, після огиди до своєї роботи, – уперше почув він смак душоубства. Почув ненависть у серці і розкш муки” [2, с.259]. Відтак герой несвідомо пов’язує свої болісні переживання із містичним уявленням про “зло” і робить його придатним для власної деструктивної функції, яка пов’язана із “агресивним вабленням” (А.Адлер) й “інстинктом смерті” (З.Фройд) людини. І хоча вроджені садистичні нахили персонажа визначають значною мірою його психологічну “долю”, все ж домінуючу роль характеру індивіда письменник вбачає передусім у результаті життєвого досвіду, який залежить від впливу соціальних чинників.

Дану проблематику, тільки в іншому ракурсі, розкриває й оповідання “Коні не винні” М.Коцюбинського, в якому автор розповідає про безтурботний стиль життя дворянина-власника Аркадія Малини і боротьбу ліберала за земельні права селянства. Кульмінація твору: коли громада вирішила відібрати землю в нього, сім’я пана викликала на допомогу урядових козаків, які прискакали на конях, щоб розправитися із революційним настроєм селян. Суперечка між Аркадієм Петровичем і його родиною стосовно того, прогнати чи дозволити козакам переночувати і нагодувати їхніх коней, закінчується цікавою психологічно-переконливою фразою дочки: “Коні не винні...”.

Деякі риси образу головного героя Малини письменник ідентифікував із власними. А саме: пристрасну любов до їжі. Читаємо, що

Аркадію Петровичу хотілося їсти, як молодому хлопцеві, і це його приємно хвилювало. З радістю уявляв, як усі заметушаться, коли почують, що він зголоднів, і будуть дивитися йому в рот: “Такий молодий апетит і здоровий, що просто чудо! Чи догадаються тільки насмажити на вечерю молодих печеричок, так, як він любить: ціленькі облити сметаною добре і оживити зеленим пером цибульки” [2, с.489].

С.Павличко, інтерпретуючи подібні моменти біографії прозаїка, писала, що “Коцюбинський постійно вигадував для себе дієти, рецепти. Він то п’є вино і каву, то утримується від них, то дозволяє собі молоко, то забороняє. Навіть в останні місяці життя, коли стан його серця серйозно погіршився, він пробує лікувати себе дієтою, вважаючи, як це свого часу робили Гоголь або Ніцше, що всі проблеми його здоров’я пов’язані зі шлунком. Про це йдеться в його останньому листі з лікарні до Аплаксіної...” [4, с.517]. Правильна їжа – не лише запорука здоров’я, а ще й ключ до краси. Коцюбинський надзвичайно стежить за своєю зовнішністю і культивує свою красу: “Часом я сам люблю собою в дзеркалі, такий маю здоровий вигляд...” – пише він в одному з листів до Віри. Він навіть починає фарбувати посивілу борідку, чим дивує старих знайомих” [4, с.519].

Сам заголовок оповідання “Коні не винні” несе в собі також й автобіографічний підтекст. Бо, як відомо, особливою пристрастю батька письменника були коні. “Він збирав малюнки, атласи, літературу про коней, утримував їх аж четверо і брав участь у гонках у Варшаві. Коли вигравав, привозив подарунки, а програвши, ледве добирався додому” [6, с.131].

Образ коня, що в психоаналізі стандартизований як символ сексуальності, часто зустрічається в творчості М.Коцюбинського (наприклад: “Подарунок на іменини”, “Ялинка”, “Ціпов’яз”, “Що записано в книгу життя”, “Помстився”, “Лялечка” та ін.), і в емоційно-психологічному вияві автора несе амбівалентний характер почуттів любові й ненависті.

З цього слід припускати символічну наявність в творчості письменника елементів едіпового комплексу. Про це свідчить і структура колишніх сімейних відносин митця в роки дитинства й юності. Як зауважувала С.Павличко, “стосунки Коцюбинського з матір’ю і їхній вплив на формування його особистості та твор-

чості мали б стати окремою темою психоаналітичного характеру... Зазначу, що Коцюбинського з матір’ю пов’язували близькі стосунки в його дитинстві та юності, через неї він у молодості кинувся на батька з ножем, а після його одруження вона жила з ним та його родиною. В час його від’їзду нею опікувалася Віра” [4, с.515–516].

“Коні не винні” як художня містифікація є своєрідним несвідомим докором прозаїка певному стилеві життя свого батька, який зубожів через ігри в кінних перегонах й, не маючи змоги утримувати сім’ю, жив від неї осторонь.

Проблема людської деструктивності в малій прозі М.Коцюбинського має місце й в інтерпретації письменником певних відчуттів творчого процесу людини, а саме в етюді “Цвіт яблуні”, де внутрішній художній світ головного героя сповнюється під час агонії своєї дочки внутрішньою боротьбою двох начал: життя (біофілія) і смерті (некрофілія), а також бівалентністю його як батька і митця. Зрештою, феномен “неронізму” персонажа існує в замаскованому вигляді і недоступний для розуміння, навіть для нього самого. Це пояснюється тим, що психічна локалізація художнього покликання і моральної індивідуальності його як батька виступає в ролі компромісу між свідомою і підсвідомою сферами.

П.Филипович, як і більшість тогочасних літературних критиків, інтерпретує опис творчого процесу митця в оповіданні “Цвіт яблуні” М.Коцюбинського більш з морально реабілітаційного погляду, що “не дає підстав для таких висновків, “духу богемі”, морального індивідуалізму (“неронізму”) в трактуванні теми... Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження й початкової фіксації життєвих вражень, процес ще великою мірою пасивний (“нам’ять, той нерозлучний секретар мій, уже записує”), який характеризує швидше професіонала, ніж естета, і зустрічає опір з боку морального почуття письменника, що подвоюється і змагається з людиною” [5, с.125].

Так, герой твору не може чути здушеного дихання своєї дитини і ходить по кімнаті, наче настроєна арфа. Світло абажура ділить кабінет на чорну і світлу смуги, які тінню підкрадаються й різними привидами влягаються йому в душу. Хата здається каютою корабля, що пливе у безодню, а темні простори несвідомого розривають свідомість на шматки.

Таке споглядання героя характеризується переведенням реалій життя у свій художньо-естетичний світ: “Я не піду до спальні. Чого? Я й так бачу все, бачу свою дівчинку, її голі ручки на рядні; бачу як ходять під рядном її груди, як вона розтулює спечені губи й ловить повітря” [2, с.195].

Фантазії, народжені подібними бажаннями, вимушують митця приховувати їх не тільки від інших, але й від самого себе. Це пов’язано із регресією думок щодо образів сприйняття, що несуть сексуалізацію мислинних процесів. Наприклад, хвилювання дружини за смерть їхньої дитини він еротизує у своїй уяві: “Гарячі й темні од нічниць і тривоги, блискучі од сліз і гарні. Її чорне волосся, зав’язане грубим жмутом, таке м’яке і тепле... Я бачу її миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде западне тепло молодого тіла, і в той мент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо риде, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку...” [2, с.198].

Митець згодом починає бачити самого себе. Минуле, теперішнє і майбутнє начебто на низані на нитку бажань слави. Його грандіозне дежав’ю проявляється в торжествуванні нарцисизму, яке надихає героя на сублімоване задоволення, здатне утвердитися всупереч трагічній дійсності. Митець вбачає можливість досягнути всемогутності: “Я бачу навіть себе, як я хожу з кутка в куток поміж не потрібними мені й наче не моїми меблями; бачу своє серце, в якому немає найменшого горя. Що ж, смерть – то смерть, життя – то життя!...” [2, с.197]. Його незадоволені бажання є основною рушійною силою марнославних мрій, еротичних фантазій. Вони несуть на собі сліди від дитячих спогадів та інфантильних переживань і є асоціальним продуктом.

У процесі творення художніх метаморфоз несвідомого “інтелектуального нарцисизму” важливу роль відіграє перехід підсвідомих денних вражень у несвідоме психічне людини. Відбувається відповідна переробка переміщеного матеріалу в символічні образи, пов’язані з механізмами згущення і викривлення реальної дійсності.

М.Могиланський писав: “Коцюбинський з такою переконливою інтимністю, з такою чіткою опуклістю й конкретністю подробиць написав відомий етюд “Цвіт яблуні”, що багато

хто, навіть з людей близьких до нього, був певний, що письменник пережив горе смерті дитини... Але немає сумніву, що в цьому етюдні на матеріалі не з особистого життєвого досвіду письменник зафіксував основну рису свого художнього темпераменту – жадобу спостережень і постійне записування в пам'яті всього, що ввіймало око, вухо, всього, що пройшло через апарат мозку, претворилося в образ або в морально-філософську сентенцію...” [3, с.203].

Справжні поетичні витвори, найглибші осяги душевних зусиль межують із невідомими, непізнаними психічними процесами. Ще Платон у діалозі “Іон” підмітив, що самі поети найменше відають, яким способом вони творять. Причини і їхній особливий зміст художньо-образної інформації приховані в сфері несвідомого. Проте процеси, які виникають в ній, здебільшого мають своє продовження у свідомості і навпаки.

Герой із оповідання “Цвіт яблуні” наче відкрив у несвідомих глибинах свого “Я” творчу стихію духа, який згодом, довірившись жовтявим клаптикам паперу, компенсує внутрішню деструктивність. Він ще не розумів, яка сила керує ним, а підсвідома сублімативна сфера душі вже передчувала темні глибини чогось надприродного, незвичного і дивного. Несвідоме не взяло гору над свідомістю автора, а перебувало у постійній із ним боротьбі, що спричинило до особливої драматичності, т. зв. феномену творчого процесу.

Подібний стан митця в українській літературі був яскраво виражений у таких творах, як “Чорна Пантера і Білий Медвідь” В.Винниченка, “Я (Романтика)” М.Хвильового, “Над безоднею” Я.Мамонтова, “Душа” Н.Кобринської, “Самота” О.Маковея, “Місто” В.Підмогильного, а в мистецько-життєвій практиці поетів достатньо згадати хоча б той факт, коли Леся Українка біля вмираючого С.Мержинського за одну ніч написала драматичну поему “Одержима”.

До речі, чимало психоаналітиків абсолютно серйозно стверджують, що митці позбавляються зайвих комплексів і недоліків, наділяючи ними своїх героїв. У цьому зізнався й М.Гоголь. “Притім мистецтво виявляється немов подібним до терапевтичного лікування” [1, с.97–98], – зауважував Л.Виготський у своїй “чистій”, “безособовій” психології мистецтва, згадуючи Мюллера-Фрайенфельса, який вважав, що Шекспір і Достоевський тому не стали злочин-

цями, що відображали вбивць у власних творах. Проте Р.Рільке засуджував подібні міркування, пишучи в листах, що “лікування для нього було б можливим тільки тоді, коли б він ніколи більше нічого не творив” [цит. за: 1, с.511].

Хоча, маючи змогу аналізувати чимало фактів із життя творчих людей, психологи не раз виголошували парадоксальні теорії, однак усе ж існують дві основні точки зору щодо психопатичних параметрів людини та її обдаровання. Одні (Ч.Ломброзо, Л.Айхбаум, Моро де Тур та ін.) вважають, що “геній” – це тільки особлива титанічна різновидність *morbus sacer* (священної хвороби)” [8, с.57], а інші – (Е.Кретчмер, М.Арнаутов) – що аномалії не мають нічого спільного з природними творчими здібностями, або, точніше, що “самий цей розподіл не веде прямо до Парнасу, оскільки вони (аномалії) означають якийсь духовний мінус” [7, с.22].

Герой із етюд “Цвіт яблуні” М.Коцюбинського задає собі питання: як може з’явитися задоволення під свист здушеного смертю горла дитини? Відповідь можемо дістати із його відповідного бажання і сприйняття. Митець відчуває, як щось тягне його, жадібно приковує до мертвого тіла дочки, її спечених губ, білих дрібних зубків і мертвого скляного погляду: “Щоб не забути... щоб нічого не забути... ні тих ребер, що з останнім диханням то підіймають, то опускають рядно... ні тих, мертвих уже, золотих кучерів, розсипаних по подушці, ані теплого запаху холодніючого тіла, що виповняє хату... Все воно здається мені... колісь... як матеріал...” [2, с.199].

У наведеному прикладі чітко простежуються тенденції некрофільії, що є однією із сексуальних перверсій, котра характеризується специфічною особливістю – бажанням володіти мертвим тілом жінки. Він механічно зриває цвіт яблуні і притуляє до обличчя. Рожеві пелюстки обсіпаються, як і життя його дитини. Не смерть дитини, а радість природи викликає в митця смуток.

Співпереживання, тобто виникнення почуття ідентифікації із минулим живим образом своєї дочки, а також почуття вини перед нею, сприяло частковому подоланню некрофільно-деструктивної форми творчого процесу: “Я дивлюсь на се воскове тіло, і дивний настрій охоплює мене. Я почуваю, що воно мені чуже, що воно не має жодного зв’язку з моїм

живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за ним, а за чимсь іншим, живим, що лишилось у моїй пам’яті... Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?” [2, с.201].

Діалектика творчого процесу є складною і полідетермінантною. Герой оповідання належить до інтровертивного типу митця, що намагався відтворити “абсолютний” внутрішній голос своєї душі. Його “моральний індиферентизм” дає змогу усвідомити серйозність і складність творчого процесу взагалі, що обіймає все єство людини, нерідко визначаючи її долю.

У більшості випадків вчинки, реакції, внутрішні дії, фантазії, думки, бажання героїв у творчості М.Коцюбинського не є результатом якогось одного прояву деструктивності, а може зустрічатися в різноманітних формах: спонтанній (помста, екстаз), структурній, що пов’язана із усією особистістю людини (садизм, некрофільія) та ін. Письменник таким чином дає збагнути, що деструктивність є однією із важливих проблем людського існування в усіх сферах життя,

The problem of human destructiveness (through the system of images-characters) in “Persona Grata” by Myhailo Kotsiubyn’skyi is investigated. Such a conception in the analysis of this writer’s work gives to the researcher’s the possibility to evaluate the prosaist’s stories in a new way.

Key words: short prose, existences, psychologism, dominant.

УДК: 82-2: 821.161.2

ББК: 83.3 (4 Укр)

КАТЕГОРІЇ РЕЛІГІЙНОСТІ ТА ІСТОРИЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Наталія Вівчарик

У статті аналізуються художні особливості драматургії представника Львівської групи письменників “Лотос” Григора Лужницького. Основну увагу приділено дослідженню художніх текстів п’єс драматурга крізь призму категорій історизму, релігійності та патріотизму, що є домінуючими.

Ключові слова: контекст, угруповання “Лотос”, художнє мислення, християнськість, характер, жанр.

У поле зору дослідників за останні роки все частіше потрапляють християнсько-релігійні аспекти творчості українських письменників. Прикладом слугують дослідження Володимира Антофійчука й Анатолія Нямцу “Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX–XX століть”, монографії Віри Сулими “Біблія і українська література”, Ірини Бетко “Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX

й вирішення її потрібно шукати не в руйнівному інстинкті, успадкованому від тваринного світу, а в тих соціальних чинниках, які створила сама людина.

1. *Виготський Л.* Психологія мистецтва. – М.: Искусство, 1986.
2. *Коцюбинський М.* Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1974.
3. *Могиланський М.* Процес творчості у Михайла Коцюбинського // Записки іст.-філол. в. ВУАН”, IX, 1926. – с. 209.
4. *Павличко С.* Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського // С.Павличко. Теорія літератури. – К.: Вид-во “Основи”, 2002.
5. *Филипович П.* “Цвіт яблуні” Михайла Коцюбинського // П.Филипович. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991.
6. *Шевчук В.* Із вершин та низин. Книжка цікавих фактів із історії української літератури. – К.: Дніпро, 1990.
7. *Kretschmer E.* Geniale Menschen. – Berlin, 1929.
8. *Lombroso Genio e degeneratione.* – Leipzig, 1894.

Дослідники спадщини письменника (Леонід Рудницький, Тарас Салила, Степан Хороб) вважають, що витоки його драматургії пов'язані із західноєвропейською модерною драмою, театральною естетикою Олександра Загарова, в якого він вчився сценічної майстерності, та впливами ідейної платформи В'ячеслава Липинського, якої дотримувалися “логосівці” [6, с.5], [15, с.171], [11, с.71]. Григор Лужницький бажав осучаснити українську драматургію, театр, надати їм модерного блиску, але рівночасно зберегти в ньому “традиційний українсько-християнський етос і здоровий український патріотизм” [6, с.4]. Науковці зауважують, що домінуючими у поетиці, по суті, всіх драм Григора Лужницького є категорії історизму, релігійності і патріотизму, як, наприклад, у п'єсах “Посол до Бога”, “Ой зійшла зоря над Почасвом”. Підґрунтям цих творів слугує християнський міф та реальні історичні події. Тому ці драми відносять до релігійно-історичної драматургії (за поділом Леоніда Рудницького).

В основі сюжетів даних творів – чудо, яке пов'язане з діями святого або Матері Божої. А це дає підстави характеризувати їх як міраклі, сюжети яких запозичені з життя святих. Образи святих, Богоматері – символічні і поєднують у собі декілька рівнів значень. Леонід Рудницький зауважує, що героєм релігійних драм Григора Лужницького можна вважати Господа Бога і його церкву [14, с.190]. Серед творів української релігійної християнської драматургії науковці виокремлюють п'єси, “де окрім виразного сакрального спрямування, так чи інакше відбито певні історичні й національні реалії, соціально-духовні орієнтири, біблійні вірування тощо” [16, с.89]. Драма Григора Лужницького “Посол до Бога” “й досі залишається, по суті, самотнім жанровим утворенням такого роду” [там само].

В історії України вказано, що в 1620 році загострилася ворожнеча між православними та греко-католиками. З обох сторін гинули сотні священників. Найбільшого розголосу набуло вбивство в 1623 році греко-католицького архієпископа Йосафата Кунцевича натовпом православних віруючих. Розчаровані войовничою непримиренністю своїх співвітчизників, деякі православні священники, зокрема архієпископ Мелетій Смотрицький, врешті-решт стали на бік греко-католиків [13, с.111]. Це історичні факти, які лягли в основу драми. Проте як міраклі, п'єса передбачає сюжет, пов'язаний з життям свя-

того. Григор Лужницький звернувся до постаті Йосафата Кунцевича (відомою є стаття цього автора “Святий Йосафат Кунцевич і галицьке москвофільство”).

Беручи реальні факти, письменник переосмислює їх. Тому читач або глядач відчуває ставлення автора до тієї чи іншої події, постаті. Григор Лужницький по-своєму моделює ситуації на основі реального конфлікту та його учасників. Дехто з дослідників творчості Григора Лужницького вважає, що в п'єсі забагато історичних осіб, драматична дія перенасичена персонажами, які не відіграють суттєвої ролі в розгортанні конфлікту, тому доречно було б залишити тільки Венямина Рутського і Мелетія Смотрицького, котрі репрезентують протилежні погляди. Велика кількість дійових осіб, масовок вказує на те, що учасниками і жертвами боротьби стало все населення, навіть діти, а поділ церкви привів до трагічних наслідків. Їх відображають символічні сцени:

Німа сцена: Заграва сходячого сонця червона й кривава паде на вхід до церкви й трираменний хрест на вході. На сходах лежить кілька з юрби. Мушкетери з піднесеними мушкетами до ударів по обох боках сцени серед юрби. Тут і там лежить труп... На авансцені проти входу до церкви клячуть о.Рутський і тримає головку мертвого хлопчика на руках при грудях. Біля нього дідуган цілує ноги хлопчика. Їх опоясує також керва сонця [6, с.46].

Так святкують Великдень. Невинна жертва нагадує Плащаницю. Виникають асоціації: “віруючі” вкотре розп'яли Бога своїми гріхами. Сприйняття часу переростає у циклічне: Христос розп'ятий, він розпинається (Йосафат) і буде розпинатися. Бога, як реалістичної постаті, у творі немає, але він є “героєм” п'єси, адже церква, її служителі, віруючі є посланцями Бога на землі, його синами. А ще Господь залишив найголовнішу заповідь – любові. Проте “віруючі” про неї забули, відтак досліджуються “глобальні” пороки, які засуджуються християнською та народною мораллю. Реципієнт розглядає образи з точки зору їх синхронного і діахронного функціонування. Як стверджує Анатолій Нямцу, колізії такого типу, “накладені на конкретний національно-історичний матеріал, часто пропонують несподіване з точки зору повсякденної свідомості дослідження глибинних джерел сучасного духовного континууму” [3, с.416].

Натовп перебував у стані афекту, який пов'язаний з фанатизмом. Логіка тверезого розуму відступила на другий план. Передвоскресний час характеризується тимчасовою перевагою на землі темних сил. Так звані “віруючі” сповідують Бога й водночас ламають етичні засади десяти заповідей. Натовп прагне видовищ. Його складник – “маленькі люди”, які на мить отримали владу над чимось долею, і тому хочуть продемонструвати власну значимість, “силу віри”, владу над “іновірцем”. Повернувшись до нормального стану, люди відчувають каяття, бо будь-яка ініціатива їх особистості була зламана, вони піддалися стадному інстинкту. Непроглядна темінь – одна з перших містерійних ознак початку безладу. Той, хто прийняв духовне наступництво Христа, не може не відчувати самотності. Через образ Йосафата піднімається проблема “Христос і насильство”. З цього приводу Ернест Ренар заявляв, що людина “не може протягом кількох років вести життя чудотворця, не будучи десять разів поставлена в скрутне становище і не випробувавши на собі насильства натовпу” [9, с.33]. Небесні знаки, муки совісті привели до навернення тих, хто вважав Йосафата найбільшим ворогом. Смотрицький став католиком. Про це свідчать й історичні дані (Смотрицький написав листа до Папи Урбана VIII, який простив йому всі провини). Такої ж версії дотримується Григор Лужницький.

Композиція драми дещо громіздка. Вона складається з дев'яти розлогих картин “якоюсь мірою зміщуваних і в часі, і в просторі, що більше характеризує нарративну, ніж драматургічно-сценічну сюжетність. Тому головна акцентація драматизму автором свідомо проектується в діалогічному й монологічному мовленні дійових осіб, у психологічно-мотиваційних репліках...” [16, с.92]. Дослідники релігійно-християнської драматургії Григора Лужницького відзначають, що домінуючий діалогічно-монологічний засіб творення дії тісно пов'язаний з автентичними висловлюваннями, запозиченими автором з історичних документів [див. 16, с.93]. Полемічний динамізм є імпульсатором драматичної дії.

Найбільш предметними і дієвими у художній структурі тексту проступають діалоги між священником Венямином Рутським та архієпископом Мелетієм Смотрицьким – своєрідними опозиціонерами в розумінні ролі й значенні унії в українському житті. Причому Григор Луж-

ницький так вибудовує конфліктний вузол, що персонажі виявляють не стільки розходження чи протиріччя в ідеях християнського вірування, скільки трагічні суперечності тої доби у справі утвердження й незалежності Української помісної церкви. Письменник виявив себе “доволі вправним творцем діалогічного мовлення, окремих реплік, конфліктних конструкцій з добротною бінарною основою, до якої закладені не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні й морально-вольові протиріччя” [16, с.77]. Душевні стани дійових осіб передаються через специфічну побудову діалогів. Відтак з'являються діалогі-диспути, діалоги-переконання.

Справжнім наслідником Бога зображує Григор Лужницький Йосафата. Через нього у свідомості реципієнта асоціативно постає образ Спасителя, якого багато не любили за те, що вказував на їхні гріхи, був не таким, як усі, адже “не є слуга більший від свого пана...” [Йоана 15, с.20]. Святий Йосафат Кунцевич – втілення певної ідеї, символ мучеництва за віру. Усе, що з ним пов'язане – це лише зовнішнє, сказати б, видиме розгортання сюжету. Насправді ж, “причинно-наслідкова, фабульна послідовність подій зосереджена, насамперед, довкруг містичного образу Всевишнього та його церкви” [16, с.92]. Етапи життя Йосафата нагадують етапи життя Христа: проповідання, переслідування, готовність вмерти за чужі гріхи, за істину, передбачення власної смерті, намагання уникнути непотрібних жертв через вказівку: “Це я” [Йоана 18:6], терпіння і муки, смерть, яка не спричинила тління тіла, а привела до навернення грішників. У статті Григора Лужницького, присвяченій католицькій літературі, зокрема Полю Клоделю, наявні міркування письменника щодо католицької драми, у якій майже завжди наявна ідея жертви, пов'язана з сильною індивідуальністю, що протистоїть психології натовпу, усвідомлює своє призначення на землі, а тому прагне поєднання з Любов'ю і Правдою у вічності [8, 1927. – Ч.9–10. – С.287–288]:

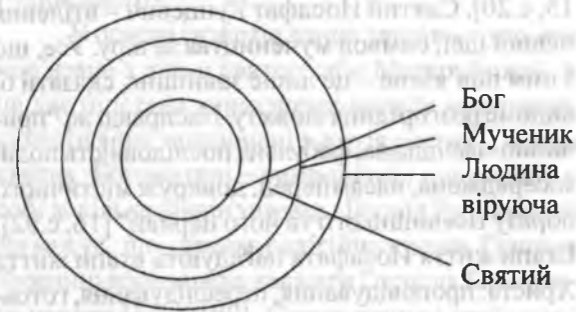
Голоси: Що це! Свят! Свят! Господи, рятуй! Втікайте, спасайтесь!

Сцена порожня. На тому місці, де впадо тіло Йосафата, появляється великий білий хрест.

Дехто: (Відступає на вид хреста, хреститься і стає навколішки).

Голоси: Господи! Прости нам! Ми святого вбили! [6, с.79].

Над землею нависла густа мряка, з'явилась чорна хмара (схожі явища спостерігалися при смерті Христа). Святий перемагав, будучи неживим. Вчення про смерть є невід'ємною частиною християнської релігії. Її роль у досягненні вищої мети “службова”, – вважає Мирослав Іванек [2, с.103]. Смерть стає початком нового життя через підведення підсумків земного існування, вона міняє статус героя. Йосафат був святым, а смерть зробила його ще й мучеником. Жертва веде до того, що добро, справедливість беруть верх. Вона стала етапом подолання відчуження від Бога. Таким чином відбувається об'єднання макрокосму (Бога) та мікркосму (святий Йосафат). Шлях до сакрального центру став подоланням концентричних сакральних зон і привів до суміщення з сакральним центром (внутрішнє освоєння простору вимагає особливої поведінки):



Відтак шлях виступає не зримою формою реальної дороги, а метафоричною – лінія поведінки (віровчення, за яким Бог стає простором душі). Образ святого Йосафата через невинну смерть асоціюється з біблійним: “Щасливі ви, якщо вас переслідуватимуть за мене”, а таким чином споріднюється з образом Христа. Це веде до взаємодії “малого часу” і “великого часу” (за Михайлом Бахтіним) в еволюційній спіралі протосюжету і протообразу [3, с.416].

Григор Лужницький зумів показати погляди православних і католиків на унію. Роздор, посяний між віруючими, вигідний росіянам і полякам, які часто використовували українців у власних цілях. Об'єднати людей може церква:

Рутський: Кожна держава, яка ради свого існування й при допомозі своєї сили йде проти законів совісті й проти свободи її – це зло. Тільки єдина Божа держава, Церква є добротою. І тому Божа держава не сміє бути залежна від світської держави [6, с.81].

Письменник своїм твором закликав до толерантності між віруючими, керівниками церков, державою і релігією. Драма “Посол до Бога” є своєрідною реалізацією ідейної концепції “Логосу” і Григора Лужницького зокрема. Через зображення помилок минулого автор намагався запобігти конфліктам у майбутньому. Тому виникає питання, чому це відбулося? Воно співвідносне з моральним імперативом.

До історико-релігійних драм-міраклів, “де релігійний дух яскраво виразнений не тільки в сюжетній подієвості, образах-характеристиках чи загалом в ідейному пафосі творів, а й у цілісній їх структурі, зосібна конфлікті, драматичній дії”, належить п'єса “Ой зійшла зоря над Почаєвом” [15, с.173]. Критики зауважували, що п'єса є християнською й водночас патріотичною, тому має виховне значення.

В основу п'єси лягли реальні події, які сягають глибокої давнини, і тісно переплелися з міфом. Межа між історичною правдою та містичним домислом втрачена. Драма охоплює надзвичайно великий часовий відтинок (1198–1831). Наскрізним елементом, який поєднує дії, що в хронологічному плані віддалені, є пісня, яку письменник у ремарках іменує думою про Почаївську Божу Матір (“Ой зійшла зоря, вечорова, над Почаєвом стала...”). Вона стала назвою твору – “Ой зійшла зоря над Почаєвом”, а можливо, й поштовхом до його написання. Автор намагався відтворити історію з'яви Почаївської Богоматері, побудови святині, яка стала символом незнищенності церкви, порятунку тих, хто має глибоку віру. Звертання до Матері Божої (а через неї до Бога) з проханнями, молитвами пов'язане з вірою у її посередництво, заступництво.

Схожі мотиви зустрічаються і в інших літературах [див. 10, с.72]. В українській культурі постать Богоматері ближча до людей, аніж постать Бога: за її посередництвом можна отримати прощення, зцілення. Про це свідчить наявність у драмі великої кількості “музичних номерів”, саме так назвав їх автор. Усі вони пов'язані з Почаївською Божою Матір'ю: історією її появи, опікою над монастирем, допомогою тим, хто благає про заступництво.

П'єса сповнена містичними подіями. Про них йдеться і у розлогих ремарках. Проте для написання твору Григор Лужницький використав не тільки християнський міф про Почаївську Божу Матір, а й історичні дані. Кожна окрема

подія зосібна становить “окрему динамізовану картину-дію, а в сукупності – напружений сюжет і логічно-послідовну й вивершену композицію” [16, с.94].

Розрізнені століттями події об'єднуються навколо головного героя – Матері Божої Почаївської. “Такий прийом, з одного боку, якоюсь мірою диктувався специфікою міфологічно-образного мислення, зв'язаного з поняттям містичного (в кожній дії воно так чи інакше виявляється), а з другого боку, більшою мірою зумовлювався релігійністю авторської свідомості (християнське розуміння часу і простору як необмеженості в сприйнятті)” [16, с.95]. Це пояснює використання в такому жанровому утворенні як образів реальних або їх варіативних комбінацій, зумовлених історичною конкретикою, так і образів далеких від їх традиційного розуміння чи й зовсім відсутніх в сюжетній канві твору, проте присутніх, по суті, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух, що проймає загальнолюдські цінності [там само].

За документальними свідченнями, після розгрому київських святинь ханом Батием, монах Методій на початку XIII століття поселився на Почаївській горі. У драмі сказано, що Методій прибув з “боголюбивої Гори Чернечої, Афону” [6, с.161]. Перша з'ява Матері Божої відбулася в 1240 році, її бачило кілька монахів та мирянин пастух Йоан, – свідчить християнський міф. Григор Лужницький, по-своєму осмислюючи матеріал, моделює і хронологічний план дії: пастушок Іван Босий є звичайною дитиною-сиротою, саме йому з'явилася Мати Божа. Автор розширив асоціативний план твору. Поява Матері Божої пастушку-сироті не випадкова, адже саме убогі пастушки першими вітали новонароджене дитя. Іван Босий не має батьків, і Богоматір займає їх місце як опікунка сиріт і бідних. Письменник зумів показати психологію дитини з неповторним світосприйняттям, вмінням безкорисливо любити, щиро молитися, вірити в чудо:

Іван: (який, неначе зачарований, дивиться на скалу, поволі підводиться з колін і, звертаючись до гурту, голосно говорить). Ясна Пані сказала, щоб тут збудувати церкву, де Вона мешкатиме. А збудувати на цьому місці, де в скалі відбилась її стопа, бо звідтам плистиме цілюща вода. А буде ця вода цілюща поки Вона тут мешкатиме [6, с.167].

За трактуванням автора драми, назву місцевості, де з'явилася Богоматір, дала також дитина, яка завдяки їй заговорила:

Павлусь: Поча-Поча...

Методій: (старається йому допомогти). Почала...

Павлусь: Ді-Ді-ї.

Методій: Почала Діва... Почала Діва являти чудеса свої!

Павлусь: Поча-їв-їв...

Усі: (разом). Почаїв! [6, с.168].

Григор Лужницький використовує християнський міф про заступництво Божої Матері та святого Іова Заліза, який колись був ігуменом монастиря, його мощі вважаються нетлінними. Проте п'єса не обмежується релігійним аспектом, а містить виразне патріотичне забарвлення. У композиційній структурі твору є багато молитов, які, як і пісні, величають Почаївську Божу Матір, адже її здавна вважають заступницею України. Переносячи читача у в 1881 рік, автор вдається до використання історичного матеріалу:

Протоархимандрит: І хай не сумують серця ваші! Хоч цар Микола Перший заборонив нам тут молитися, хоч відбирає нам наш монастир і не вільно нам, українцям, святу католицьку віру визнавати, і з сердець наших він нам цієї віри не видре! [6, с.185].

Своїм твором Григор Лужницький намагався протестувати проти переслідувань церкви, нищення святинь, проти намагання Москви керувати справами релігії, проти арештів. Символічною є розв'язка твору: Матір Божа з маленьким Ісусом на руках разом з арештантами їде на Сибір. У драмі “Ой зійшла зоря над Почаєвом” категорії релігійності, історизму і патріотизму тісно переплітаються. Вони виростають із самого сюжету, як у більшості п'єс цього письменника.

Твори Григора Лужницького засновані на християнській традиції, тому вони є “своєрідним опертям у пошуку сутнісного, у втіленні фундаментальних засад буття і свідомості людини” [7, с.221]. Герої п'єс – особистості, що шукають гармонії між внутрішнім та зовнішнім світом. Проте вони часто відчувають онтологічну самотність. Мірча Еліаде зауважувала, що “людина релігійна завжди намагається жити в сятім Universum, і... в результаті цього всі її переживання є цілком іншими, ніж переживання людини, позбавленої релігійного почуття, яка живе у десакралізованому світі”, таким чином “святість і світськість творять два способи буття в світі, дві різні екзистенційні ситуації” [4, с.9–10]. Слово

“Бог” у драматургії письменника вживається з різними метафоричними значеннями, як втілення чогось всесильного, всезнаючого, всемілостивого. Асоціативні нарощення приводять до “свого” розуміння тексту кожним читачем, одночасно існує “спільне” для всіх реципієнтів, бо в основі творів – релігійні норми. Проте драми Григора Лужницького виконують не тільки християнську спрямовуючу функцію, а в контексті того часу набувають національно-історичного спрямування.

1. Антофійчук В., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX–XX ст. – Чернівці: Рута, 1996. – 208 с.
2. Варшавські українознавчі записки. – Варшава: Вид-во оо.Василян – 1989. – Зошит 1. – 256 с.
3. Варшавські українські записки. – Варшава: Вид-во оо.Василян – 2001. – № 11–12.
4. *Eliade Mircea*. Sacrum i profanum. – Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996. – 209 s.
5. Кульчицький О. Український персоналізм. – Мюнхен–Париж: Український вільний університет, 1985. – 192 с.

The article is attempt to carry out complex analysis of dramaturgic heritage of the writer. H.Luzhnytskyi's dramatic works emerged from the feeling of social and national responsibility and on understanding of the importance of the propagation of national and religious spirit. Great attention is paid to the images, composition of the plays.

Key words: context, society “Logos”, artistic thinking, Christian, image, genre.

УДК: 82-1/9: 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4 Укр)

Тетяна Тебешевська-Качак

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ “ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ПРОЗИ”

ГАЛИНИ ПАГУТЯК

У статті аналізуються жанрово-стильові особливості “експериментальної прози” Галини Пагутяк, що написана у 80–90-х роках минулого століття, здійснюється спроба визначити місце і роль письменниці у розвитку сучасного загальноукраїнського літературного процесу.

Ключові слова: гендерні студії, жанр, стиль, образна система.

Серед жіночої прози 80–90-х років XX ст. вирізняється творчість Галини Пагутяк. Неординарними є художній світ, індивідуальний стиль, жанрові імпровізації авторки.

Умовно творчість письменниці можна поділити на два періоди: твори, написані та видані у 80-х роках (зб. “Діти”, “Господар”, “Потрапити в сад”, “Гірчичне зерно”) та твори 90-х років XX ст. (зб. “Записки Білого Пташка”, а також повісті та оповідання, опубліковані у періодичних виданнях, які у 2003 році вийшли окремою

6. Лужницький Г. Посол до Бога / Передмова Л. Рудницького. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 248 с.
7. Поліщук Я. Міфологічні горизонти українського модернізму. Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 294 с.
8. Поступ. Студентський вісник. – Львів, 1921–1929.
9. Ренан Э. Жизнь Иисуса. – М.: Политиздат, 1991. – 398 с.
10. Sacrum w literaturach Slowianskich. – Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997. – 456 s.
11. Салига Т. Григор Лужницький і літературна група “Логос” // Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері. – Львів: Світ, 1994. – С. 69–78.
12. Святе письмо. – United Bible Societies, 1992. – 1422 с.
13. Субтельний О. Україна. Історія. – К.: Либідь, 1992. – 510 с.
14. Философская энциклопедия. – М: Советская энциклопедия, 1964. – Т.3. – С. 246–247.
15. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 200 с.
16. Хороб С. Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 143 с.

збіркою “Захід сонця в Урожі”). До другого періоду відносимо і роман “Писар Східних Воріт Притулку” (2003). Якщо повісті та оповідання першого періоду хоч частково підлягають визначенню приналежності до певного літературного напрямку (у них можна виокремити домінування реалістичного чи фантастичного стилю), то твори 90-х не вписуються у жодну однозначну кваліфікаційну парадигму.

Спроби характеристики прози Г.Пагутяк здійснювались Р.Мовчан [23; 24], О.Поліщук

[38], Н.Мельник [22], О.Карабьовою [14] та іншими літературознавцями, які, як правило, наголошували на окремих аспектах художнього твору авторки (стильова своєрідність, образ ідеального світу, жанрові модифікації новели, символістська концептуалізація самотності у прозі Г.Пагутяк та ін.), а для аналізу обирали окремі тексти. Незважаючи на поодинокі критично-оглядові публікації, рецензії, відгуки, які часто стосуються окремого твору, проза Г.Пагутяк досліджена і вивчена ще не достатньою мірою. Актуально залишається проблема її “експериментальності”, яка виявилась на жанрово-стильовому рівні уже в прозі першого періоду творчості письменниці і яку ми спробуємо простежити у конкретних творах.

Окремі літературознавці (зокрема В.Даниленко) вважають, що творчість Г.Пагутяк належить до естетики, виробленої в сімдесяті роки, хоч і виявляється в літературі 80–90-х років. “Покоління сімдесятників, – вважає автор, – дало якісно інший рівень художності, внівши в літературу камерність, дитинність, розмитість поділу між свідомим і підсвідомим, між раціональним та ірраціональним, між минулим і майбутнім, між добром і злом” [8, 6]. Дійсно ці риси присутні у творчій манері письменниці, при чому герметизм, як основна ознака стилю, виступає виразно і чітко. Зрештою, “герметичність – це лише форма, якої прибирає в романі загальний імператив мистецтва – самодостатність” [26, с.298], – вважає Х.Ортега-і-Гасет, а Б.Успенський підкреслює, що практично кожен твір словесного мистецтва характеризується “відносною замкнутістю, тобто відображає особливий мікросвіт, організований за власними специфічними закономірностями” [Див.39, с.268].

Виявляють себе у прозі Г.Пагутяк і окремі ознаки “жіночого письма”, зокрема жіноча суб’єктивність, автобіографічність, ліризм, емоційність, фрагментарність тощо. Однак, твори письменниці не піддаються однозначному прочитанню чи застосуванню гендерного підходу у їх інтерпретації, а вимагають іншого аналітичного ракурсу. У них фактично відсутній світ жінки як такий (на протигагу творам інших письменниць, що власне є найспецифічнішою ознакою жіночої прози 80–90-х років XX ст.), “затерто” статеві характеристики персонажів, знято елемент жіночого в образній та наративній сферах тексту (за винятком роману “Господар” та оповідання “Захід Сонця в Урожі”, де ці моменти

проявляють себе, але як другорядні). Письмениця робить акцент на проблемах іншого характеру, індивідуальні образи, як правило, є дрібними, а в центрі не так людина, як саме буття, розгорнене у реально-ірреальній площині макрокосму.

Еволюцію авторського стилю і жанрову експериментальність творчості Г.Пагутяк ілюструє аналіз повістей, написаних у 80-ті та 90-і роки XX ст.: “Гірчичне зерно”, “Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками”, “Бесіди з Перевізником”, “Діти”, “Повість про Марію та Магдалину”, “Лялечка і Мацько”, “Соловейко”, “Захід сонця в Урожі”, “Книга снів і пробуджень”, “Записки Білого Пташка”. Та названі тексти не завжди можна “вписати” в жанрові рамки традиційної повісті, яка “характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття займає проміжне місце між романом та оповіданням” [20, с.554]. Хоч окремим текстам властивий у певній мірі статичний сюжет, глибинний аналіз одного чи кількох конфліктів, зосередження на описах, адже “статичність – не гріх, а якість сучасної повісті” [19, с.15], та не завжди повість є “чимось” між оповіданням та романом. Епічну широту повісті, – на думку В.Фашенка, визначає “не кількість сторінок, а передусім густота зв’язків особи з дійсністю, часте переключення променів зору, що викликає пересікання пучків асоціацій і дає багатогранну пластичність” [40, с.29]. Але для сучасної повісті навіть ці риси не завжди характерні, часто її жанрові межі розмиті і невизначні, детерміновані процесами взаємопереходу, еклетики та асиміляції.

Ідейно-тематичні і формотворчі шукання, експерименти і апробації тісно пов’язані між собою і характерні для сучасного літературного процесу. Чи не найяскравішим прикладом жанрових експериментів є повісті Г.Пагутяк. Інтеграція свідомого і підсвідомого, реального й абстрактного, дійсного й умовного, містичного лягає в основу сюжетних моделей повістей “Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками”, “Бесіди з перевізником”, “Лялечка і Мацько”, “Книга снів і пробуджень”, “Записки Білого Пташка”. Цим творам не притаманна метафізика чи статика дії сюжетного конфлікту, як і логіка чи динаміка композиційного розвитку, бо вони зведені на площині асоціативно-символічного, що становить собою структуру триви-

мірного часу: минулого, як пам’яті, теперішнього, як дійсно-умовного, та майбутнього, як невідомого чи ірреального. Натомість “ранні” повісті авторки “Гірчичне зерно”, “Діти” базовані на стильовій категорії опису: опис типу людини, ситуації, життєвого явища” [19, 16].

Поєднання різномірних стильових тенденцій, оригінальні “прозові імпровізації” та “надзвичайна атмосфера художнього світу”, як зауважив М.Жулинський у передмові до першої прозової збірки “Діти” (“Чому на сонячній галівині плакав лис”), властиві творчій манері Г.Пагутяк.

Особливість творчості Г.Пагутяк відзначила і Р.Мовчан, аналізуючи роман “Гірчичне зерно”, який вперше вийшов друком у 1988 році у журналі “Жовтень”, і, незважаючи на часткову заангажованість, належав до тих творів, які за своїм філософським наповненням духу “не вкладаються у прокрустове ложе того ж таки соцреалістичного реалізму” [24, с.149]. Навіть у циклі “Трагічних оповідань” (збірка “Потрапити в сад”), різних за тональністю і стилем, поєднанням реального і умовного, показуючи трагічну реальність, авторка іноді “разом із своїми героями тікає у якийсь чудернацький, вигаданий світ сюрреалістичних видінь, марень, снів” [24, с.150]. Це ті фактори, які спонукають зараховувати прозу Г.Пагутяк до “молодої”, “нетрадиційної літератури”, “української експериментальної прози”, яка народилася у затхлі часи брежнєвського застою і була своєрідним бунтом, непримиренним спротивом йому” [24, с.149].

“Нетрадиційністю” позначені й інші твори письменниці. Використовуючи досвід попередників, Г.Пагутяк повістю “Діти” подає зразок т. зв. “ретардованої прози”. Вона описує події воєнного часу, на тлі яких розгортається історія двох дітей, Адася та Єви (передчасно дорослих), не будучи очевидцем, але володіючи достовірною інформацією про даний історичний період. Адася і Єва з ініціативи батьків одружуються, щоб хлопця не забрали в Німеччину. З’являються обов’язки, робота, та герої не готові до цього, вони живуть наївними мріями у світі власної інфантильності та “жорстокої” реальності, яку сприймають як сон. “Найкраще і найдивніше в людях тієї пори є те, що вони зовсім не раби речей. Невибagliві до абсурду” [30, с.48], тому жити в такому занадто земному світі їм не легко. Трагічний фінал сконцентро-

ваний на смерті згвалтованої і вбитої фашистами Євки. Авторка розповідає цю історію, вдаючись до ретардацій, постскриптів, в яких посилається на власний сон (“Війну уві сні бачать навіть ті, що не мають про неї ні найменшого уявлення” [30, с.17]), подає власне бачення проблеми, звертаючись до читача, змушуючи уявити хаос і біг дівчини, обличчя якої не видно і т. п. Г.Пагутяк так означає цю повість: “Історію двох дітей можна з повним правом назвати казкою, і це не применшить її правдивості. Казка – це сподівання прекрасного чуда або жахливого кінця. Крім закінчення в казці все абсолютно реальне” [30, с.56–57].

Межовість – іманентна риса художнього світу повістей Г.Пагутяк. Розглядаючи повісті “Книга снів і пробуджень”, “Записки Білого Пташка”, переконуємось, що авторка не просто експериментує, а й перебуває у світі власної уяви, нетрадиційного світобачення, загостреного світовідчуття. Теми самотності, страху і смерті, пошуки сенсу життя розгортаються у хаотичній площині абсурдного, позбавленого будь-якої логіки чи однозначного смислу тексту. Суб’єктивізм, автобіографічність, інтеграція свідомих конструкцій із несвідомими імпульсами та бажаннями (за Н.Зборовською) – риси стилю Г.Пагутяк, які є причиною того, що таке письмо “перестає бути текстом для читачів, а залишається текстом для самої авторки” [41, 6]. Хоч, як вважає М.Кодак, “самовиповідання, діалог, сповідь про “своє” – щонайприродніша потреба людини”, а “ефект відсутності “стіни” в сучасному культурно побуті вартий належного поцінування: в художньому творі наш сучасник має можливість беззастережно говорити “про своє”, хоч би яким приватним та неспічним це “своє” було. Такі самовиповідання й формують культуру осмисленого життя-буття, культуру самопізнання, самозвіту, внутрішнього критицизму” [15, с.130].

Г.Пагутяк ствердила себе як авторка творів нового спрямування. За жанром це “маленькі романи”, романи в новелках, повісті, далеко не класичних форм. Наприклад, повість-балада “Соловейко” (сконцентрована на внутрішньому світі дівчини, любові, яка стає вираженням суті героїні, своєрідним дзеркалом складності й непересічності її душі), “витримана в дусі балади. Трагічне начало відчувається вже з перших її рядків і в образі головної героїні – дівчини-студентки, і в її дивній ретроспективній

розповіді про саму себе” [23, с.119]. Творчість письменниці є прикладом міграції, дифузії жанрових конструкцій у сучасній українській прозі, плюралізму культурно-стильових орієнтацій (переплетення різних стильових елементів: казково-ірреального, сентиментально-романтичного і реалістичного (повість “Лялечка і Мацько”, роман “Господар”), химерного і лірико-романтичного (повість “Бесіди з Перевізником”, а також і як фрагмент або текст у тексті, роман “Радісна пустеля” тощо). Це закономірно, зважаючи на сюрреалістичні тенденції її прози. Адже “ні про який жанр (роман, повість, новелу) вже не можна було вести мови, оскільки на сюрреалістичному алогізмі побудувати оповідь неможливо” [12, с.97].

Жанр, який сповідує авторка, – вторинний, головною рисою якого за М.Бахтіним є те, що він складається “з різноманітних трансформованих первинних жанрів (реплік діалогу, побутових оповідань, листів...)” [3, с.415]. Г.Пагутяк, подаючи власне авторський жанровизначальний підзаголовок (типу “маленький роман”, повість-балада та под.), задає “своєрідний код порозуміння письменника з читачем”, який “створює особливий стан зацікавленості, настрої “жанрового очікування”, як називає його Л.В.Чернець. Часто немало у такій “вивісці від крикливої реклами, нерідко у ній багато авторського суб’єктивного елемента” [9, с.21]. Головною ознакою стилю прозаїка є високий рівень суб’єктивності художнього мислення, символізм. Це дійсно “сіть, з якої майже неможливо виплутатись” [36, с.29]. Саме така манера письма вписує творчість Г.Пагутяк у літературно-мистецький, постмодерний дискурс 90-х. І якщо ще на початку 80-х окремі літературознавці вважали, що “формотворча свобода” має свої межі, а фабула та інтрига не повинна зазнавати девальвації, заступатися філософічністю (В.Фащенко) і називали незрозумілою “химерну прозу”, то у 90-х акценти змістилися: використані в міру новації інтерпретувались як концепти оновлення традиційних засобів художнього узагальнення та пошуку естетичних тенденцій, відповідних “мисленню епохи”. Враховується і той факт, що кожна з обраних жанрових форм “породжується певним видом емоцій, яким вона співзвучна” [5, с.68]. Письменник творить так, як підказує інтуїція і диктує талант. У неординарних прозових жанрових модифікаціях і змістовій цілісності полягає авторське трактування тої чи іншої теми, проблеми, явища.

Є.Баран твори Г.Пагутяк називає варіантом сакрального тексту, якому вже давно ніхто не вірить [Див.2, с.98–100]. Це особистісна і суб’єктивна сповідь авторки. Саме це часто є причиною нечитабельності творів. Але якщо ми розглядаємо їх в естетичній площині модерного чи постмодерного мистецтва, то слід вказати не лише на іманентний суб’єктивізм, а й на той факт, що “модерністський твір ніколи не надається до легкого, комфортного сприймання. Його спочатку мусиш взяти приступом, подолавши спротив, звикнути до нього, вчитатись, і лише пізніше, на якомусь етапі отримаєш можливість насолоджуватися читанням. І ця насолода може бути або суто естетична, або суто інтелектуальна і причина в мірі суб’єктивності. Чим яскравіша чужа суб’єктивність, тим більше вона насторожує, тим важче читачеві подолати бар’єр, який завжди існує між різними людьми” [25, с.36].

Г.Пагутяк обирає замкнуте коло життя і смерті. Її тексти можна віднести до категорії “безсюжетні, новітні” (за О.Логвиненко). Читати ці твори важко, бо немає послідовності, реальне та ірреальне накладаються, взаємопроникають.

Структура повісткування включає глибоко індивідуальні роздуми авторки над священним і гріховним в цьому світі, над призначенням людини. Часто це витворені фантазією авторки постулати мудрості. Символіка, яка не має розшифрування, – спосіб пізнання світу і відтворення його Г.Пагутяк. А символи кожен розуміє по-своєму, тому виникає непорозуміння між читачем і авторкою. Так, аналізуючи повість “Записки Білого Пташка”, складається враження, що твір побудований на біблійній притчі про Вавилонську вежу. Ідея притчі обігрується, і Г.Пагутяк створює нову умовну модель сучасного Вавилону – суспільства кінця ХХ століття. “Вежа перетворюється на своєрідного гегемона зла”, стає антисвітом, “породжуючи марнославство, зраду, страх, незадоволення життям і рабську покору”, – так розшифровує символ О.Поліщук [38, с.65]. Білий Пташок виконує функцію охоронця людей від зла, будучи Радістю, Спокоєм, Полегшенням. Він посланий Богом, але не здатний повністю зруйнувати антисвіт. Суперечність, невизначеність, відкритість фіналу провокують “розмитість” самого тексту, якому “бракує нерву, який реагував би на доквілля” (за Г.Ординцем).

Проза Г.Пагутяк рухається в напрямку “до себе”, в інтравертний світ. Це ефемерний “потік свідомості”, вміння авторки “передавати думки безпосередньо” [34, с.32], “театр абсурду”, підтвердження тенденції української літератури, для якої останні десятиліття нашого апокаліптичного віку – “це судомний прорив у експериментальне розмаїття стилів і жанрів, це водночас намагання наздогнати те, що вже не є новиною для західноєвропейських літератур (французький “театр абсурду”, література “потіку свідомості”, німецький експресіонізм 50-х з деструктивними тенденціями і своєрідною “макабрисцькою” поетикою), і витворити своє, оригінальне” [21, с.184].

Повість “Книга снів і пробуджень” неординарна своєю текстовою конструкцією. Розповідь ведеться від першої особи і має кілька моделей, а відповідно кілька сюжетів, які розгортаються непослідовно, фрагментарно, стихійно. Як зазначає героїня: “Тільки власна розгубленість спонукала мене взятися за перо, щоб описати все, що відбудеться колись зі мною, і діється зараз, а також те, що трапилось з кимось іншим” [34, с.11]. Відповідно у тексті маємо “Книгу ночі”, яку складають фрагменти.

Все ж “фрагмент – це уламок твору, який не може реалізувати цілісність, закладену в ньому самою ідеєю твору” [17, с.17], а тому повість як змістовно, так і формально є мозаїчною, побудованою за правилами кінематографічного принципу: “паралелізм монтування різночасових відрізків, обігрування і протиставлення різних поглядів” [1, с.580]. Текст є постмодерною суб’єктивною грою уяви самої авторки, наслідком “втрати міфічної цілісності свідомості і світу” [17, с.17]. Зрештою, художній світ Г.Пагутяк ніколи не відзначався однозначністю, цілістю, гармонійністю, а навпаки надривністю, яка межує зі спокоєм, гострою рефлексивністю, умовною абстрактністю. Сталими є хіба що образи-символи шипшини, Чорного та Білого Птаха, Перевізника, які наявні чи не в кожному творі. Це не єдине, що зв’яже всі тексти Г.Пагутяк у систему. Об’єктами художніх роздумів авторки часто стають деталі, мотиви, образи, події та історії, про які вже писалось в попередніх творах. Якщо раніше вони згадувались побіжно, наприклад, образ Перевізника, то, скажімо, у повістях “Бесіди з Перевізником” чи “Книга снів і пробуджень” зустріч з цим персонажем зображена повніше, глибше показано імпліцитний рівень символу.

“Мандрівною” (від твору до твору) є і екзистенційна, релігійно-містична, філософська проблематика повістей Г.Пагутяк, психопатичний дискурс (божевілля, життя героїв на межі зриву), невротичність та умовність, пафосна абстрактність. Аналізуючи психопатичний / психоаналітичний дискурс як компонент української модерності, С.Павличко зауважила, що “якщо говорити про прозу перелому століття, то вона позначена невротичністю не менше, якщо не більше за поезію... Невротичними спазмами дихав сам час” [27, с.241].

Проза Г.Пагутяк тяжіє до постмодерної, випадає з традиційних жанрово-стильових та ідейно-тематичних канонів літератури, які домінували в українському літературознавстві до 90-х років і переконує, що “у сучасному, лінгвістично поінформованому, літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три роди ... та їхні під- і підпідкатегорії” [28, с.175]. Наприклад, твори письменниці “Радісна пустеля” і “Смітник Господа нашого”, означені як “маленькі романи”, тексти майже не мають нічого спільного із традиційним поняттям даного епічного жанрового різновиду, що відзначається місткістю, складністю будови, широким охопленням життєвих подій, глибоким розкриттям історії формування характерів багатьох персонажів [Див. 20, с.604]. Обрана жанрова форма ідентифікує і сам зміст твору.

Дані романи не підлягають однозначному визначенню як, скажімо, психологічні (хоч побудовані на концепції внутрішнього, часто підсвідомого, монологу) чи фантастичні тощо. Їх можна розглядати як “експериментальні романи”, які “привертають увагу не лише до самих себе, а до якихось нових, цікавих і продуктивних методів” [10, с.108]. Авторка значною мірою практикує художню розробку тенденцій “нового роману”. Її романам притаманні такі риси, як акцентуація уваги саме на суб’єктивному факторі у творчості, принцип кінематографічного монтажу, еkleктики, безфабульності, розмитість характерів, метафоричність тощо. Письменниця творить художній світ (наприклад, у “Смітнику Господа нашого”) фактично “ні з чого”. Як писав Ален Роб-Грійс, “письменник повинен створювати світ, виходячи ні з чого, з пилу” [Цит. за 6, с.430]. Смітник, пустеля, притулок – світи, створені письменницею, які є своєрідною реакцією на дегуманізацію суспільства. “Ново-

романісти” теж підкреслювали революційний характер своєї творчості як таку реакцію [Див. 18, с.376]. Наводити паралелі між прозою Г.Пагутяк і концепцією “новороманістів” дозволяє змістова і формальна (безфабульність, нестандартність персонажа, мови, жанрових форм та ін.) експериментальна стихія її творчості, специфічне художнє мислення, часто побудоване на асоціативних, абстрактних, символічних концептах.

Символічним на всіх структурних рівнях є твір “Смітник Господа нашого”, написаний у ірреальній площині світосприйняття. Герої – “п’ять вар’ятів” (Шептун, Базіль, Діоген, Колос, Перевізник), в центрі – їх буття. Сюрреалістське балансування між двома світами абстраговане умовністю зображуваної дії і деструктованим хронотопом твору. “Карнавальний” хаос стає пасткою для героїв твору і спонукає авторку все зводити до гри, до світу штучно створеного (такий є невід’ємним елементом художнього мислення письменниці і моделюється майже у всіх творах), де все “живе і тлумачиться за законами... мистцем створеними”, “де стерті всі до одної опозиції” [37, с.123]. Де немає обмежень і заборон, де не треба шукати детермінантів поведінки персонажів, де символи (шипшини, птаха, дитини) є поліфункціональними і не піддаються традиційній інтерпретації.

Художній світ виразно сюрреалістичний. Непослідовність, фрагментарність, а головне алогічність керують вчинками “вар’ятів”, констатуючи таким чином очевидну абсурдність їх життя, а відтак розщеплення сюжетно-композиційного та змістового рівнів самого твору. Філософські мотиви перегукуються із дискурсом психологізму, характерного для модерної і постмодерної літератури. Дана модель будови художнього світу є продуктивним напрямом творчих шукань і спостережень інших письменниць 80–90-х років ХХ ст. і має певне підґрунтя. Цікавість до психології, психіки, свідомого і несвідомого посилюється із зростанням популярності праць З.Фрейда, Ф.Ніцше, К.Юнга, А.Бергсона, А.Камю та ін. Сучасні прозаїки використовують розроблені методики інтерпретації снів і фантазування, інших форм неусвідомленої психіки (за Фрейдом [42, с.343–393]), вчення про архетипи як носії безсвідомого (за К.Юнгом), трактування проблеми абсурдності буття, свободи людини і свободи вибору (за А.Камю, Ж.-П.Сартром).

Певне значення має і вплив одного із напрямків школи “нового роману”, започаткованого Наталі Саррот й іменованого як “роман тропізмів”. Французька письменниця зображує потік свідомості та асоціацій, що безперервно виникає у думках героїв, відтворює незавершені, непомітні порухи душі (“тропізми”). Головний інтерес письменника, за Н.Саррот, має спрямовуватись не на зображення характерів, ситуацій, мораліте, а на пошуки “нової психологічної матерії” [Див. 11].

Своєрідність творчої манери Г.Пагутяк полягає в синтезі принципів традиційного і “нового роману”, у вдалому поєднанні стихії експерименту і традиційних норм.

Письменниця використовує своєрідну манеру викладу матеріалу, іменовану як “потік свідомості”. За Л.Гінзбург “Потік свідомості – зовсім умовна форма зображення душевного процесу. Словами і синтаксисом, властивими мові як засобу спілкування, хоч і розірваним, письменник передає ту внутрішню мову, яка не досягає (чи досягає частково) органічного втілення у слові” [7, 14].

У “Радісній пустелі”, як і у романі “Смітник Господа нашого”, синтезуються різні форми соціального, морального та психологічного характерів. Проблеми філософського характеру, які акцентують на абсурдності і минушості світу, екзистенційні мотиви, що переплітаються із апокаліптичними, релігійними (постійне звернення до Бога, віра у потойбічні світи, рай) лежать в основі роману. “Євангеліє шипшини” – сповідь-роздуми про життя сестри Анни, природу жінки і особливості людської душі – ще раз підкреслює, що “людинознавча мета, психологізм є родовою прикметою мистецтва слова, іманентною властивістю сповіщати дещо про “душу”, про “внутрішній світ людини” [16, с.70]. Бесіда з Чорним Птахом, розповіді від 1-ої особи то чоловічої, то жіночої статі, мозаїка уявних картин-снів та погляди у майбутнє, передчуття замкнутого простору і страх перед “пустелею”, а разом з тим автобіографічні зізнання (“Я писала про Вежу, схожу на Вавилонську. Написала про Незайману землю, про червоний дім на березі мертвого озера, про планету Елідан. Я втікала звідусіль, доки не знайшла найкращий вихід – пустелю, і всі ці місця: Вежа, Елідан – лише марева в ній” [36, 50]) стають структурними конструкціями тексту Г.Пагутяк. Її романи ще раз підтверджують спостереження З.Фрейда,

що “літературний чи мистецький текст є компромісною формацією між свідомими та підсвідомими інтенціями автора” [Цит. за 13, с.107].

У Г.Пагутяк є й романи дещо іншого стильового спрямування: “Гірчичне зерно”, “Філософський камінь”, “Компроміс”, “Господар”.

“Господар” – фантастичний роман, якому властиве поєднання уявного світу та невідповідність йому реального, дійсного часопростору. Поряд із вигаданою планетою Ердан маємо недосконалість людського існування, жорстокість, егоїзм, підступність, ворожнечу, боротьбу за виживання на планеті Земля. Авторка послідовно порушує проблеми суспільного, соціально-політичного і морально-етичного планів, які у 90-х трактуються більшістю авторів по-іншому (“постмодерному”): споконвічні цінності втрачають сенс, межа між позитивним і негативним затирається до невпізнаності, а на перший план часто поставлені антиестетичні і антигуманні категорії.

Моделюючи новий світ, письменниця створює своєрідний часопростір, який не підлягає визначенню чи окресленню, не відповідає реальному. Герой Сава є образом міфічним, в основі якого легенда про реальну історичну особу, яка жила в XII – поч XIII ст., була канонізована православною церквою. У творі він виступає символом сучасної людини і одночасно її антиподом, оскільки вмє жити у гармонії з природою, відчувати “проблеми сучасного світу”, прагне змінити його (хоч це йому не вдається), бореться із власною самотністю. Жанрово-стильовими рисами твору є “незвичний, мінливий стиль оповіді, її фрагментарність, розгалуженість композиції, переплетення і взаємозумовленість різних часових, просторових площ, різних сюжетних ліній (лінія Сави і лінія Тітуса), співіснування міфологічності, фантастики, алегорії, реалістичності й умовності, сміливого авторського погляду на сучасне життя” [23, 117].

Твори Г.Пагутяк “втягують” читача в інший часопростір, світ іншого, ідеального буття. Такий ефект підсилює власне “герметизм” творів, а щоб його досягти “автор мусить звабити нас замкненим світом свого роману, а потому відрізати нам шлях до відступу у світ реальності [...] Авторкові необхідно створити герметичну місцину, з якої годі розгледіти обрій реальності” [26, с.297]. За Хосе Ортега-і-Гасетом, роман – це літературний твір, який після прочитання дає

ефект просинання від іншої реальності, а романіст є “дивовижним сновидою”, здатен занурити в свої дивні сни і читачів. А те, що твори Г.Пагутяк є своєрідними ірреальними “сновидіннями”, підкреслює і Ю.Винничук. Називаючи авторку “королевою снів”, критик пише про її роман “Писар Східних Воріт Притулку: “Перед нами ще один сон, який потребує вдумливого читання і смакування словом” [4, 5].

Ці риси стилю частково присутні ще у творах, написаних у 80-х роках ХХ ст., зокрема романі “Гірчичне зерно” (1990). Авторка повторює деякі проблеми, поставлені в “Господарі”, тільки трактує їх у відмінному, соціально- побутовому, реалістичному світлі. Г.Пагутяк непослідовно означає цей твір то як роман, друкуючи у періодиці, то як повість, подаючи у прозовій збірці. На нашу думку, це роман, позначений постмодерними процесами дифузії, взаємобміну родів, жанрів, жанрових різновидів і виникнення перехідних форм. Твору притаманні риси психологічного роману. Життя Михайла Басараба розгортається на тлі конфлікту людини і суспільства, а також тогочасної епохи з процесами урбанізації, технологічної еволюції та духовної деградації. Герой відчуває самотність і відчуження у цьому світі і повертається до Урожа. Через власні спогади проникає у потойбічний світ, де зустрічається з душами померлих письменника Леся Козловського та сина Гриця. Так, ірреальний пласт роману Г.Пагутяк розгортає на мотивах світового сюжету подорожі у пекло, через чистилище (ремінісценції з “Божественної комедії” Данте). Пам’ять про минуле стає сенсом теперішнього життя М.Басараба, який відчуває “хід епохи заліза і крові” [29, с.79], а відтак потребу духовного очищення, віри. Змістовне наповнення роману транслюється мозаїкою жанру, інтеграцією його композиційних частин: ліричних відступів, написаних білим віршем (“Про час” та ін.), філософсько-символічних інтерпретацій окремих категорій людського буття (“Уріж – урізаний долею клаптик землі, який минають війни, хвороби, смерть” [29, с.29]; гірчичне зерно як символ віри людини, її вільного духу), паралельних сюжетних розповідей.

Даний роман є також спробою авторки витворити власну інтерпретацію екзистенціалістичного стилю. Саме ця художня парадигма стане домінуючою у творах письменниці періоду 90-х років ХХ ст. Проблема свободи

людини (особистої і національної) письменниця розкриває з філософських позицій Шопенгауера, Сартра, кордоцентризму Сковороди. Центральною стає ідея віри людини у себе (“Уже тепер шукаємо Бога в собі, бо у небі зневірилися” [29, с.79]), а одночасно відчуття абсурдності існування, минулості життя (“життя як сон, і смерть як сон” [29, с.35]), відчуження та пошуки самототожності.

Виразно екзистенційним, морально-етичним, соціально-іронічним, а водночас з елементами фантастики (містично-магічного перевтілення) є роман про молодіжну рок-групу, стосунки Марії (солістки) з Віктором, Сергієм, Костином, про діалектику доброго і злого в людині, життя і смерті – “Компроміс”. Жанрова структура роману поліфонічна, трансформована у окремі епізоди, які об’єднані у розділи з назвами і складають умовну сюжетно-композиційну цілість (подібним є принцип сюжетно-композиційної побудови роману “Філософський камінь”), реорганізований тип подачі розповіді від Петра, від Марії, Сергія, Артура, від автора. У художньому потоці вкраплені авторські пояснення жанру твору: “...оскільки це не детективний роман і навіть не фантастичний...” [35, с.17], які є твердженням жанрової дифузії, стильової еkleктики прози Г.Пагутяк. Зрештою, чистота жанру справді перестає бути критерієм оцінки твору, але саме це (викликане новим поглядом на митця і функції мистецтва) стає принципом організації жанрів у своєрідну (т. зв. “постмодерну”) систему, яка складається не з чистих жанрів, а різновидів і модифікацій.

Проза Г.Пагутяк, позначена нетрадиційністю, оригінальністю авторського стилю є однією із ланок цієї системи у сучасному українському літературному процесі. Експериментальність письменниці у змістовому і жанрово-стильовому плані виявилась у вмінні створити специфічний “герметичний” художній світ, в якому інтегроване реальне та ірреальне, дійсне та умовне (“Записки Білого Пташка”, “Смітник Господа нашого” та ін.), елементи казкового і лірико-романтичного (“Лялечка і Мацько”, “Бесіди з Перевізником”), психологічного і фантастичного (“Господар”, “Гірчичне зерно”).

Проза Галини Пагутяк є своєрідним мета-текстом, внутрішнім синтезуючим чинником якого виступають не тільки специфіка індивідуального стилю, інтертекстуальність та жанрово-стильова “експериментальність”, а й “ман-

друючі” з тексту в текст образи-символи Чорного і Білого Пташків, Перевізника, шипшини; розказані героями події-історії, розгорнені екзистенційно-філософські і релігійно-містичні мотиви – художні аспекти, які потребують окремої літературознавчої інтерпретації.

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Баран Є. Зоїлові трени: літературно-критичні тексти. – Львів: Логос, 1998. – 112 с.
3. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.406–415.
4. Винничук Ю. Королева снів // Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2003. – С.5.
5. Вулф В. Власний простір. – К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 1999. – 112 с.
6. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О.Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
7. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Ленинград: Сов. писатель, 1971. – 464 с.
8. Даниленко В. Історія одного ісходу. Передмова // Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п’ятнадцять років / Упорядн., передм., літ. ред. В.Даниленка. – К.: Генеза, 1997. – С.5–15.
9. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – поч. ХХ ст. – Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1986. – С.6–49.
10. Дончик В.Г. Український радянський роман. Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987. – 429 с.
11. Еремеев Л.А. Французский “новый роман”. – К.: Наук. думка, 1974. – 235 с.
12. Зборовська Н. Психологічний аналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
13. Зубрицька М. Психологічний аналіз та теорія архетипів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид. Доп. – Львів: Літопис, 2001. – С.107–108.
14. Карасьова О.В. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01./НАН Укр. інст. літ-ри ім. Т.Шевченка. – К., 2004. – 20 с.
15. Кодак М. Душа під вантажем доби. Про сучасну прозу, здебільшого молоду // Дніпро. – 1997 – №3–4. – С.125–135.
16. Кодак М.П. Поетика як система: літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.
17. Костюк В. Фрагмент епохи модернізму // Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). – К., 2002. – С.4–71.

18. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
19. Липовецький М. Імитатори, отшельники, праведники (Современная повесть: герои и жанр) // Литературное обозрение. – 1987. – №4. – С.15–22.
20. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
21. Мафтин Н. У дзеркалі і в задзеркаллі (рец.: Тексти: антологія прози / Упоряд.: А.Кокотюха та ін. – К.: Смолоскип, 1995) // Березіль. – 1996. – №7–8. – С.184–187.
22. Мельник Н.В. Жанрово-стильові модифікації української новели 80–90-х років ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 01. / НАН Укр. інст. літ-ри ім. Т. Шевченка. – К., 1999. – 20 с.
23. Мовчан Р. На сторожі пам'яті й сумління (Пагутяк Г. Господар. Роман, повість. – К.: Рад. письменник, 1986. – 200 с.) // Дніпро. – 1987. – №8. – С.117–119.
24. Мовчан Р. Чи легко потрапити в сад? (рец. на книгу Г. Пагутяк "Потрапити в сад" // Дзвін. – 1990. – №2. – С.149–151.
25. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична і психологічна // Слово і час. – 2001. – №1. – С.32–38.
26. Ортега-і-Гасет. Вибрані твори / Перекл. з іспанської В.Бургардта, В.Сахна, О.Товстенко. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
27. Павличко С. Невроз як феномен культури fin de siecle // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – С.238–246.
28. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – 447 с.
29. Пагутяк Г. Гірчичне зерно: Повісті. – К.: Рад. письм., 1990. – 232 с.
30. Пагутяк Г. Господар: Роман, повість. – К.: Рад. письм., 1986. – 200 с.
31. Пагутяк Г.В. Діти: Повісті і роман. – К.: Рад. письм., 1982. – 320 с.
32. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка: Два романи та повість. – К.: Укр. письм., 1999. – 151 с.
33. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті та оповідання. – Львів: ЛА "Піраміда", 2003. – 356 с.
34. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень. Повість // Сучасність. – 1995. – №10. – С.11–53.
35. Пагутяк Г. Потрапити в сад: Роман, оповідання. – К.: Молодь, 1989. – 224 с.
36. Пагутяк Г. Радісна пустеля. Маленький роман // Сучасність. – 1997. – №11. – С.29–52.
37. Пахаренко В. Ходіння по лезу: гра у постмодерні // Світо-вид. – 1997. – Ч.1–2 (26–27). – С.122–124.
38. Поліщук О. У пошуках незайманого світу // Слово і час. – 2002. – №7. – С.64–65.
39. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – С.-Пб.: Азбука, 2000. – 352 с.
40. Фащенко В.В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письм., 1971. – 214 с.
41. Феномен жіночої прози обговорювали київські літератори // Літературна Україна. – 2002. – 6 червня. – С.6.
42. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / Пер. с нем. – 2-е изд. – Мн.: ООО "Попурри", 2001. – 480 с.

In the article genre and stylistic peculiarities of "experimental prose" by Halyna Pahutiak written in the 80–90s of the last century are analysed. The attempt to define the writer's place and role in the development of modern all-Ukrainian literary process is made.

Key words: gender studies, genre, style, figurative system.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (Укр)

Сніжана Новак

ЗБІРКА ОПОВІДАНЬ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА "ЗОЛОТА СКРИПКА":

ПОЛІФОНІЯ ХАРАКТЕРІВ І ФОРМ

Уперше в сучасному українському літературознавстві здійснюється спроба дослідити формо-змістову специфіку збірки оповідань "Золота скрипка" Володимира Бірчака.

Ключові слова: жанр, зміст, оповідання, літературний процес.

Мала проза Володимира Бірчака у 20–30-ті рр. ХХ століття сповнена, за словами І.Денисюка, "атомною енергією суспільної дії". Бірчакові оповідання, притчі, мініатюри, ескізи розгортають перед читачем проблеми виховання

особистості і державотворення. Характери гартуються у часі військових дій, у мирні дні, у настроях поблажливих і войовничих, набуваючи рис героїчних і нікчемних, створюючи атмосферу незлого сміху чи обурення, серйозних розду-

мів над буттям. В.Бірчак невпинно шліфував свою майстерність й авторський стиль, які великою мірою виявили себе також у малій прозі. У 1937 р. побачила світ його збірка оповідань "Золота скрипка". Твори письменника – це своєрідні спалахи поетичного натхнення, наскрізь пройняті параболічним сенсом. У цих текстах переважає життєствердна ідея: розум, праця і гумор подолають будь-які проблеми. В.Бірчак завжди виступає відвертим супротивником покірності долі, занепадницьких настроїв, пасивної бездіяльності. Оптимізмом пройняті були його фейлетони, гуморески. Непохитною вірою у світле національне прийдешнє наснажені навіть публікації періоду Другої світової війни.

Паралельно з публіцистичними з'являлися на світ художні твори: настроєві мініатюри "Що чуваги?", "Я нічо", "Не штука", "Раб", "Молитва"; "Зробіть це самі між собою", "Життя таке красне", "Міські дива та страшилища", "Урваний ланцюг", "До сонця", "Забагато добра...", "Наказ", "На моїй голові корона", "Сліпеч" [6, с.55–61], ескізи "Буду ще краща!..", "Алдера" [6, с.58], оповідання, новели. У них письменник повсякчас залишався реалістом- "правдомовцем". Мотив дороги, присутній у його малій прозі 20–40-х років ХХ століття, – це мотив емігрантських поневірянь, пошуків себе в новому, непривітно-ворожому світі. За таких обставин героїв оповідань могла б поглинути зневіра, здатна паралізувати будь-яку волю. Але тут відчутна постійна авторська "опіка" над персонажами. Позитивні герої цілковито підпорядковуються вимогам скриптора гартувати характери і декларувати взірцеву поведінку людини-інтелігента. "Антигероями" у В.Бірчака виступають, як правило, противники української державності. Є ще в письменника проміжний тип між чітко позитивним і однозначно негативним. Це тип колишнього українського вояка, котрий не здатний відшукати себе у світі, де треба мислити самотужки, а не лише виконувати накази військових командирів. Проте окреслений "проміжний" тип можна радше зарахувати до "напівпозитивного". Автор завжди дає такому персонажеві можливість виправитися, набратися досвіду, прислухатися до порад. Адже "негативність" в аналізованому випадку є ситуаційною – це окремо взятий момент (чи кілька), в яких герой-невдаха виявився не на належному інтелектуально-свідомому рівні. Водночас прозаїк зайвий раз доводить важливість провідної ролі особистості, а не загалу в долі нації.

Оповідання В.Бірчака відтворюють конкретний історичний час. Йдеться про події після поразки січового стрілецтва 1918–1920 рр. та перебування українських бійців в еміграції в 30-х роках ХХ століття. Композиційно-організуючими складниками оповідань виступають випробування, які випадають на долю героїв. Мета цих перепон – відкрити читачеві нові несподівані грані людських натур, які без виняткових обставин емігрантського життя могли б ніколи і не проявитися. Серед "експериментальних" моделей випробування є туга за Батьківщиною, страждання від розлуки з рідними, безробіття і відсутність засобів до існування, переслідування через політичні переконання, випробування грішми, шахрайством. Персонажі, за задумом В.Бірчака, мусять знаходити вихід із найскрутніших ситуацій, вміти розпізнавати людей підступних і підлих, мусять вивертитися з-поміж двох вогнів, балансує між можливістю одержати громадянство чи бути витуреним з держави, – між життям і смертю від більшовицької кулі. Дуже часто ці проблеми стають складовими "гранями" однієї великої проблеми національного самовизначення, з одного боку, або національної зради, з іншого...

В.Бірчак наполегливо відкидав елементи сюжетів, які західноукраїнська історична проза, на думку С.Андрусів, запозичувала від європейської епічної літератури, передовсім роману-випробування. Як зазначає дослідниця, "дія у такому типі роману переважно розгорталася на докладно описаному географічному та етнографічному тлі" [10, с.163]. Як і в історичних повістях, у малій прозі В.Бірчак застосовує імпресіоністичну техніку зображення. Автор уникає розлогих пояснень, нагромадження деталей. В усіх оповіданнях збірки "Золота скрипка" читач відразу потрапляє в гущу подій, у середину веденого діалогу. У малій прозі, як і в повістях, письменник дотримується схожих принципів опису: не подає портретних характеристик, не приділяє уваги зовнішності героїв, якщо лише той вигляд не є віддзеркаленням внутрішнього психологічного стану. Важливою ознакою психіки персонажів є мовлення. У В.Бірчака це мова галицької інтелігенції 20–30-х років ХХ ст. Адже переважна більшість літературних героїв – галичани-емігранти, які розмовляють у стані схвильованості, обурення, роздратування, стурбованості, суперечки, радості. Події оповідань розгортаються у найріз-

номанітніших місцях: у селі, на березі річки, у кав'ярні, приватному помешканні, крамниці, адвокатському бюро, на урочистому вічі...

Хистке емігрантське становище в чужій державі вимагало від колишніх вояків особливої моделі поведінки. Письменник, який сам був емігрантом, добре знав усі перипетії, в котрі міг потрапити не-громадянин держави-мачухи. Автор майстерно змальовує підлаштовування героїв оповідань під немудрі вимоги, що, здається, вигадані зумисно для знування над вигнанцями з України ("Емігрант" [4]). Завдання В.Бірчака полегшувалося тим, що він писав про своїх сучасників, про пригнічених поразкою української ідеї січових стрільців. Позитивні герої його малої прози не плакатні, а "живі". Вони не мають напускної гордості, не демонструють самозакоханості, не декларують свою винятковість як борці за волю України. Вони також не скиглять, а займаються повсякденною працею, щоб дожити до того часу, коли знову настане пора взятися за зброю і перемогти.

Вижити у скруті, злиднях, приниженні їхньої гідності допомагає оптимізм, "дрібка гумору". Майстерність дотепного оповідача викликає зацікавлення читача "простою", реалістичною розповіддю, в якій "правдивість" є перевагою, інтригуючим началом, захоплюючою мрією про недалеке майбутнє державницького життя в Україні. Не ідеалізуючи жодного зі своїх героїв, прозаїк наполегливо формує збірний образ патріота-націоналіста, наділеного багатьма чеснотами, серед яких не останнє місце посідають життєрадісна цілеспрямованість у праці і творчий оптимізм у досягненні високої мети, у подоланні тимчасового панування хаосу. Оповідання В.Бірчака, подібно до новели, розкривають сутність людини у небуденних, виняткових для неї обставинах. Скриптор вміло підводить читача до осягнення висвітленого образу, показує його у несподіваному ракурсі. Другорядні, на перший погляд, непередбачувані, "несуттєві" події у творах В.Бірчака мають силу змінити на краще або знівечити решту життя їх учасників ("Золота скрипка", "Перемога", "Абу Касимове авто").

Авторське володіння жанром гумористичного оповідання виявилось у творах "Хитрий Панько", "Довговічна курка", "Свиняче вухо", "Мед". В останньому з них В.Бірчак під псевдонімом В.Вуйко творить неперевершено колоритну картину "медових" мандрів, передає неабия-

ку настроєву атмосферу повчального дотепу [9]. Мала проза В.Бірчака теж відзначається оригінальністю письменницького задуму, акцентацією на житті української інтелігенції, звертанням до таємниць підсвідомості героїв. Основу світогляду художника слова, задекларовану в малій прозі такою ж великою мірою, як і в повістях, становлять державницькі ідеї часу великих надій на нові сприятливі обставини для боротьби за незалежну Україну. В оповіданнях, притчах, ескізах, мініатюрах В.Бірчак повсякчас відстоював естетичну самобутність і національну своєрідність українського красного письменства. Його мала проза написана в еміграції, в Ужгороді, який був тоді чехословацьким містом. Проте збірки оповідань і притч побачили світ у Львівських видавництвах і стали таким чином частиною західноукраїнського текстуального світу 20–30-х років ХХ століття.

Становлення В.Бірчака як письменника відбувалося в часи літературного угруповання "Молода Муза" (1906–1914). Він був одним із фундаторів цього модерністського гуртка, до якого належали також М.Яцків, О.Луцький, П.Карманський, В.Пачовський, С.Чарнецький, Б.Лепкий, С.Твердохліб. Усі вони, за словами М.Рудницького, "боронили права письменника розвивати свій талант без огляду на те, як уявляє собі літературу широка маса, навіть та, що її звать інтелігенцією чи елітою" [34, IX]. Понад усе вони цінували творчу свободу. Галицькі модерністи вважали необхідним оновлення проблемно-тематичного діапазону художньої літератури. На їх думку, більшої уваги заслуговувало життя конкретної людини, а не заподадливе вихваляння "народної маси", варта нового переосмислення роль особистості в долі нації, держави. "Молодомузівці" намагалися створити нову естетичну свідомість, відкинути застарілі літературно-естетичні форми, "скласти нову парадигму образності в українській літературі – модерністську" [14, с.150], як зазначила Т.Гундорова. Модернізм галицьких митців, за словами С.Павличко, був риторичним, декларативним, а не "глибоким переживанням дійсності, інтелектуальною й емоційною потребою, філософією життя й мистецтва" [30, с.12]. Не дивно, що доба модерністичної генерації "Молодої Музи" тривала лише до початку Першої світової війни. Проте це був сприятливий у творчому розумінні період для галичан.

Автори "Теорії літератури" (2001) вважають, що "поразка національної революції в Україні 1917–1920 років збіглася з бурхливим розвитком літератури та мистецтва" [12, с.443]. Як відмітив Я.Грицьков'ян, на той час з'явилося кільканадцять їхніх нових книг, десятки їх творів друкували літературні альманахи, журнали, газети. Поезію і прозу "молодомузівців" перекладали різними мовами. "Ця експансія українського письменства пробивала йому шлях в європейську літературу" [13, с.174]. Впливи "молодомузівців" на подальший літературний процес досліджували М.Ільницький у монографії "Від "Молодої Музи" до "Празької школи" [21], Т.Салига у статті "Від "Молодої Музи" до символізму та інших напрямів" [35]. Про погляди І.Франка та М.Євшана щодо творчості "молодомузівців", зокрема В.Бірчака, ми згадували в публікації "Іван Франко та Володимир Бірчак" [28]. Розлогий аналіз взаємин І.Франка з українськими модерністами подає М.Шалата у своїй розвідці "Іван Франко і письменники "Молодої Музи" [37, с.108–127]. Багато уваги цій проблемі приділила Н.Шумило в монографії "Під знаком національної самобутності" [36]. Всі вони відзначали як домінуючу поліфонію характерів і форм прози В.Бірчака.

Тому не випадково у ранніх збірках оповідань "Матура" (1902), "Під небом півдня і інші оповідання" (1907) основний акцент письменник робить на психології своїх героїв, емоційному станові, а не на суспільних проблемах. Молодий прозаїк виявляє неабиякі здібності бачити, фіксувати те, що для звичайного ока непомітне. Він володіє здатністю передати атмосферу повноти життя у формі короткого оповідання чи навіть ескізу. Персонажі його "замальовок" – це матуристи, студенти, які здобувають освіту, фах, прив'язані до рідного ґрунту, працюють над собою більш або менш наполегливо, вмюють радіти молодості і свіжості почуттів. В.Бірчак, не вдаючись до зайвих подробиць, створює настрій, передає "дух" середовища молодих людей. Його герої готуються до складання екзаменів, переживають нерозділене кохання, планують своє майбутнє. Невід'ємна риса авторського стилю Бірчака – вишуканий дотеп, теплий гумор. Ні в ранніх, ні в пізніших творах прозаїка нема і натяку на "млявість", "могильні настрої", "пригноблення", не кажучи вже про "мертвоту", як писав М.Євшан [19, с.57–58].

У ранніх творах Бірчака нема гасел, патріотичних фраз, але з контексту однозначно зрозуміло: автор змальовує процес становлення української інтелектуальної еліти, яка сприймає як даність, як довершений факт свою майбутню працю на благо української держави. А здатність залишатися молодими, життєрадісними, задерикуватими, наївними і вигадливими у процесі підготовки до самостійного дорослого життя надає зображуваним персонажам повнокровності. Зрозуміло, що для І.Франка подібні твори були "мізерними", маловартісними. Та чи можна відмовити їм у праві на існування?

Після визвольних змагань січових стрільців В.Бірчак без особливих зусиль перелаштувався на нову тематику творчості. За висловом М.Рудницького, письменник залишався "завсіди вірний власній обсервації, не піддаючись впливам чужих літератур" [34, XIV]. У малій прозі 20–40-х років ХХ ст. В.Бірчак, наче маляр, працює над зображенням велелюдної сцени з життя мешканців міста. А довкола персонажів-інтелігентів – природа, сповнена настроїв, суголосних із людськими, вічна і прекрасна. Письменник володіє панорамністю показу і так само впевнено переходить до невеличких фрагментів-картинок. Із таких оповідань про життя емігрантів і сформувалася збірка "Золота скрипка". У ній автор осмислює проблеми економічного, політичного і культурного життя українців на Закарпатті. В.Бірчак поділяв думку І.Огієнка, який писав: "Для недержавного народу духовна культура грає величезну роль, бо власне нею він може й перевищувати народ, що політично підбив його. З історії маємо немало прикладів, коли фізично сильніший народ підбивав собі народ із більшою духовною культурою, але довго володіти ним не міг: духовна культура завжди перемагає" [29, с.338]. Тому герої В.Бірчака демонструють порядність, толерантність, освіченість. Їхня зброя – чесність і розсудливість. Мова персонажів літературна, емоційна, образна, поведінка відповідає вимогам вихованості.

Збірка оповідань "Золота скрипка" В.Бірчака була прихильно зустрінута читацькою аудиторією. В одній із рецензій критик під криптонімом Р.К. зазначав, що письменник "дав нам справді "золоту скрипку" правдивого українського гумору і сатири". Рецензент також відмітив, що збірці притаманні "приступна легка форма, вироблений стиль, добра мова, гумор, сатира, яких нам так потрібно, правдивий гумор

і... криве дзеркало наших українських слабощів” [33], які ми самі не хочемо бачити в дзеркалі звичайному [33]. Збірка містила 22 оповідання. У них показано галерею найрізноманітніших людських характерів, помічених і зафіксованих В.Бірчаком. Він майстерно висміює премудрості, хитрість, зарозумілість сучасників. Усі картини змальовані реалістично, містять жваву дію і вдалу фейлетонічну розв’язку, захоплюють цікавістю проблем і гостротою дотепу. “Золота скрипка” була також високо оцінена в рецензії Л.Бурчинської. Аналізуючи розвиток малої прози в 1937 році, авторка зазначала: “По довгому часі виявив себе цього року Володимир Бірчак. “Золота скрипка” – це збірка коротких мигунців, що часто з фейлетонічною скорістю розвивають акцію. Автор уміє вбгати тему в рямці короткого нарису й підшукати влучну пуанту. Сам його дотеп уже варт багато в нашій “недотепній” літературі” [11].

Великі потрясіння в житті нації завжди знаходили відображення в художній літературі. Визвольні змагання січового стрілецтва 1918–1920 рр. теж будили творчу уяву літераторів. У збірці “Золота скрипка” В.Бірчака ці події представлені тільки як відгомін. Найближче до теми воєнних змагань письменник підійшов у новелі “На розстанні”. В інших оповіданнях тема боротьби українців за незалежність увиразнена лише як відлуння буремних днів, що порозкидали по світах вояків та їхні сім’ї.

Видана в бібліотеці “Діла” збірка В.Бірчака “Золота скрипка” містить сатирично-гумористичні та філософські картини з життя українців. Написані в стилі майстерної усної розповіді, ці твори свідчать про вміння письменника не лише говорити від свого імені, але й прекрасно передавати мову найрізноманітніших людей. Перед читачем ніби постає щораз інше обличчя: пані адвоката, переконана у власній правоті, учень IV класу гімназії Василько, що йому думка про Марічку весь час переплітається з “Іліадою” Гомера, уривок з котрої мусив вивчити. В.Бірчак продумано застосовує синтаксичні форми, які використовують в усному мовленні. Це справляє враження, що він апелює до співрозмовника, провадячи невимушену бесіду. Гумористичного забарвлення оповіданням надають уживані в них вигукі, клятви, образні слова. Багато творів із “Золотої скрипки” відразу починаються прямою мовою, як от:

– Напишу! – відповів адвокат, – і дякую за велике довір’я до моєї особи, хоч одночасно мушу заявити, що справа цих рефератів досить ховзька – за правду завжди б’ють, а ще в часі війни! (“Тільки правда і справедливість!” [7, с.87]).

– Позір! Браття стрільці! Перед півтора року я станув у вашому проводі (“На розстанні” [7, с.130]).

– Що? Тебе покинула наречена і ти не знаєш, що з нею робити?.. (“Хитрий Панько” [7, с.58]).

Уведення читача (без додаткових пояснень) до плину розмови персонажів надає розповідям сконцентрованості й насиченості. В.Бірчак часто застосовує і такий прийом: уже в першому реченні повідомляє, як звати центрального героя твору і чим він займається: “Одної ночі сидів д-р Дашавецький і пильно читав якісь граматичні студії” (“Сейсмограф” [7, с.120]); “Пан Пшепюрський був судовим урядовцем” (“Блазень” [7, с.108]); “Над стрімким берегом Тиси сидів український старшина Іван” (“Український Йона” [7, с.28]). Очевидно, тут не обійшлося без впливу творчості О.Маковея, чий талант В.Бірчак вельми шанував. Велика кількість оповідань О.Маковея теж починається зі “знайомства” з головним героєм твору. Наприклад, є такі початки: “З того часу, як у хаті Сенька Гримали між образами появилася оправлена в рамки членська грамота товариства “Просвіти”, Гримала немов відмінився” (“Новітній плуг” [26, с.20]); “Роман Сидорів, один з редакторів “Руського дневника”, вернув сьогодні по обіді з кав’ярні в дуже поганім настрої додому” (“Еманципація мужчин” [26, с.53]). Подібні зачини мають оповідання О.Маковея “Клопоти Савчихи”, “Нові часи”, “Обрядова справа”, “Дозрілий” та багато інших. Необхідно зазначити, що В.Бірчак опанував не лише зовнішню форму Маковеевих оповідань, але й зумів своїми кращими творами дорівнятися до майстерності старшого письменника, з котрим був знайомий особисто, листувався з ним, надсилав свої книжки, інформував про літературний процес на Закарпатті [5, арк.56 зв.], а згодом широко переживав біль втрати обдарованого літератора [5, арк.70].

З огляду на опрацьований В.Бірчаком матеріал, оповідання, які ввійшли до “Золотої скрипки”, можна поділити на декілька груп. Передовсім це твори на побутову тематику, в

яких зроблено акцент на психології персонажів: “Золота скрипка”, “Абу Касимове авто”, “Іван Прищипка”, “Макогін”, “Промова”, “§”, “Блазень”, “Мати”. У цих реалістичних картинках йдеться про людей, які з розрахунку на прибуток або з добрих поривань душі вкладають гроші у справи, на котрих не розуміються, і втрачають усі кошти через непорядність партнерів чи власну нерозсудливість і впертість. Сюди ж віднесено персонажів, які хитрістю добувають посаду, далі – герої, що своєю добротою рятують чуже життя.

Основу оповідань “Осуди про себе”, “Люлька й буйна голова” становлять психологічні роздуми. Автор розмірковує над тим, як пізнавати людину, як із часом, із набуттям досвіду змінюються цінності, і тому не варто називати мале великим і втрачати велике, боронячи мізерне. Оповідання “Люлька й буйна голова” присвячене роздумам над повістю “Тарас Бульба” М.Гоголя. Твір покликаний застерегти від бездумного перенесення гучних ідей, гасел на реальний ґрунт. Ідея оповідання спирається на думку, що в суспільному житті вельми шкодять дріб’язкові суперечки “за глиняну люльку”. Цей невеличкий твір В.Бірчака складається з двох умовних частин: мовчазного захоплення “десятилітнього дівка” героїзмом гоголівського персонажа і голосного застереження зрілого, об’єктивно мислячого чоловіка. Зв’язуючою ланкою між обома частинами є фраза: “Нині думаю інакше”. Письменник ніколи не боявся задекларувати “інакомисліє”. Проблема належності М.Гоголя до російської культури перед В.Бірчаком не стояла взагалі. Автор оповідання “Люлька й буйна голова” наводить українською мовою розлогу цитату з “Тараса Бульби”, називаючи її “геніальним місцем”. І М.Гоголя, і його повість прозаїк сприймає як явища українські. Цікаво, що в цьому ж творі В.Бірчак проводить паралелі між давниною і сучасністю на прикладі ще однієї безсмертної пам’ятки української культури, яку ретельно простудіював і опублікував розвідку про неї (за рекомендацією самого І.Франка [8]) у Записках НТШ [1] – “Слова о полку Ігоревім”, до котрого вельми хотіли б стати причетними північні сусіди. Учений-філолог проводить чітку межу між нашою та їхньою історіями. М.Гоголь і “Слово...” залишаються в трактуванні В.Бірчака на українському боці.

Народно-поетичну основу мають оповідання “Довговічна курка”, “Хитрий Панько”,

“Свиняче вухо”. Це твори гумористичного плану, навіть анекдотичного характеру. Окрім комічного, в них є ще й настановче звучання. І.Денисюк зазначає: “Анекдот як жанр оперує мінімумом персонажів. [...] Анекдот дав фабульну гостроту й дотепність, образок – мальовничість тла та його широчінь і певну настроєву атмосферу” [15, с.43]. Тому й оповідання “Хитрий Панько” сприймаємо, “як жанр анекдота, скрещеного з образком”. Цілком імовірно, що В.Бірчак, пишучи оригінальний твір, зумисне запозичив його назву і модель свідомості для свого Панька-старшого з однойменного оповідання Л.Мартовича. Якщо “хитрість” Мартовичевого Панька викликає співчуття до принизливого існування простого люду в умовах Австро-Угорської імперії, то В.Бірчак акцентує на шкідливості нав’язливої “хитрості” недолугих Паньків у процесі боротьби за українську державу. У творі В.Бірчака показано “тяглість покоління” на прикладі двох Хитрих Паньків – батька і сина. Перший був “бідний, мало освічений..., напрочуд хитрий” [7, с.60].

Старший Панько не вмів боротися з визискувачами і гнобителями, “карав” лихварів тим, що раз на рік платив за одну коробку сірників, а брав дві... Як і батько, Панько-молодший теж був “великим філософом із малого дупла”. Але він жив у часі українських визвольних змагань 1918–1920 рр. Умів давати поради: “Панове! Така проста річ. Не можемо взяти Львова, берім більший Київ, тоді Львів уже сам собою буде наш” [7, с.61]. Хронологічні рамки подій тут доволі розмиті – охоплено давнє і теперішнє буття родини Хитрих Паньків. Письменник не обмежується “земними” діяннями Панька-молодшого, а відправляє його ще і на небо, а далі знову на землю. Але твір характеризується витриманістю плану, читач не витрачає зайвих зусиль, щоб не втратити нитку розповіді. Органічно вживлені в текст народні прислів’я не лише виконують заплановані В.Бірчаком функції, а й надають оповідання національного колориту. Схему, якою послуговується письменник, запровадив у літературу ще Г.Квітка-Основ’яненко: в рамку з теоретичних міркувань вставляється анекдот або оповідь, що ілюструє загальне авторове твердження [20]. Твір має “казкове” обрамлення: починається модернізованою небилицею про “маленького хлопчика, що вліз у дупло по птахи, та не міг вилізти й побіг додому по сокиру...”, а закінчується тим,

українців. Відгомін національних змагань 1918–1920 років присутній у більшості його оповідань, в яких задекларована і власна громадянська позиція Бірчака-патріота. Невід'ємною складовою творів письменника різних літературних жанрів є історична правда. На прикладах життєвих поведінь персонажів прозаїк доводив, яким нещастям для українців була бездержавність їхньої нації, якими згубними можуть бути ідеї, принесені з “чужого поля”. Художнє слово В. Бірчака має потужний дидактичний потенціал, пройняте щирим бажанням виховати нове покоління інтелігентів-державників. Мала проза письменника, як і весь його творчий доробок, займає належне місце в історії українського літературного процесу 20–40-х років ХХ століття.

1. Бірчак В. Візантійська церковна пісня і слово о полку Ігореві[м] // Записки НТШ / За ред. М. Грушевського. – Львів, 1910. – Т.95. – Кн.3. – С.5–29; Т.96. – Кн.4. – С.5–32.
2. Бірчак В.: [Листи до Коцюбинського] // Листи до Михайла Коцюбинського: У 4-х томах / Упор. В. Мазний. – Київ: Українські пропілеї, 2002. – Т.1: Айхельбергер-Гнатюк. – С.52–71.
3. Бірчак В. Пісню співай нам, богине! // Світ. – 1906. – Ч.8.
4. Бірчак В. Пісню співай нам, богине! // Світ. – 1906. – Ч.8.
5. Бірчак В. Емігрант: Оповідання з часів к[олишньої] Чехословаччини // Ілюстровані вісті. – 1941. – Ч.6.
6. Бірчак В. Золота корона честі: [Добірка малої прози] // Тиса. – 1994. – Ч.1–2. – С.55–61.
7. Бірчак В. Золота скрипка: [Оповідання]. – Львів, 1937. – 157 с.
8. Бірчак В. Спомини про І.Франка: В 25-літню річницю смерті // Українська дійсність. – 1941. – Ч.9.
9. Бірчак В. Спомини про І.Франка: В 25-літню річницю смерті // Українська дійсність. – 1941. – Ч.9.
10. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: ЛНУ імені І.Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
11. Бурачинська Л. Розмах прози: (Довкола новели в 1937р.) // Назустріч. – 1938. – Ч.5.
12. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
13. Грицьков'ян Я. До питання про “Молоду Музу” // Варшавські українознавчі зошити. – 1989. – Ч.1. – С.169–184.
14. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 297 с.
15. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – Львів: Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”, 1999. – 280 с.

16. Довженко О. Мати: Оповідання // Довженко О. Твори: У 5-ти томах. – К.: Дніпро, 1984. – Т.3. – С.330–336.
17. Донцов Д. Культура примітивізму: (Головні підстави російської культури). – Черкаси: Сіяч, 1918. – 39 с.
18. Донцов Д. Націоналізм. – Львів: Нове життя, 1926. – 255 с.
19. Євшан М. Поезія безсилля // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. – К.: Основи, 1998. – С.54–58.
20. Зеров М. Олекса Стороженко // Зеров М. Твори: У 2-х томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С.219.
21. Ільницький М. Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів, 1995. – 318 с.
22. Ільницький М. М'якість колориту, ніжність почуття: [Передмова] // Лепкий Б. Вибране. – Львів: Світ, 1990. – С.5–18.
23. Косинка Г. Заквітчений сон: Оповідання. – К., 1991. – 287 с.
24. Лепкий Б. Перша зірка: [Оповідання] // Лепкий Б. Твори: У 2-х томах. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. – С.355–361.
25. Луца Ю. Кіннотчик та інші оповідання. – Авгсбург, 1946. – 67 с.
26. Маковей О. Твори: У 2-х томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: Художня проза / Упор. О.Мишанич. – 537 с.
27. Мосендз Л. Людина покірнана: Оповіді. – Вінніпег, 1951. – 142 с.
28. Новак С. Іван Франко та Володимир Бірчак // Франкознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Вип.1. – С.204–216.
29. Огієнко І. Творимо українську культуру всіма силами нації!: Ще раз про наші завдання // Наша культура. – Варшава, 1935. – С.33–344.
30. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
31. Пишущий. Слово до письменників // Ілюстровані вісті. – 1941. – Ч.11.
32. Рікер П. Історія та істина. – К.: ВД “КМ Academia”, Університетське видавництво “Пульсари”, 2001. – 396 с.
33. Р.К. [Рецензія]: “Золота скрипка” Володимира Бірчака // Українське слово. – 1937. – Ч.24.
34. Рудницький М. Що таке “Молода Муза”? // Чорна Індія “Молодої Музи”: Новели. – Львів, 1937. – С.V–XVIII.
35. Салига Т. Від “Молодої Музи” до символізму та інших напрямів // Українське літературознавство. – Вип.57. – 1993. – С.33–41.
36. Франко І. Конкурс “Зорі” // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наук. думка, 1981. – Т.29. – С.470–474.
37. Шалата М. Іван Франко і письменники “Молодої Музи” // Франкознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Вип.1. – С.108–127.

The attempt to research form-content specific character of the stories in the collection “The Golden Violin” by Volodymyr Birchak is made in modern Ukrainian literary criticism for the first time.

Key words: genre, content, story, literary process.

УДК: 82. 02: 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4 Укр)

Леся Петренко

ДЖЕРЕЛА ТА САМОУСВІДОМЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ (на матеріалі поезії і прози початку ХХ століття)

У статті розглядаються джерела українського експресіонізму, зокрема особлива увага звернена на те, що українські митці не тільки творчо реціпіювали головні положення західноєвропейської моделі експресіоністичного мислення, а були послідовними у відтворенні абсолютно оригінальних, національно самобутніх рис.

Ключові слова: експресіоністична естетика, поетика, напрям, модерністська модель, авторська свідомість, національний космос.

Важливі ознаки експресіоністичної естетики з'явилися в Україні вже наприкінці ХІХ – початку ХХ століття. Як зазначає сучасна дослідниця Н.Шумило, експресіонізм в цей час властиві “нервова напруженість, фрагментарність, символ, гіпербола, гротеск, плакатність письма, позбавленого прикрас, контрастування барв, мотивів тощо” [24, с.306]. Процес становлення та функціонування експресіоністичного типу художнього мислення в нас відбувався дещо пізніше, ніж у Європі. Це був надзвичайно драматичний період історії, який збігся з подіями Першої світової війни – “розпластився солдат на закривавленій землі, як темний барельєф епохи” (О.Довженко), – а також із утвердженням тоталітарної системи в Україні. Сучасна розмова про тоталітаризм означає виявлення, за словами С.Павличко, “дискурсу неврозів, страхів, божевіль”, які пережили різні діячі української культури, феномену українського страху, українських “людей зі страху” [11, с.39]. Закономірно, що невротичною тривожністю, почуттями неспокою і страху – “Я в болях весь, мов хрест в коралю...” (П.Тичина), – а водночас протестом проти насильства і зла позначені тексти українських митців-експресіоністів – продовжувачів традицій “естетики болю”.

До найхарактерніших зразків українського експресіонізму відносимо новелістику Василя Стефаника (“Стратився”, “У корчмі”, “Сама-самісінська”, “Шкода”, “Новина”, “Басараби”, “Роса” та ін.), романи “Вальдшнепи” Миколи Хвильового, “Сонячна машина” і драми

“Memento”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Пригвожені” Володимира Винниченка, роман Осипа Турянського “По за межами болю” і повісті Андрія Головка “Діти Землі і Сонця” та “Можу”, ранні поезії Тодося Осьмачки, Миколи Бажана, кіноповісті “Земля” та “Арсенал” Олександра Довженка, п’єси “Народний Малахій”, “Патетична соната” та “Маклена Граса” Миколи Куліша і вистави “Газ” та “Джіммі Хіггінс” у постановці “Березолу” Леся Курбаса тощо.

Зважаючи на ці та багато інших прикладів, можемо з упевненістю стверджувати, що український експресіонізм, розвиваючись у структурі модернізму, хоча й не набув такого поширення як західноєвропейський, все ж творчо побутував як цілком органічне і самодостатнє явище мистецького самовиразу та світо-відтворення. Більше того, його українські творці не тільки продуктивно реціпіювали головні положення західноєвропейської моделі експресіоністичного мислення, а були послідовними у відтворенні абсолютно оригінальних, національно самобутніх рис, нерідко йдучи попереду європейських митців.

Естетична формула українського експресіонізму, подібно до західноєвропейського, передбачає глибоке проникнення в складний духовний світ людини, у сферу підсвідомого, дослідження і розкриття найневловиміших порухів душі, візій та прагнень особистості. На межі ХІХ–ХХ ст., коли реалізм відчутно втрачав силу ідейно-образного впливу, молоді представники

модерністських форм художньої свідомості (Ольга Кобилянська, Леся Українка, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Марко Черемшина, Володимир Винниченко та ін.) хотіли дати Україні нову, оригінальну і сильну літературу. Б.Рубчак цілком справедливо зазначає, що “ніколи в українській літературі – ні до перелому сторіч, ні після нього не було такого щирого захоплення паралельними літературними процесами на Заході, такого зацікавлення в них і знання їх – як в час між, скажімо, 1885–1914 роками” [8, с.36]. У пошуках власного шляху в літературі українські художники слова синтезували різноманітні культурні моделі творчості, часом взаємозаперечні, що є характерною особливістю функціонування модерністських форм в Україні. Роздумуючи над літературними процесами, які відбувалися в Європі, та й про власну творчість, В.Стефаник писав у листі від 3 березня 1896 р. до В.І.Морачевського: “... я маю раз вийти з ліса ріжних напрямків літературних, котрі тепер мене на роздоріжжю напали і кожен тягне на свій бік” [17, с.344]. Не випадково науковці вважають, що саме В.Стефаник привніс експресіоністичний спосіб мислення в українську літературу. За словами канадської україністки Олександри Черненко, яка 1989 року видала монографію “Експресіонізм у творчості Василя Стефаника”, цей “галицький новеліст” є “найвизначнішим представником експресіонізму в українській прозі”, адже митець “прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілюючи його в українську народну тематику, до того ж наповнив його чаром української природи та фольклору” [21, с.198]. Н.Шумило, розкриваючи потенційні можливості експресіоністичного стилю А.Тесленка, наголошує на “органічності витворюваного українського варіанту експресіонізму” [24, с.304–328].

В українській літературі не було прямого заперечення реалізму та натуралізму, автори зуміли своєрідно поєднати традиції старої і нової поезики, синтезувати принципи і прийоми різних форм і моделей художньої свідомості.

Ми схиляємось до міркувань, висловлених С.Савченко про синкретичність письма українських експресіоністів, аргументуючи це тим, що символізм у нас був перехідною ланкою від натуралізму до експресіонізму. З першим його поєднує “однаковий метод спостереження, з другим – однакове зацікавлення душевним життям людини і обом їм притаманний суб’єктивізм.

Відрізняє ж од першого – перенесення спостережальної діяльності зі світу зовнішнього на внутрішній, а через те – певне прагнення до витонченого психологізму, певний навіть ідеалізм; од експресіонізму ж – спосіб чи теологія внутрішніх спостережень: для символіста вони є лише матеріал для пасивної фіксації, для експресіоніста – джерело могутнього творчого поривання, символізм – статичний, експресіонізм – динамічний” [15, с.12].

Цілком очевидно, що український експресіонізм початку ХХ століття не був тільки відлунням німецького руху. Цікавими видаються спостереження Сергія Єфремова, який, аналізуючи ранню творчість Тодося Осьмачки, влучно спостеріг особливості експресіоністичного мислення українського автора. “Щось із ґрунту, міцне і сильне, з вузловатим корінням у глибині матері-землі, органічне, а не нажироване чується у цього молодого поета, – пише він. – В Осьмачки так рясно образів, грандіозних та zarazом і надзвичайно простих і нештучних, що вони аж його самого побивають, гнітять (...). Це якась грандіозна сила фантазії, що навіть буденні звичайнісінькі речі повертає на таємну символіку, повну похмурої якоїсь величності” [4, с.642].

Ніщо не вказує на те, що творці українського експресіонізму копіювали європейські зразки. Це було творче переосмислення і пристосування цієї модерністської моделі авторської свідомості в нашому національному письменстві. Оцінюючи доробок Г.Косинки, Ю.Лавріненко наголошує, що “розвиваючи стефаниківський драматизм, він іде до дна душі людини і явища, охоплює їх найяскравіші і суттєвіші риси”, а про оповідання “Політика” говорить як про коротку психологічну студію, що написана “дисциплінованим стилем, повним закованої внутрішньої енергії, мов скручена пружна пружина, яку актор раптом спускає вибухом у кінці твору” і “це вже не імпресіонізм, навіть не Косинчин драматичний імпресіонізм, а новий стиль” [13, с.794]. Про роман “Чотири шаблі” Ю.Яновського пише: “У “Чотирьох шаблях” Яновський дійшов власного стилю. Зникли манірні експериментування, вичіткувалась ясна ядерна мова, короткі речення насичені емоційною напругою (...). Традиційно національний елемент (мова, звичаї, пісня, особливості степової України тощо) дуже природно поєднуються з новими і найновішими рисами, що їх витворила революція” [13, с.479].

У творах “Війна”, “Золотий гомін”, “Дума про трьох вітрів”, “Мадонно моя” П.Тичина, послуговуючись експресіоністичною поезикою, “єднає глибину суто філософської трактовки з надзвичайною конкретністю та образністю форми, високий ліризм з широтою в захваті теми; світовий сюжет з національною обробкою...” [22, с.686]. Як слушно зауважує В.Моренець, “декларатори модерністських маніфестів шукали свободи художнього слова за межами його власних, віками нагромаджених сутностей, Тичина увільнив ці останні, і що тут дивного, що ці сутності виявилися українськими? Увільнив завдяки новітнім технікам символістського, імпресіоністичного, експресіоністичного письма...” [9, с.122].

Творчість А.Любченка 20–30-х років – це “постійний виклик, експресіоністична заявка на невпинний рух, постійно оновлювану молодість світу, невтомне заперечення старого, заскоружлого, усталеного погляду на життя, світ”, – зазначає Л.Пізнюк [12, с.20]. Про поему І.Багряного “Гуляйполе” Г.Костюк написав, що це був “вислів напружених до краю нервів”, “бриластий уламок доби і душі поета” [5, с.35]. Р.Мельників, сучасний дослідник художньої спадщини М.Йогансена, говорить про спорідненість поезії митця з тогочасною німецькою лірикою, де експресіонізм набув особливо яскравих форм: “Експресіоністичне світовідчуття поєднується на “філософських ландшафтах” поета із романтичним зображенням людини як “героя”, “прометея”, творця нового і реального світу” [7, с.118].

Досить переконливою й аргументованою є точка зору О.Оніщенко щодо експресіоністичних мотивів творчості О.Довженка, зокрема у фільмах “Арсенал”, “Земля” [10, с.159]. Справді, творчість О.Довженка взагалі важко сприймати без розуміння принципів експресіонізму, настільки високим є в кіномайстра рівень умовності. Експресіонізм забезпечив письменників спільними формальними засобами, які досконало відображали атмосферу бурхливої епохи – культивували мову мистецьких скорочень, пов’язану з екстатичним пафосом і внутрішнім криком, інтенсивну метафорику, специфічний тип мистецького образу, що абсолютизує емоційний зміст.

Ці та інші подібні міркування відомих літературознавців та критиків дають підстави стверджувати, що синтетичні процеси в українській літературі початку ХХ століття можна

вважати яскравим виявом модерністських пошуків, зокрема в світлі експресіоністичної поезики. Науковці вважають, що кожен письменник має право на стильовий синтетизм. Т.Гундорова, говорячи про українські ранньомодерністичні форми, констатує, що “імпресіонізм, символізм, неоромантизм, експресіонізм, натуралізм, неокласицизм, звичайно, перепліталися між собою” [2, с.13]. Відтак виходить потрібно з того, що переважає в загальному потоці авторської ідейно-естетичної свідомості національної літератури визначеного періоду. Тому для ідентифікації певного літературного напрямку на прикладі того чи іншого твору, або взагалі у творчості окремого письменника, потрібно виявити в них домінуючі константи. У нашому випадку йдеться про домінування експресіоністичної моделі художнього сприйняття на різних етапах творчості українських письменників.

Погоджуємось із позицією К.Шахової, що про експресіонізм слід говорити не лише як про напрям, а про “культурно-історичний період або ж добу” [23, с.14]. Тому термін “модерніст” (експресіоніст) може прикладатися до таких письменників, як П.Тичина, М.Бажан, В.Сосюра, М.Хвильовий, В.Підмогильний, М.Івченко, Г.Михайличенко, І.Багряний та багатьох інших художників слова. Спільним для них є “пристрасний пошук нових форм, які дали б змогу в барвах, лініях, звуках передати індивідуальне образне бачення, унікальне осягнення, прозріння, заперечення моторошного, заплутаного, шаленого, ворожого людині світу – й одночасно зафіксувати рух цього світу, розвиток суперечливої цивілізації, найглибші зміни, які відбуваються під впливом безлічі чинників у людській свідомості й у світобаченні суспільства загалом” [Там само].

Розпізнавальні ознаки поезики експресіонізму набувають в українській літературі особливості й акцентування в національній філософсько-історичній, мистецькій, культурологічній традиції, зокрема у контексті рис етнопсихологічної організації, приміром, її кордоцентричної складової, специфічних релігійно-етичних особливостей, національного світогляду і світовідчуття, алгоритмів поведінки тощо. Українська ментальність початку ХХ століття готова була продукувати потужні й гармонійні щодо свого національного космосу алгоритми письма, тож український експресіонізм завдяки національній специфіці мав відповідне забарвлення. Справа

в тому, що в Україні не було такого сильного натуралістичного напрямку, як у Західній Європі. Український експресіонізм органічно поєднав у собі традиційні, народно-позитивістські погляди, етнографічно-національні риси з естетикою і поетикою експресіонізму західноєвропейського зразка. Н.Шумило, аналізуючи експресіонізм як естетичне явище в українській прозі початку ХХ століття, справедливо акцентує на тому, що одна з основних особливостей національного варіанту експресіонізму полягає в “механізмі” творення прози “через посередництво “ліричного героя”, в екзистенційній свідомості якого поняття “народ” стає архетипом” [24, с.328].

Вольова позиція героя в українській літературі загалом і означеного періоду зокрема розкривається в боротьбі за свободу нації, народу. Світоглядна категорія волі розгортається в поєднанні з категорією свободи і засвідчує самореалізацію людини в суспільстві, яка вільна долучатися до потворних форм існування або відмежовуватися від них, тому поряд із персонажами абсурдного типу в творах західних письменників чільне місце посідають герої стоїчної вдачі, які гідно несуть тягар подій і не втрачають морального обличчя. В українських художників слова образ стоїчної особистості дещо інший, він наділений додатковою властивістю – здатністю перебувати у силовому полі національного. Саме національний космос, зосереджений у внутрішньому світі особи, володіє потужною енергією, спрямованою на одухотворення. Так, Т.Осьмачка, І.Багрянний, В.Барка, У.Самчук, І.Крушельницький, вбачаючи у більшовицькому тоталітаризмові найбільше зло, причину загибелі нації, виходять за межі теоретичного обґрунтування суспільно-політичної трагедії в країні, переносять її у сферу людських відносин, психології героїв, істотно поглибивши художнє осмислення психологічних аспектів української душі, національного характеру. Свідомість правоти свого діла перед народом, перед лицем вічності, їхнім судом породжує могутній психологічний комплекс непідкореності, витривалості, мужності. Художня емоційність у творах митців досягається в результаті зіткнення двох ідеологій, одна з яких (більшовицька) – жорстока, антилюдяна, потворна, а друга (народна) – високоморальна, гуманістична, прекрасна.

Попри естетизацію темних глибин підсвідомості, хаосу буття, фіксацію зла, духовного занепаду сучасного світу, українські письмен-

ники повсякчас пам’ятають про духовність, вище начало. Так, В.Підмогильний в оповіданні “Син” через людську долю, вчинок, моральну позицію відтворює образ цілого народу в час голоду 1921 року. Картина соціального лиха вражає широтою художніх узагальнень. У творі значна увага зосереджується на кращих людських рисах, що їх у дні страждань і горя не розгубив наш народ. А в новелі “Подвійне коло” (роман “Вершники”) Ю.Яновський нагадує, що селянство завжди трималося за такі моральні абсолюти, як сила роду, обов’язок перед близькими, котрі мислились як вірність цілісності морального космосу, гідність, воля.

Система духовних вартостей трактується як психічна опора людини, що не дає їй упасти, потонути в здеморалізованому світі. Біблійні мотиви, переплетені з фактами сучасності, репрезентують осмислений сенс існування людини у світі. Сповідувані релігійні імперативи, введені митцями в літературні твори, гарантували “дієвість закликів до любові, правди і братерства”, що є визначальними для експресіоністів, сприяли настанові “на пробудження національної свідомості кожної особи у поєднанні з необхідністю досягнення моральних імперативів на шляху духовного зростання” [3, с.61].

Письменники-експресіоністи дивились на людину, насамперед, як істоту духовну, причетну до грандіозної планетарної боротьби сил добра і зла. Приміром, у творчості М.Хвильового образ Марії набув своєрідної трансформації, оскільки пов’язаний передовсім з особливо напруженими подіями особистого та суспільного буття. Г.Токмань пише про “християнський характер Плузничкового гуманізму”, який полягає в тому, що “через співпереживання зачасного авторового болю (...) читач приходять до глибшого, філософсько-аксіологічного рівня – християнського висновку “Не убий!”, до оцінки зображуваних історичних подій як національної трагедії” [18, с.6]. А В.Моренець уточнює цю тезу: “Як до людської трагедії, явленої на ґрунті конкретного національного буття” [9, с.268].

У “Попелі імперій” Юрій Клен свої почування переносить у містичну сферу, в апокаліптичну країну, де символи зла чи добра служать матеріалом до досягнення сенсу життя, а захистом від зла служить Божий Дух. Юрій Клен переконаний, що допоможе об’єднати Україну саме християнська віра, яка виведе її з прірви неволі й воскресить до нового життя.

У вербальній тканині текстів багатьох митців-експресіоністів порушується досить потужний антропоцентричний мотив (релігійно-ідеалістичний погляд, згідно з яким людина є центром і найвищою метою Всесвіту). Очевидно, такі філософські концепції дуже значимі в контексті духовності, адже духовність народу залежить від духовності кожного індивідуума. “По суті, – твердить сучасний літературознавець С.Хороб, – всуціль проаналізоване і раціоналістично натуралізоване життя індивіда, а відтак і формалізований його емоційний стан, його непідкорена свідомість – от, власне, нестереотипний погляд на експресіоністські цілі в національному письменстві та мистецтві...” [20, с.317].

Біблійні мотиви, переплетені з фактами сучасності, репрезентують осмислений зміст існування людини в світі, пропагують універсальні вартості, передусім ідею любові й віри. Відтак наявність страждання у творчості українських письменників інтерпретується як антипод байдужості, як елемент вітальності, тобто йдеться про сенс страждання в позитивному значенні. Процес розкриття трагізму доби невіддільний від емоційного переживання того, хто його сприймає, себто від суто суб’єктивного чи інтуїтивного (духовно-релігійного) чинника. Простір соціальних зв’язків для самосвідомості героя стає часпростором страждання, від якого звільняє релігійне трансцендування. Йдеться про віру в Бога, служіння йому в праці для рідного народу, в безпосередніх зв’язках із ним через любов, спільну боротьбу. До такого бачення, приміром, підводить емоційне тло поезії Т.Осьмачки, яка рухається в напрямку до християнської містики.

Буття жертвою не скасовує особисті інтенції головних героїв І.Багряного, в художньому світі якого (жорстокому, сповненому насильства) білійно-християнська символіка означає категорію істинно українського. Ісус Христос, утілюючи вірність, жертвовність, незламність, виступає символом трагічного шляху представника нової національної еліти до перемоги над поневолювачами рідної землі.

Воля є засадничою основою суспільного життя і становить основний принцип духовного існування кожного суспільного індивіда, прийнятого високою повагою і любов’ю до свого ближнього. У переворот 1917 року українська нація увійшла, маючи потенційну можливість

втілити свою самостійну державу, тому логіка революції більшовицького гатунку з ухилом у бік соціальної, а не національної ідеї, наштовхнулася на спротив. Аморальність у цей час зводиться у життєву норму, рветься розумно виплекана предками основа життя. Більшовики руйнують у селян почуття господаря, нищать створені віками принципи співжиття. Улас Самчук у романі “Марія” створює образ українця, який зневажає національне коріння, руйнує святі храми, мордує своїх односельців. Відступник-син символізує руйнівну суть більшовизму, тож символічним є те, що його власною рукою карає насмерть рідний батько.

В.Моренець пише про те, що Є.Плузник також “піднімає завісу над катастрофою людства, яка вже розпочалася на його українській землі, але захопить, охопить усіх, бо спричинена втратою основоположних засад людського існування – доброти і любові” [9, с.327]. Життя як катастрофа знаходить художнє вираження і у творах В.Підмогильного “Син”, “Старець”, “Військовий літун”, у яких “весь текст пронизано словами та образами, що маркують катастрофічне світосприйняття та світовідчуття персонажів: “жовтий, мертвий степ”, “вигорілі ниви”, “безкрая палочка жовтизна”, “важкий дух руїни”, (...). Негативний настрій спостерігається не лише на рівні розвитку конфліктів, трансформації образів героїв, а й на рівні мікробразів, пронизуючи всю структуру текстів і доводячи духовне страждання героїв до найтрагічнішого загострення” [19, с.216–217].

Зазначимо, що місткі експресіоністичні образи асоціюються в українських письменників не тільки з християнською символікою, а й з архетипами національно-культурної свідомості. Наріжним каменем української духовності є образ землі, естетика якого невіддільна від художнього світу героїв Г.Косинки, М.Івченка, В.Підмогильного, Т.Осьмачки, В.Барки. Т.Осьмачка, який у поезії “Регіт” у розпачі вигукує: “І хочеться плюнути з одчаю тобі, земле-мамо./ щоб випекти пляму-пустелю/ на спині твоїй./ Як вічне тавро арештантське...”, – все-таки вірить, що “на цій кривдою повитій матері-землі все ж є сили, що прагнуть непідробленої правди...” [22, с.642]. Схожий трагедійний ракурс зображення характерний і для поезії Є.Плузника – “На поле вийшов, – замлів:/ Колос від колосу чверть!/ Висохло серце землі./ Кров’ю наповнене щерть!” (“На поле

вийшов...”); “*І вийшов на поле, / а поле – мертве... / Тільки на обрії трьохрукий млин... / Від серця б щирого слова віддерти – / Такий натомлений! / Один! / Один...*” (“*І вийшов на поле...*”); Є.Маланюка – “*І знову – сам. І знову кличу, / І відгуку – нема. Нема. / Землі пращорному обличчю / Хилюсь і слухаю: німа!*” (“*Євангелія піль*”) та багатьох інших письменників окресленого періоду.

Людина мислиться експресіоністами як найвища цінність, хоча приречена на страждання і нещастя. Виявляючи у творчості українських художників слова ознаки експресіоністичної поетики, спостерігаємо настанову акціонального кордоцентризму, згідно з якою джерелом етичної поведінки героя є духовне серце, пройняте афектом і підсилене вольовим зусиллям. Звідси – напружена емоційність, абсолютизація почуття й емоційного сприйняття навколишньої дійсності. Афористичність, експресивна насиченість фрази, почуттєвий “максималізм” характеризують індивідуальну творчість Т.Осьмачки. Його вважають творцем гуманістичної місії “філософії серця” в ХХ ст., бо проти доказів розуму ідеології більшовизму він висунув один аргумент: страждання людської душі. “Для експресіоністичного малюнка Т.Осьмачки, – зазначає Т.Салига, – характерні певні містичні інтонації, онаціональнення космополітичного, фактор інтуїції, культ внутрішнього стану душі, елегантність” [16, с.40]. Кожен нюанс емоційного світу людини вводить у мовну структуру своїх текстів і Г.Косинка, Ю.Яновський, В.Барка, А.Любченко та багато інших письменників, поетика яких органічно національна, позначена ширістю, глибоким ліризмом, сповідальною інтонацією, мудра вистражданою народною мудрістю. Мотиви “серця, болю душі, її внутрішнього стану, а інакше кажучи, емоційна прив’язаність до національних драм якнайкраще відповідає експресіоністичним засадам” [Там само, с.41–42].

Зливаючись з іншими експресіоністичними прийомами, у процес художнього моделювання дійсності українськими письменниками включаються і фольклорні засоби. Сучасна дослідниця В.Барчан цілком справедливо говорить про “національний характер експресіонізму Осьмачки”, який “проявляється в органічному поєднанні європейської модерності з притаманним українській як фольклорній, так і літературній творчості ліризмом...” [1, с.200–202]. Вагоме місце в композиції творів українських письмен-

ників займають пісенні структури, які безпосередньо пов’язані з подіями в житті персонажів. Так, у романі “Вершники” Ю.Яновський виявив себе майстром сконденсованого словесного живопису із помітним впливом традиційної композиції народної думи, що виявляється передовсім у поєднанні епічної розповіді з глибоким ліризмом. Спостерігаємо синтез лірико-романтичної тональності з трагічною і в романі “Чотири шаблі”. Пісні-зачини в загальному художньо-філософському спрямуванні твору допомагають “емоційніше відтворити визвольний пафос віками поневоленого народу, показати цей пафос як невід’ємну частину колективної свідомості українців, розкрити широту їхнього духовного світу, приспаного довгою неволею” [8, с.64].

Г.Косинка також, уміло використовуючи властиву йому пластику форми, спирається на здатність народної пісні викликати в свідомості людини потік яскравих (експресивних) вражень. У ній – біль мужика, якому революція не принесла “очікуваного щастя”: “Повертається якийсь дядечко зі степу... Припав до розвори воза й сотає в пилюзі свою душу піснею: *Ой сіре утя та й на морі ночує, Воно ж моє горенько чує... А пісня в канавах полином цвіте*” (“Анархісти”); розпач матері, яка збожеволіла, втративши дітей: “*Стоїть пшениця потолочена, серпа просить, а вони кров’ю поливають... Ой у полі жито копитами збито... – Хи-хи!*” (“На золотих богів”); характеристика часу-вбивці, який перетворює друзів і родичів на ворогів: “*До обгорілого офіцера підбіг селянськими зеленими кленочками-житами вітер, свиснув двічі, замів на закривавленій землі лист і, підсвистуючи, поніс його піснями повстанців: Ой чи пан, чи пропав... Місили ногами грязь, пісню...*” (“Сорочка”).

Узагальнюючи сказане, органічними є висновки про те, що український експресіонізм, який склався у контексті західноєвропейської культури ХХ століття, можна розглядати як самодостатнє духовне явище. Його яскравою ознакою став глибокий зв’язок з філософією ХХ століття, яка намагалася якнайповніше осмислити природу людини, її індивідуальності. Водночас національне минуле, етнічна пам’ять виявляються в літературі означеного періоду, а важливість цього історичного шару заново осмислюється у зв’язку з універсальними законами буття.

1. Барчан В. Особливості поетики збірки “Скитські вогні” Тодося Осьмачки // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. – Рівне, 2001.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
3. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. ХХ ст.) // Слово і Час. – 1993. – №1.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995.
5. Костюк Г. Відійшов у безсмертя // Багрянний І. Публіцистика. – К., 1996.
6. Салига Т. Високе світло: Літературно-критичні студії. – Львів: Каменярь; Мюнхен, Український Вільний Університет, 1994.
7. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. – К.: Смолоскип, 2000.
8. Мовчан Р. Неоромантична проза Юрія Яновського (“Майстер корабля”, “Чотири шаблі”) // Дивослово. – 2001. – №7. – С.59–65.
9. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: В-тво Соломії Павличко “Основи”, 2002.
10. Оніщенко О. Довженко та експресіонізм: до проблеми єдиних культуротворчих витоків // Сучасність. – 1996. – №9. – С.159–161.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999.
12. Пізнюк Л. Той самий Любченко // Любченко А. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 1999.
13. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933 років: Поезія – проза – драма – есеї / Упоряд. Ю.Лавріненко. – К.: Просвіта, 2001.

The article observes the origin of Ukrainian expressionism. For example, the author pays great attention to the fact, that Ukrainian artists not only adopted the main principles of the West European model of expressionistic thinking, but they really managed to create absolutely specific, national and original features.

Key words: expressionistic estetic, poetics, direction, modernistic model, author's art-thinking, national cosmos.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4 Укр) 6

АКТУАЛІЗАЦІЯ АРХЕТИПУ “САМІСТЬ” У ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

(на матеріалі сучасної української прози)

Анна Харченко

У статті аналізуються вербальні засоби актуалізації архетипу “самість” у щоденниковій прозі Костянтина Москальця. Основна увага зосереджується на індивідуальній моделі даного архетипу у свідомості письменника і проектування цієї моделі на канву художнього тексту. Це дає змогу глибше зрозуміти творчу особистість письменника, а в подальшій перспективі – додати штрихи до уявлення про українську ментальність та національний характер.

Ключові слова: архетип “самість”, екзистенціаль “самотність”, національний характер, колективне підсвідоме.

Жанр щоденника у форматі сучасної української літератури глибоко синтезований із есеїстикою. В цьому його перевага і певна слабкість. Адже, з одного боку, письменник вводить у щоденниковий жанр дискусійність, пропонує діалог “Я” – “Інтер-Я”, викликає діалог із читачем, тоді як з іншого боку, автор обмежує себе есеїстичним мисленням, яке С.Квіт (разом із постмодернізмом) відносить до синтетичних типів мислення [2, с.37]. Тому із трьох рівнів інтерпретації тексту в есеїстичній герменевтиці (філософського, критико-філософського та ідеологічного) оптимальним для щоденникової прози кінця ХХ століття вважаємо рівень критико-філософський, оснований на архетипній критиці та структуралізмі. Між есеїстичним та щоденниковим жанром є одна важлива спільність, своєрідна запорука існування цих жанрів – наявність яскравої авторської особистості, яка, на відміну від белетристики, не ховає власного обличчя під маску ліричного героя. Більше того, сучасна щоденникова проза (щоденники Ю.Луцького, П.Сороки, В.Медведя, О.Забужко) є сприятливим матеріалом для дослідження міфопоетики, архетипів національного характеру, образів-символів та міфологем.

Об’єктом нашого дослідження стала щоденникова проза Костянтина Москальця “Келія чайної троянди”, в якій архетип “самість” знаходить своє вираження через емоційне, філософське та лексико-семантичне наповнення тексту. Архетип “самість” належить до найскладніших понять архетипної критики. До того ж українське літературознавство свідомо чи мимохіть ухиляється від дослідження цього поняття, хоча наявність архетипу “самість” можна простежити у творчості багатьох українських письменників (зокрема, у творчості художників слова з діаспори та представників сучасного літературного процесу). Натомість, велику увагу вчені-філологи приділяють дослідженню архетипів “сонця”, “неба”, “старого мудреця”, “землі”, “води”, “вогню”, “матері-годувальниці” та ін. На наш погляд, недослідженість архетипу “самість” пов’язана з тим, що всі наведені вище архетипи отримують у тексті аналогічне лексичне представлення, тоді як архетип “самість” належить до архетипів прихованих, імпліцитних, таких, що знаходяться на рівні смислового, а не вербального, тому вимагають глибокого дослідження міфопоетики тексту. “Самість емпірично не знаходиться. Це щось типу Атмана Упанішад,

християнського “Бога всередині нас”, казкового мудреця, божого життя, кільця, квадрату – символів цілісності” [1, с.496].

Архетипи належать до понять константних, тому вони не проходять стадій розвитку у творчості того чи іншого письменника. Вони є або їх немає. Однак, ступінь його усвідомлення письменником може змінюватися, тим більше, коли йдеться про щоденник, де авторська свідомість зазнає постійного оновлення, удосконалюється, прогресує. Тому *мета нашого дослідження* – простежити у тексті щоденникової прози Костянтина Москальця градацію смислових концентрів як окремих ступенів, через які письменник приходять до усвідомлення архетипу “самість”.

Уперше поняття архетипу ввів швейцарський психолог і культуролог Карл Юнг, вкладаючи такий зміст: “це вроджені психічні структури, зосереджені в глибинах “колективного несвідомого”, які закладають підвалини як специфічно національної, так і загальнолюдської символіки” [3, с.65]. Нортроп Фрай пропонує дослідження архетипів винятково через світ мітів як “мистецтва безумовної метафоричної ідентичності” [7, с.147], тобто уподібнює архетип до мотивів і образів, похідних від мітів і ритуалів. Але найбільше наблизив поняття “архетипу” до літературознавства Б.Романенчук: “архетип – це ідея, персонаж, акція, об’єкт, випадок, що охоплює найбільш суттєві риси, які є первісними, загальними, універсальними і виявляються критиками шляхом зіставного аналізу з міфами і ритуалами” [3, с.65], тому таке визначення “архетипу” є вихідним у нашому дослідженні.

Неоднозначно тлумачить світова філософська та літературно-критична думка й архетип “самість”. Першоавтор К.Юнг вважає його центром людської психіки, через нього стає можливим заглиблення у “колективне несвідоме”, що має безпосереднє відношення до процесу творчості, в першу чергу літературної. На думку М.Зубрицької, “творчий процес для Юнга – це процес одухотворення архетипів, їхнє розгортання і пластичне оформлення. Таке художнє розгортання архетипів дає змогу охарактеризувати епоху, в якій народжується твір мистецтва, і дух часу, на формування якого і впливає мистецтво, оскільки забезпечує його тими фігурами, символами та образами, яких він потребує” [7, с.117–118]. К.Юнг не тільки розкриває феноменологію “самості”, але й з’ясовує її ієрар-

хічне місце у стосунку до індивідуального “Я”: “Особистість як цілісний феномен явно не співпадає з еґо, тобто із усвідомленою особистістю, а утворює об’єкт пізнання, який необхідно відрізнити від еґо... Я пропоную називати таку цілісну особистість, яка, хоч і наявна, але не може бути до кінця пізнаною, *самістю*. Еґо перебуває в субординарному зв’язку із самістю і співвідноситься з нею як частина і ціле” [8, с.153].

Таке визначення даного архетипу дає основу для його подальшої інтерпретації та є ключовим у нашому дослідженні як першотлумачення. Хоча в подальшому розвитку філософії розуміння цього архетипу видозмінювалося. У теорії “гуманістичного психоаналізу” Е.Фромма набуття “самості” протиставляється видимому “Я”, тоді як екзистенціальна філософія К.Ясперса вважає “самість” основою екзистенціального відношення між людьми, відношеннями “Я” і “Ти”, тобто основою комунікації.

Щоденникова проза Костянтина Москальця – онтологічна, тому архетип “самість” стає рисою іманентною, органічною. Відчуття, а відтак пізнання цього архетипу можливе тільки через аналіз інших психічних спадкових структур, таких як екзистенціали “самотність”, “відчуження”, “абсурдність буття”. Автор щоденника проходить ці своєрідні кола дантового пекла для того, щоб зрозуміти свою окремішність, неповторність, а звідси – відчуття духовного єднання із власним народом, знаходження свого коріння, спільного ідейного коду, що, власне, і є самістю. Ми схильні розглядати перелічені вище категорії екзистенціалізму як сходінки вдосконалення світогляду письменника, а відтак – як шлях до відчуття, усвідомлення і проєкції у текст архетипу “самість”. Отже, світогляд прозаїка проходить випробування такими онтологічними категоріями:

І. “Самотність”. Із першої сторінки щоденник “Келія чайної троянди” демонструє явно виражений конфлікт автора із довколишньою дійсністю, зрештою, він відмовляється відчувати цю дійсність. Тому єдиним ліком стає “самотність” як екзистенціалістський спосіб буття, як катарсис, як можливість незалежної творчості: “Хочеться усамітнитися у лісовій хатинці, де не було б поїздів і автомобілів, – років на десять. Усамітнитися. Очиститися. Написатися, врешті, досхочу” [4, с.7]. Самотність, на переконання автора, є іманентною рисою людини. Він сприймає людську душу

як частину душі Бога (“душа моя є часткою Божої душі” [4, с.60]), тобто “душі світової”. Оскільки Бог самотній (“Його незбагненна любов плідна карами, переслідуваннями, звинуваченнями, муками, самотністю в Гетсиманському саду” [4, с.157]), а людська душа – частина Божої, то і людина приречена на самотність. На початку щоденника автор розглядає “самотність” в контексті екзистенціалізму, тобто як “автономію людського буття” (термін Ж.-П.Сартра).

Згодом час змінює ставлення К.Москальця до цього багатоликого екзистенціалу. Письменник починає вагатися у своїй оцінці власного модусу буття, в якому “самотність” – це шлях до свободи (в тому числі і свободи естетичної), шлях до “нікомуненалежності” (авторський неологізм): “Але ж це страшна самотність! – подумав я. І тієї ж миті збагнув, що у цьому й полягала моя основна помилка, – бо ця самотність, автономія, об’єктивна нікомуненалежність і є свободою, якою завгодно свободою: свободою волі, свободою вибору тощо” [4, с.23]. В цей момент автор щоденникової прози ще намагається сприймати реалії дійсності 1990 року, але сам не стає її частиною, прагне дистанціюватися від неї: “Я лише сприймаю довколишність – але я не маю її, не володію нею” [4, с.23]. Самотність стає надокучливим способом буття, який не тільки не допомагає процесу творчості, а й унеможливує його. Тому самотність набуває у тексті семантичного значення із знаком “мінус”. К.Москалець іменує її “радикальною”, тобто кінцевою стадією усамітнення, що веде до повного відчуження, абсолютної апатії (“Я хотів знайти паралельний спосіб існування і готовий був відмовитися від багатьох елементарних потреб, щоб тільки мати спокій і безболісність. Натомість я знайшов таку радикальну самотність, поринув у таку безпросвітну депресію, що життя між людьми, при всій їхній глупоті і жорстокості, видалося милою дитячою забавкою” [4, с.133]). Таким чином, через пошук “паралельного” способу існування, свідомість письменника приходять до стану відчуження.

* Вчення Платона про “ейдос” та “світову душу” вважають першою спробою відображення архетипу “самість”.

II. "Відчуження" належить до головних категорій екзистенціалізму. У філософії А. Камю він слугує як позначення конфлікту людини із суспільним світом, в якому вона відчуває себе "сторонньою", "відчуженою" і лише на порозі смерті постає вільною і щасливою. У Костянтина Москальця межа між "самотністю" і "відчуженням" дуже тонка, ледь вловима, іноді її просто немає. Тільки через чотири роки після вдосконалення власного світогляду на сторінках щоденника письменник розуміє, що "самотність", як і "відчуження", – поняття відносні. *"Якщо замислитись, я ніколи не залишався самотнім насправді; хтось постійно був поруч – коли не в снах, то в спогадах, або візіях, або очікуваннях, або в голосах із радіо чи магнітофона, або в постатях із телевізора"* [4, с.91]. На відміну від екзистенціалістів, прозаїк не сприймає "відчуження" як позитивний модус буття. На рівні емоційного наповнення тексту у авторських роздумах про своє відчуження вчувається глибока печаль, ностальгія за чимось справжнім, зрештою, невідворотне відчуття втрати і необхідного повернення: *"... чому я такий відчужений від кімнати і лісу, від Сейму і Сонця, від себе – я відчужений і зазираю крізь шпаринку, і навіть цим невимовно тішусь, бо й цього так довго не було – бачення оцього, милування, печальної радості"* [4, с.69].

III. "Бути іншим". Через самотність і відчуження письменник приходиться до усвідомлення унікальності і неповторності власної екзистенції, до розуміння своєї "іншості", що відіграє важливу роль у формуванні авторського стилю, індивідуальної манери письма. Адже, з погляду екзистенціалізму, "екзистенція – це постійна можливість бути іншим" [5, с.98]. Дуже важливо, що "інакшість", з погляду К. Москальця, не означає розриву між "Я" і "Ти". Це тільки орієнтація на унікальність людського існування. В умовах складного життєпису 1991 р., попри намагання стати "Майстром Самотності", письменник болісно переживає свою несхожість з іншими, в першу чергу із конформістами, що зуміли пристосуватися до важких умов життя фізичного і метафізичного: *"Корені цього нового стану (ненависті – авт.) лежать там, у гострому відчутті своєї несхожості з поширеним типом людей: ні перед тим, ні згодом я не був кращим за них; але я був, мабуть, завжди іншим, інакшим"* [4, с.61].

У тексті щоденникової прози "Келія чайної троянди" цей запис від 15 червня 1991 р. можна сприймати відправною точкою відчуття автором архетипу "самість", при цьому "бути іншим" виключає можливість "бути чужим", хоч допомагає позбавитись "чужої парадигми" (визначення автора), натомість активізує прагнення до свободи як вищий ступінь сходження до архетипу "самість".

IV. "Свобода". Саму ідею щоденника ми схильні розглядати як певний вияв свободи, найперше свободи естетичної. Це вибір самого себе, свого проекту і відповідальність за здійснений вибір. Тому цілком закономірно, що однією із центральних проблем щоденникової прози К. Москальця є проблема свободи. Автор чітко розмежовує поняття "нікомуненалежності" як незалежності, автономії індивіда і "свободи" як вільного прояву народного духу. Жан-Поль Сартр у праці "Буття і Ніщо" писав: "Свобода – це якраз ніщо, яке було в серці людини і яке змусило людську реальність *робитися* замість бути" [6, с.607]. Для К. Москальця питання свободи постало значно гостріше, бо розуміє її автор крізь призму абсолютної свободи Бога: *"Незумовленість і нікомуненалежність властиві Богам, властиві бурхаючому полум'ю, універсуму – але не часткам, не іскоркам"* [4, с.38]. Значно простішим був би погляд на цю проблему крізь призму внутрішньої сутності людини, де ідеал свободи – це "бути в – собі – для – себе як проект певної мети" [6, с.621]. Письменник інтерпретує "свободу" через ідеальну природу духу (*"Чому дух прагне свободи? Тому, що він – вияв свободи, він прагне бути, бути вічно, а оскільки лише свобода породжує його, тож і прагне він тільки її – передовсім"* [4, с.78]), тому і в душі екзистенціалізму наділяє її буттям (*"свободу неможливо мати, її можна тільки бути"* [4, с.77]).

Отже, "самотність", "відчуження", "здатність бути іншим" та "свобода" – це чотири ступені градації авторської свідомості, через які реалізуються творчі потенції письменника і через які він приходиться до розуміння архетипу "самість" та її проєкції у текст (див. мал. 1).

Незважаючи на те, що архетип "самість" віртуальний, емпірично непізнаваний, Костянтин Москалець презентує його у тексті на рівні дотичних сентенцій та ідей:



Незважаючи на те, що архетип "самість" віртуальний, емпірично непізнаваний, Костянтин Москалець презентує його у тексті на рівні дотичних сентенцій та ідей:

– це стрижень "колективного підсвідомого", "незримий дух нашої землі", через який можливе духовне єднання людей, національна ідентифікація, набуття національного характеру, вироблення певної громадянської позиції, яких, на жаль, не знаходить автор в культурній та суспільній дійсності 1992 року, на що вказує останній запис 9 грудня: *"Відсутність очевидної українськості і незримого духу нашої землі, через що ми чуємося або видаємося каліками. Неможливість ототожнити себе з довколишнім народом... Суцільні парадокси і абсурди. І все одно я – українець. Чому? Щось же тримає мене в отому українстві?.. Немає України – і мене немає"* [4, с.80];

– це вияв волі до комунікації, єдність "Я" і "Ти", що формують стійке "Ми", тобто *"спільність, яка будує кожного з причетних до неї, зростаючи тим самим і сама"* [4, с.140];

– це можливість позбутися самотності і подолати відчуження: *"Так не повинно бути, Господи, адже ми гинемо один без одного, кожний наодинці, на самоті. Самотній мед. Гіркий"* [4, с.140];

– це шанс людини приєднатися до макрокосму, до Істини, до духовного спадку людства, яке письменник називає "братством": *"З подивом і вдячністю дивишся на Розіп'ятого. Господи, я не вартую цього", – кажеш. І сам собі відповідаєш в імені свого Господа: "Так, ти не вартуєш. Але вартує братство. Поодинці ви пропадете, як пропадає відтята від тіла рука або нога"* [4, с.126]. З цього моменту розпочинається сходження письменника на вищий щабель усвідомлення "колективного несвідомого", усвідомлення "прини-

лженості до Буття і до вічного в Ньому братства" [4, с.127].

Тільки в одному записі 7 квітня 1995 року архетип "самість" трансформується в алегоричний образ джерела, біблійну міфологеми вічного життя, це джерело породило "кожного зокрема і усіх разом". Тут зустрічаємо першу вербальну реалізацію у тексті досліджуваного архетипу, що пройшов складну градацію від абстрактної ідеї до міфологеми джерела, не втративши при цьому своєї першосутності: *"Джерела вічно повняються живою водою. Їхня сутність – у вічному виджерелюванні живої води. Знайшовши їх, припавши до них, ми будемо жити. Але пам'ять про життя, про його благо, не назване ще словами, зв'язок із джерелами мусить бути неперервним... Пам'ять про нікомуненалежні джерела життя, які породили нас, кожного зокрема, усіх разом, – і продовжують породжувати. Пам'ять про високе походження, благо-родство"* [4, с.124–125].

Цю сентенцію автора щоденникової прози можна було б вважати вершиною усвідомлення й проектування у текст архетипу "самість", якби не перший запис 1998 року, де К. Москалець оминає абстраговані ідеї і образи та прямо вказує на місце цього архетипу як найбільшої духовної цінності ЛЮДИНИ: *"я закорінений у часі, це моє місце, на яке ніхто і ніщо не може претендувати навіть подумки, позаяк ця закоріненість у моєму часі – основа моєї самоти, ідентичності тощо, окрім якої мені більш нічого не дано"* [4, с.177]. Письменник вкладає в цей архетип такий самий зміст, як і його першоавтор К. Юнг, тобто вважає "самість" центром "колективного несвідомого", єдністю в людині свідомих і несвідомих психічних структур, а також привносить свій досвід до інтерпретації даного поняття, бо розглядає архетип "самість" як рушійну силу твор-

чості (“заспокойся – ти не зможеш вистрибнути з цього “себе”, з цієї “самости”, яка є для смирення, споглядання і творчості” [4, с.177]).

Отже, усвідомлення письменником архетипу “самість” відбулося не відразу, а через чотири ступені градації авторського світогляду: “самотність”, “відчуження”, “здатність бути “іншим” та набуття “свободи”. Цей архетип спочатку присутній у тексті на рівні імпліцитному, потім трансформується через абстраговані ідеї “духу народу”, “спільності”, міфологему джерела і завершується його проекція у текст прямою авторською вказівкою. Індивідуалізація у щоденниковій прозі К.Москальця архетипу “самість” надає письму загадковості, недомовленості, наповнює його філософським та міфічним смислом. Тому, якщо сам автор вважає себе текстом (“я як цілісність є текстом” [4, с.163]), який вимагає прочитання іншими (бо

“сам себе прочитати я не можу” [4, с.163]), то Константин Москалець – це в першу чергу його “Келія чайної троянди”.

1. Волинка Г.І., Гусев В.І., Огородник І.В., Федів Ю.О. Вступ до філософії. – К., 1999. – С.467–478.
2. Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посіб. – К., 2003. – 192 с.
3. Літературознавчий словник-довідник (Гром’як Р., Ковалів Ю. та інші). – К., 1997. – С.742.
4. Москалець К. Келія чайної троянди. 1989 – 1999: Щоденник. – Львів: Кальварія, 2001. – 204 с.
5. Причепий Є.М., Черній А.М., Чекаль Л.А. Філософія. – К.: Академвидав, 2003. – 576 с.
6. Сартр Жан-Поль. Буття і ніщо. – К., 2001. – С.573–607.
7. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
8. Юнг К. Сознание и бессознательное: Сборник / Пер. с англ. – С.-Пб.: Университетская книга, 1997. – 544 с.

This article deals with analysis of linguistic facilities of the actualization of the archetype “Self” in the diary-prose of Konstantyn Moskalets. The main attention is concentrated on the individual model of this archetype in the consciousness of the author and the presentation of this model in the text of art. It helps us to understand deeper the creative personality of the writer and in the further perspective – to add our ideas of the Ukrainian mentality and the national character.

Key words: archetype “Self”, national character, myth, collective subconscious.

УДК 82-3:821.161.2

ББК 83.3 (4Укр) 444

Оксана Курилів

ЯВИЩЕ “ЧИСТОГО” КОМІЗМУ В СМІХОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ: РЕЦЕПЦІЯ І ПЕРЦЕПЦІЯ

Стаття з’ясовує естетичну цінність й виражальні засоби власне комічного в українській сміховій традиції.

Ключові слова: комічне, розважальний, гумор, нетенденційний сміх.

Окрім своїх безпосередніх функцій (пізнавальної, суспільної, виховної, естетичної), художня література здатна виконувати й розважальну. Йдеться, щоправда, не про надто широке поняття “розважальна література”, що ототожнюється з маскультним читивом, а про явище власне комічного, що не обслуговує жодної тенденції, тобто ні висміює, ні дискредитує, ні повчає. На тлі свого антиподу – дошкульного й злободенного ювеналового бича – такий сміх вважається начебто безликим, надто нейтральним, однак потребує дослідження, зважаючи на багатолітню традицію вивчення сфери смішного обмежувати аналізом лише сміху сатиричного. З’ясувати естетичну цінність й виражальні засоби сміху

заради сміху, його місце в українській сміховій традиції є важливим ще й через розгляд сміхових жанрів переважно як “низьких”, як периферійної царини “антикультури”.

Небилиці (побрехеньки, нісенітниці), дотепно скомпоновані з алогізмів і каламбурів; жартівливі пісні вечорниць, досвітків, весіль; група тих анекдотів, що є елементом дозвілля і забави; низка народних оповідань з установкою на кумедну вигадку – ось деякі зразки нетенденційного сміху в фольклорі, де комічне нечасто є самодостатнім складником народної творчості. Власне розважальний характер зберегли хіба що давні інтермедії, ці міні-антракти з комічними типами, ситуаціями й сюжетом, що

справді відволікали від серйозного дійства. Українській класиці закинено, буцімто не виконує, окрім І.Котляревського, С.Руданського та Остапа Вишні, розважальної функції [8, с.26]. Справді, історичні реалії вимагали все-таки не співців-жартунів.

З іншого боку, навіть у корифеїв сміху й за вельми комічним фасадом поставали проблеми зовсім не легковажні, тобто рідко розважальність була самоціллю. Те ж, мабуть, можна сказати і про світових класиків, за винятком поодиноких прикладів. Так, у своїх “Дорожніх уривках” Г.Гайне, як і сам стверджував, хотів дати “чистий” гумор; без їдкості, осуду чи моралізаторства є сміх роману Джерома К.Джерома “Троє в одному човні (Як не рахувати собаки)”; блискучою технікою комічного оповідання, особливо комічної розв’язки, володів О.Генрі, котрого і критикували свого часу як нібито бездумного постачальника розважального жанру.

Щодо українських класиків, майстрів сміху, то їх твори загалом не є культивуванням “чистого” комізму, націленого винятково на комічний ефект та зворотну сміхову реакцію. Хоча такими почасти є гуморески Степана Руданського з їх стрімким розвитком подій, кінцевим принципом несподіваності, максимальним лаконізмом, міцними народними висловами, що і стало причиною повернення запозичених з фольклору сюжетів знову до обігу народної творчості. Хрестоматійні взірці сміхової творчості, звісно, не є просто “сміховинами” через їх спрямованість на серйозну мету: “Енеїда” І.Котляревського прагне не допустити асиміляції нащадків козацтва (М.Павлишин) та пробудити духовне через дешифрацію тілесного (В.Неборак); Г.Квітка-Основьяненко крізь призму смішного водночас дає уявлення про найвищі життєві цінності: добро, правду, істину, красу; навіть найкумедніші сцени “Кайдашевої сім’ї” є авторським “сміхом крізь сльози”, оголенням людської деградації та дріб’язковості. Постає Т.Шевченка настільки невіддільна від іпостасі гнівного сатирика, що залишається в тіні Шевченко як носій нейтрального, “доброго сміху”, спонуканого прихильною добротою та почуттям душевного тепла до об’єкту сміху. Йдеться про російські повісті, персонажі яких – в центрі гумористичного замилювання автора, а сам розповідач потрапляє в різні комічні ситуації [див.: 6].

Доробок “патріарха сатири” Остапа Вишні є втіленням того заангажованого сміху, що часто втрачає будь-які ознаки комічного. Критична орієнтація навіть не маскується між рядками, а виражена прямо, як-от: “Де ти, чоловіче, працюєш? І що ти робиш? І чим ти думаєш, коли таке робиш?” (“Пан директор”). З одного боку, потверджується одна зі сталих сутностей сміху: “Сміх не можливий без усвідомлення наявності у світі зла. Він не може існувати як форма культурної поведінки в умовах, вільних від негативності. Заперечення для сміху абсолютне, воно завжди переважає позитивне” [4, с.64]. З іншого боку, зосереджуючись винятково на функції – “карати недосконалість світу” (Ю.Борев) – сміх перетворюється здебільшого на похмуру сатиру, що іноді втрачає саму природу смішного. Важливим тут є також чинник актуальності: поза контекстом своєї доби низка творів Остапа Вишні позбавлена сили свого ідейного й емоційного впливу. Те ж можна сказати про масштабні проекти “Україна сміється” (1960) та “Веселий ярмарок” (з 1984 р.).

“До чого змілів наш гумор, як зубожіла сатира!” – цей щоденниковий запис В.Симоненка таки не безпідставний, якщо зважати хоча б на згадані видання, своєрідні сурогати сміху. І річ не лише в тому, що “Україна сміється” включає і трагічні за суттю твори (як-от “Солдатська балада М.Бажана”) й одноманітна у тавруванні винятково ледарів, націоналістів, релігії, дрібних чиновників, а в деформації комічного в ролі прислужника ідеології. Радянський літератор пише не для розваги, як писав О.Гончар, і справді, власне комічними є поодинокі твори тритомника, що дійсно ґрунтуються на комізмі ситуації – несподіваному й ефектному (“Гуска” Ю.Збанацького, “Собака – друг людини” В.Чечвянського, “Знайоме крісло” О.Носенка, “Як я був знаменитим” Я.Баша). Натомість типовими є пасажи на кшталт: “Не політик він, а розбійник, душогуб, запроданець” (Ю.Мельничук); “Он вони які – браконьєри. Он їхня злиденна і нікчемна філософія!” (Ф.Маківчук), тобто риторична критика замінює викриття зброєю сміху. “Веселий ярмарок”, тавруючи здебільшого алкоголізм, горе-перебудовників, радіаційне забруднення, щоправда, завуальовує категоричний осуд виражальними засобами комічного (алегорією, гротеском, гіперболою, абсурдом). Більшою мірою у збірнику представлений і нетенденційний комізм (“Заочне кохання”

С.Авдієнка, “Радістю осяяна душа” М.Терена, “Під вишнею” В.Якубовського, “Василькова платформа” В.Тріщука, “Страшна помста” Л.Курохти), що є неабияким здобутком, адже ще донедавна гумор загалом вважався чимось легковажним і другорядним через соціальну пасивність.

“Комізм простий” (Б.Дземидок), мета якого головно розважальна, як правило, не вимагає інтелектуальних зусиль – на відміну від “комізму складного”, що примушує роздумувати й аналізувати. Сучасні прозаїки, якщо і викликають сміх у людей, то – скористаємось образним порівнянням Віктора Готі – не задля того, щоб скорочення діафрагми допомагало травленню, а щоб люди виблювали з’їдене. Важкість засвоєння комічного сучасних текстів спричинена новочасною тенденційністю сміху, що стає засобом деміфологізації суспільної свідомості, переосмислення попередніх традицій, відсторонення від жахів “кінця історії”.

У рецензії на першу книгу Б.Жолдака дебютанта споріднено, згідно з класифікацією письменників В.Линецького, зі штукарством [9, с.81–82]. Прізвище прозаїка, звісно, узагальнює весь так званий “артистично-ігровий” напрям сучасної літератури, полярний “психологічно-рефлексивному” (хоч і умовний, цей розподіл відлунує споконвічним протиставленням серйозного і несерйозного в письменстві). Якраз штукар, за І.Нечуєм-Левицьким, і є виразником сміху заради сміху: забавляє людей, провадячи свою розмову з жартами, виявляючи їх у дії, імпровізуючи комічні сцени [5, с.356].

Так не можна стверджувати про комічну прозу 90-х рр., ідейним мотто якої можна вважати вислів “*gastigare ridendo mores*” (сміхом виправляти звичаї). Показовою тут є антологія прозової сагири, гумору, іронії “Опудало” (1997), що, однак, не стала знаковою через вибіркоче представлення зразків сміхової творчості. Навіть найсмійніші тексти цієї книги не без жовчі. Так, “тошо” “Дзеньки-бреньки” В.Даниленка, хоч і здатне маніпулювати сміховими рецептами читача, та не зводиться до веселощів, а розвінчує поклоніння “гранітним бовванам”, припасовування Шевченкової поезії до різних теорій. Певна річ, вдалу техніку комічного та фабульну поверхню можна вузько сприймати в суто розважальному ключі. Але наявність під плесом оповіді імпліцитного автора вимагає ще й парної комунікативної одиниці – імпліцитного

читача, якому і належить пізнання складного комізму В.Діброви, А.Кокотюхи, М.Рябчука, Ю.Іздрика та інших. Лише дотепність прикінцевих “Записок сільського єврея” В.Шнайдера є менш-більш самодостатньою у контексті загальної комічної ситуації твору – спроби єврея дослідити “український провінційний космос”.

“Чистий” комізм, такий раритетний в українській сміховій традиції, все-таки наявний у сучасній прозі. Це, приміром, “Записки пройдисвіта” Ю.Винничука, що майстерно скомпановані як динамічне чергування кумедних пригод та розіграшів, та “Груші в тісті”, де центром ваги комічного є непередбачувана комічна розв’язка. Схоже і в оповіданні “Над Бескиди” Б.Жолдака: несподіваність стає головним атрибутом смішного, як в анекдоті. Прикметним є напрям філологічної, “чистої іронії” – без жодного підтексту, прив’язаності до соціальних чи індивідуальних явищ, причому “іронічною є сама позиція оповідача, якому подобається іронічне сприйняття будь-чого, зокрема і власної уяви” [2, с.39] (“Веселий Фредман” А.Підпалого, “Стара вусата пані посміхається” С.Кравченко). Така нетенденційність посилюється ще однією схильністю постмодерністської літератури – демонструвати відносність усього суцього, створювати дистанцію між сучасним автором та його попередником через іронічне переосмислення, пародіювання сюжетів, метамовну гру.

Комічних творів у “чистому” вигляді головним чином майже немає – суто гумористичних, суто сатиричних чи власне комічних; як правило, ці форми співіснують у тексті. Так, роман “Рекреації” Ю.Андруховича, що загалом є гострою сатирою на адресу національно-культурної романтики, криє в собі й численні вияви нетенденційного сміху, найвіртуозніший з яких – нанизування пишномовних контрастних прикладок (майбутнє нації, рідкісний діамант, надія згасаючого шляхетного роду, дарунок небес, шляхетний лицар – лантух нещасний, порожній дзбанок, схильний до повноти й алкоголю, шмата безвільна). Хоча за цією, здається, легковажною словесною грою прихований удар по стереотипу, начебто видатний поет повинен бути взірцем моралі й духовної величч для суспільства. Не брак у романі і комічних неочікуваних ситуацій (любовний трикутник Марта – Хомський – Мартофляк; випадок в автобусі з фаном-студентом), й алогічних за змістом діалогів (Билинкевича й Немирича про

сучасних письменників [1, с.45–46]; Попеля й Немирича, коли питання й відповідь не збігаються [1, с.89–90]), і комічного в мовній тканині, і гри алюзіями – всі ці елементи не без високої інтелектуальності. З іншого боку, розважальний аспект роману, можливо, виконує ще й функцію привернення уваги масового читача, недарма автора порівнюють з касовим режисером, що прагне заманити на свою постановку глядача з будь-яким рівнем освіти, інтелекту, естетичних смаків (М.Жулинський).

Гумор є однією із домінант масового читача, адже здатен загострювати сприймання. Роман “Мальва Ланда” Ю.Винничука, котрий зарховують до літератури розваг [7, с.73], окрім серйозних тем, розвиває й розважальний, власне комічний напрям, наріжним каменем якого, звичайно, є стихійний комічний ерос. Якщо, за ідеєю Барта, текст існує виключно для задоволення читача – в іншому разі втрачає свою художність, то саме такою є “книжка року” “Мальва Ланда”. Хоча цю “надмірну приємність від тексту” Д.Стус вважає головним недоліком роману: “Легковажність, поверховість та безвідповідальність щодо висвітлення теми настільки розбещують читача, що мене аж нітрохи не здивує, коли і в реальному житті почнуть проводити паралелі між, скажімо, Льольо Пуциком – “паном офіцером та патріотом” Великої Львівської Сміттярки – і старшими чоловіками у патріотичних строях” [7, с.74]. До речі, за З.Фройдом, нетенденційна дотепність майже ніколи не викликає тих вибухів сміху і не супроводжується тим задоволенням від інтелектуальних та психічних процесів при її сприйманні, що тенденційна. Отже, якщо вдатися до конкретного порівняння, то в цьому сенсі начебто вартіснішим є сатиричний роман П.Загребельного “Стовпо-творіння” (2004), аніж спорадичні прояви “чистого” комізму у сучасній прозі.

Класичними мовними засобами власне комічного є каламбури, парадокси, комічні імена, гра слів (неканонічне використання слів, їх значень, фразеологізмів, омонімів, паронімів), стильовий контраст, насиченість якими сучасної прози заслуговує на окреме їх дослідження методом Фрейда, що буквально анатомував відомі словесні дотепи, з’ясовуючи їх техніку. Типовий для комічної літератури мовний засіб – суржик (в Остапа Вишні, наприклад) – в сучасних авторів стає сатирою “хворого мовлення”.

Сміхові мотиви сучасних творів часто не виконують сміхової функції. Веселість нісенітниць Є.Бруслиновського (“Бруслиновський календар 1996”) нівелюється абсурдистським гумором, що акцентує на абсурдності життя. “Чорний” гумор Ю.Винничука тим паче не реалізує захисної функції сміху, що полягає у рятуванні психіки від страху й відчаю, хіба навпаки (“Торт, торт, торт”, “Кров-любов”, “Ги-ги-и”). Комічне зрощується з трагічним, що породжує трагіфарс типу роман “Фіфті / фіфті” А.Морговського. На тлі цієї втрати сміхом своєї веселості й життєрадісності продовжує зберігати сміхове начало якраз власне комічне, що, однак, дедалі мізернішає, витіснене знаменням сучасного письма – тотальною іронією.

Сучасна розважальна культура (в широкому значенні поняття) переповнена сміховими елементами. Навіть більшість реклами створюється на добродушному гуморі. Інтернет надає численні сміхотерапічні послуги. Продукується комічна естрада. І – як суперечність до цього достатку – протилежні невтішні сигнали. Гумор для читання поступається естрадному, кількість якого прямо протилежна якості. Якась незрозуміла безпорадність вітчизняних гумористичних шоу і засилля російськими. Та й сучасне ставлення до сміху – очевидно утилітарне й комерційне. Єдиним форпостом сміхової культури залишається, як і завжди було, фольклорна стихія. Український поціновувач сміхової творчості, здається, ніколи не відчував читачького голоду: і сатириків, і коміків видають достатньо. Та муляє локальне значення їх сміху, як і відсутність загальнонародного фаворита, тому актуальною залишається заувага з передмови до чотиритомника Вишні, що від часів Губенка не було повторення кимось із гумористів і сатириків такого тріумфу.

Явище “чистого” комізму (як абсолютні синоніми, ми вживали терміни “власне комічне” та “простий комізм”), що охоплює комічні ситуації й події, вивершені ефектною розв’язкою, мовностилістичну дотепність, комічний ерос, ні стверджує, ні заперечує, як це загалом властиво сміху, проте не є беззмстовним, зубоскальним викликом звичайної біологічної реакції мускулів людини. Адже відтворювати помічене й почуте в реальності комічне і творити його – це різні речі, а “чистий” комізм є здебільшого результатом саме творення смішного.

Свого часу М.Старицький народні сатиричні пісні назвав “лакейськими куплетами”, а І.Франко став на їх захист. І сьогодні, на жаль, сміхова творчість потребує апології, навіть та, що, створюючи цікаві й ненормативні ситуації і образи, лише розважає. У розвиткові сміхових форм цей різновид комічного хоч і не займає чільного місця, все-таки його занепад означає тиме ущербність сфери комічного.

1. Андрухович Ю. Рекреації. – Львів: Піраміда, 2003. – 144 с.
2. Герасименко М. Під маскою єхидної посмішки (українська іронічна новела 80–90-х рр. XX ст.) // Слово і час. – 1999. – №6. – С.37–40.
3. Дзюбко Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.

The article is dedicated to the research of untendentious laugh (pure comic) in Ukrainian tradition, its aesthetic value and importance in the development of laugh forms.

Key words: comic, amusing, humor, untention, laugh.

УДК: 82-98: 821. 161. 2

ББК: 83.3 (4 УКР)

Олександра Лисенко СВОЄРІДНІСТЬ ЕКСПЛІКАЦІЇ ОБРАЗІВ-СИМВОЛІВ У СОНЕТАХ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО

У статті простежено вживання Уляною Кравченко в сонетах слів-символів. З'ясовано їх природу та подекуди еволюцію в українській літературі. Виявлено процес цілеспрямованого уведення авторкою образів-символів у композиційно-стилістичну структуру творів.

Ключові слова: слово-символ, архетипні символи, космогонічні символи, орнітологічні символи, антропологічні символи.

Незважаючи на те, що поети кінця XIX ст. культивували своєю творчістю теми й жанри, вироблені європейською практикою, ми, на жаль, спостерігаємо різке зниження дослідницької уваги до сонетного жанру, який відноситься до широко розроблених та вживаних у багатьох європейських літературах. Натомість в українській літературі означеного періоду ми лише подекуди знаходимо сонети (В.Самійленко, О.Маковей, Т.Бордуляк, Леся Українка та ін.). Василь Чапленко у своєму дослідженні, присвяченому українському сонету, зауважує, що інтереси молодого покоління вимагали насамперед *ідей* (підкреслення наше. – Л.О.) у письменстві – через те нація цього часу занедає форму якнай-дужче... Разом з іншими формами занепадає й сонет. Ціла низка поетів вживає ще цієї форми, але тільки дехто з них розуміється на ній [7, с.34].

4. Карасев Л. Парадокс о смехе // Вопросы философии. – 1989. – №5. – С.47–65.
5. Нечуй-Левицький І. Українські гумористи та штукари // Нечуй-Левицький І. Твори у 10-ти томах: Т.5. – К., 1996. – С.356–446.
6. Смілянська В. Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті // Слово і час. – 2003. – №3. – С.18–24.
7. Стус Д. “Велика львівська смітлярка” Юрія Винничука // Сучасність. – 2001. – №11. – С.72–75.
8. Стус Д. Життєписи цікавих особистостей чи затхлі криївки? // Книжник review. – 2004. – №13–14. – С.26–27.
9. Суліма М. У пошуках власної проломини // Слово і час. – 1993. – №4. – С.81–83.
10. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // З.Фрейд. Художник и фантазирование. – М., 1995. – С.21–128.

Хоча кінець XIX століття став періодом певного знецінення сонетного жанру, вартою пильної уваги вважаємо сонетну спадщину Уляни Кравченко (близько 58 сонетів). Поетична майстерність цієї художниці слова відбилась на сонетному жанрі, в якому Уляна Кравченко і лірик, і філософ, і публіцист, і пейзажист. Звернення до моральної, етичної проблематики, безумовно, поглиблювало філософське звучання її творів. Це переважно сонети філософського спрямування, у них сконцентровані, відлиті майже всі головні думки та пристрасті поетеси. Авторка не обмежується певним визначеним колом спеціально для сонета окреслених тем та мотивів, емоцій і почуттів, вона вдало використовує багату семантичну палітру слів-символів.

У системі образно-метафоричних мовних засобів, побудованих на національно-культурній

традиції, значне місце відводиться групам *словесних символів*, що своїм концептуальним змістом відбивають різноманітні сторони народного життя, особливості національного бачення дійсності, образного осмислення “картини світу”. Символ народжується реальністю, “символ є образ, взятий із природи і перетворений творчістю; символ є образ, що поєднує в собі переживання художника і риси, взяті із природи” [1, с.22].

Не менш важливим є розуміння процесів реалізації символу, які розкриваються у символізаціях, у системі образних понять. Залежно від того, як переживає поет написане, виникають цілком конкретні інтонації, ритм, експресивні відтінки в образах, композиційні рішення. У сонетах Уляни Кравченко нас вражає стрімкість переходу від найвитонченіших суб’єктивних переживань, ледь усвідомлених проявів художньої фантазії до чітких узагальнень логічно завершеної афористичної думки. Поетичний світ Уляни Кравченко надзвичайно яскравий і багатогранний, насичений словами-символами різної семантичної структури. Зупинимось детальніше на деяких з них. Архетипні слова-символи, які К.Юнг характеризує як вихідні, основоположні символи, що супроводжували людину споконвіку, зумовлені самою природою, життям, культурою. Архетипи – “первинні образи” – не несуть цілком визначеного міфологічного начала (мотиву), вони є лише тенденцією до утворень деяких уявлень мотиву, що можуть коливатись у конкретних варіантах [6, с.99].

Одночасно архетипні символи здобувають неоднозначну інтерпретацію на національному ґрунті. На основі узагальнених значень таких архетипних слів-символів, як вогонь, світло, вода, кров тощо. Розвиваються розгалужені семантичні поля; образ входить у сферу соціального і особистісного, трансформується, видозмінюється [2, с.49]. Український матеріал свідчить про широкі можливості інтерпретації архетипних символів на національному ґрунті.

Розглянемо характерні вияви реалізації символічних значень архетипів в сонетах Уляни Кравченко. Зупинимось на характеристиці слова-образу *кров*, який має багато як позитивних так і негативних значень. Цікаво, що у сонетах поетеси даний образ забарвлений виключно позитивно:

*Суботній вечір. І хоч обіг крові
Мороз спинає, люто сніг скривить,* –

*пливе народа гурт, життя кипить,
по вулицях лунає сміх, розмови... [4, с.89].*

У даному випадку образ *крові* – це символ життя, руху, сили. Подібною семантикою наповнений цей образ і в сонеті “В землиці чорнім лоні”:

*Людина, земле, хоч умом безкраї
простори мірить – теж дитя твоє,
як той хижак, що кров’ю вік живе,
як і метелик, що лиш мить гуляє... [4, с.91].*

Із давніми язичницькими уявленнями наших предків пов’язаний культ космогонічних (астральних) предметів і явищ землі, сонця, місяця, зірок, неба тощо. Незнання їх природи і походження породжувало міфи, легенди, казки, фантастичні оповіді. З давніх-давен передається поклоніння *землі* як носієві ідеї життя. Символічне значення слова *земля* – те, що надає сили, натхнення, втілення ідеї добра, правди, справедливості:

*В землиці чорнім лоні починає
фіялки вутлий цвіт буття своє, –
звідтіля лелія біла соки п’є,
там і трава і дуб свій корінь має... [4, с.91].*

Звернемо увагу на негативну семантику, якою наділений образ *землі*. Вона (земля) – це носій ідеї зла, лиха, несправедливості:

*А прецінь, земле. Не для всіх ти мати:
Стрійним колібрам в цвіти ллєш напій,
А жовни шлєш у лїс на труд тяжкий:
Із-під кори черв дзюбом добувати... [4; 91].*

В уявленнях українців зберігаються залишки культу *Сонця* як життєдайної сили, а у сучасному сприйманні *сонце* усвідомлюється у першу чергу як джерело життя, радості тощо, що небудь світле, прекрасне. Зважаючи на це, образ *сонця* є символом щастя, добра, позитивних емоцій:

*Стою, здаєсь віки – й дивлюсь до сходу;
Жду сонця, що несе вогонь життя,
Тепло і світло, радість і свободу... [4, с.130].*

Наступні дві терцини – своєрідне протиставлення цьому показовому затяжному спокою, адже в них акцентується увага на переможному очікуванні сходу сонця, де образ *сонця* безперечно несе не лише символічне значення, воно виступає життєствердним началом всього існуючого на світі:

*Стою, здаєсь, віки – й дивлюсь до сходу:
Жду сонця, що несе вогонь життя,
Тепло і світло, радість і свободу... [4, с.130].*

Таким чином Уляна Кравченко сама розкриває символічне наповнення образу *сонця*,

ріоду тенденції використання літературної метафоричної інтерпретації ключових образів душі, сліз, зорі, сонця, фольклорної символіки природи, поетичного бачення кольору. Досліджуючи природу слів-образів в аналізованих сонетах, треба зауважити на тенденції еволюції природи від психологічного паралелізму до літературного суб'єктивованого пейзажу. Хочеться відзначити надзвичайно вагому роль образу природи, структуротворча значущість якого суголосна формуванню неоромантичного світобачення.

Важливим виражальним засобом сонетів Уляни Кравченко є зокрема символізація форм художнього мислення, що виявляє себе не у створенні нових поетичних символів, а, навпаки, у значному поширенні і збагаченні семантики

In the articles the uses by Ulana Kravchenko in sonets of words-characters are traced. Their nature and there changes of aircraft attitude in the Ukrainian literature is clarified. The process of the targeted introducing by the writer of images-characters in compositely-stylistic frame of the products is detected.

Key words: word-symbol, archetype symbols, cosmogonic symbols, ornithological symbols, anthropological symbols.

УДК: 82 (091): 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4Укр) 6

МЕМУАРИСТИКА РОМАНА ІВАНИЧУКА: СУБ'ЄКТИВНІ ГРАНІ УКРАЇНСТВА

Євген Баран

У статті досліджується проблемно-тематичний спектр мемуаристики Романа Іваничука, рівень читацької рецепції мемуарного жанру, суб'єктивність та суб'єктивізм авторської позиції у спогадах. Детально досліджено витоки у творчості письменника-мемуариста теми зради як головної теми його творчості, представлено широке контекстуальне тло сучасної документальної літератури.

Ключові слова: мемуари, суб'єктивність, суб'єктивізм, документальність.

Мемуаристика – жанр універсальний, вона має свої традиції й свою історію. Українська мемуаристика почала відроджуватися у 90-х роках ХХ століття, коли з'явився цілий ряд видань мемуарної (спогадової) літератури, серед яких варто назвати спогади І.Кошелівця “Розмови в дорозі до себе: Фрагменти спогадів та інше” (1994), Н.Суровцової “Спогади” (1996), А.Дімарова “Прожити й розповісти” (1997), І.Гнатюка “Стежки-дороги” (1998; 2004), Б.Антоненка-Давидовича “На шляхах і роздоріжжях” (1999), Ю.Луцького “На перехресті” (1999), “На сторожі” (2000), У.Самчука “На білому коні” (1999), “На коні вороному” (2000), Ю.Шевельова (Юрія Шереха) “Я-мене-мені...(і довкруги)” (2001), Л.Крушельницької “Рубали ліс... (Спогади галичанки)” (2001), С.Крижанівського “Спогад

вже існуючих в художній практиці символічних образів.

1. Белый А. Проблемы культуры // А.Белый. Символизм как миропонимание. – М., 1994.

2. Кононенко В.І. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996.

3. Костомаров М. Славянская мифология // М.І.Костомаров. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1989.

4. Кравченко Уляна. Твори. – Львів, 1931.

5. Скворода Г. Твори в двох томах. – К., 1961.

6. Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – М., 1991.

7. Чапленко В. Історія українського сонета. – Одеса, 1934.

і сповідь з ХХ століття” (2002), А.Содомори “Лініями долі” (2003), Б.Бойчука “Спомини в біографії” (2003) та інші. Кожне з цих видань здобулося на широкий суспільний резонанс, особливо тут пощастило спогадам І.Гнатюка, відзначеним у 2000 році Шевченківською премією. Власне, маємо тут не тільки відродження спогадової традиції в українській літературі. Маємо відродження цілого пласту української історії та культури.

Одна із причин переваг цього жанру полягає у втомі потенційного читача від профанування сюжету сучасною літературою, зведення його у розряд “квазі-сюжету”, “квазі-історії”, “літературного кітчу” (Пауло Коельо, Ден Браун, Юрій Андрухович та ін.), що в результаті зводить ідею Великого Сюжету до тривіальної

хатньої балачки. Врівноважити ситуацію може лише справжня історія, оперта на конкретну долю. Власне, це і пояснює зростання ваги документу, факту в літературі, посилення уваги до жанру художньо-документальної прози в усіх її різновидах: спогадів, щоденників, епістолярію, історико-біографічного роману/повісті, художньо-документального життєпису, роману-дослідження, роману-есе тощо. Роль і значення такої літератури добре визначила російська дослідниця Лідія Гінзбург у своїй вже класичній праці “О психологической прозе” (1971): “Литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и “мыслей” ведет прямой разговор о человеке. Она подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора. Промежуточным жанрам, ускользавшим от канонів и правил, издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринужденное и интимное отношение к читателю. Острая их диалектика – в сочетании этой свободы выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим” [1, с.118].

Мемуаристика Романа Іваничука (“Благослови, душе моя, Господи...” – Львів: Просвіта, 1993. – 270 с.; “Дороги вольні і невольні: Спогади”. – К.: Укр.письменник, 1996. – 166 с.; “На маргінесі: Спогади” // Березіль. – 1997. – №11–12. – С.28–111) є однією з найперших ластівок спогадової літератури 90-х рр. ХХ ст., і як такі названі спогади викликали неоднозначну реакцію читача, що майже відразу було зафіксовано у контроверсійній “Енциклопедії нашого українознавства”, укладеній О.Кривенком, В.Павлівим: “А особливо потішили нас, а відтак наших читачів, спогади Романа Івановича “Благослови, душе моя, Господи”, з яких поставала велична фігура українського Валенрода, який змалу зятятю побороював комуну, маскуючись під активного члена партії. Так вдало маскуючись, що простакуваті комуністи три роки тримали його представником советської України в ООН” [5, с.35].

Не отримала схвального відгуку публікація мемуарів і в Олеся Гончара. У своїх щоденникових записках від 7 вересня 1993 року письменник різко висловлюється про спогади Іваничука: “Львівські молоді журналісти надіслали мені свою газету “Поступ”, в якій гостро відшмагали свого самозакоханого метра, автора прижиттєвих мемуарів, де він, не ждучи присуду вічності, вирішив звеличити себе сам ціною

приниження своїх колег, з якими з'їв не один пуд солі.

Небезталанний белетрист, він раптом уявив себе бозна-ким, ледве не рятівником нації. А ми ж його добре знали! Понад тоталітарними урвищами ступав завжди обережненько, завжди за когось цупкенько тримаючись...” [2, 3, с.485].

Причини такої негативної реакції є об'єктивні – Роман Іваничук справді у першій книзі своїх мемуарів не втримався на межі суб'єктивного, схилившись до суб'єктивізму (особливо в оцінюванні конкретних постатей суспільно-політичного і культурного життя України кінця 80-х – початку 90-х років ХХ століття: Б.Олійника, Р.Братуня та інших). А все тому, що у цій книзі спогадів була порушена жанрова чистота – у ній маємо поєднання спогадового і щоденникового матеріалів (ретроспективного погляду і живого безпосереднього втручання і оцінювання політичної ситуації і конкретних людських вчинків без очікування їхньої логічної завершеності у часі й просторі).

Ситуація (політична, культурна etc.) так швидко змінювалася, що Іваничук просто не встиг зорієнтуватися у цих змінах, а тому у видрукуванні першої книги спогадів у Іваничука спрацював “стереотип радянського письменника-класика”, кожний виступ якого сприймався майже беззаперечно. Крім того, 1993 це не 1988 чи 1989 роки, коли спрагле до відвертих слів і оцінок суспільство “на ура” сприймало виступи письменників, яким не обов'язково навіть було володіти лекторським хистом, аби захопити своїм виступом громаду, якщо у їхньому лексиконі були слова “національна свобода”, “політична незалежність” і змодернізоване гасло Хвильового “Ні союзному договору!”.

Не потрібно забувати ще й особливого ставлення українського суспільства до письменників, які писали твори на історичні теми. У добу ідеологічних заборон і переслідувань кожне слово літератора на теми української історії сприймалося як громадянський подвиг, а ще коли художникові вдавалося уникнути надмірностей ідеологічного заангажування у бік постійних політичних реверансів і виявів політичної любові і поваги до “старшого брата”, то такий письменник сприймався громадою мало що не як національний символ. Іваничук завдяки своїм історичним романам (особлива роль належить “Мальвам”, можливо, навіть сам автор не сподівався подібного резонансу), а ще своїм західно-

українським походженням, що майже автоматично накладало на представників цього регіону ярлик політичного неблагоннадійництва, користувався особливою популярністю у читачів. На хвилі національних сподівань і національної ейфорії, виявив поваги і щирого захоплення мимовільними чи свідомими реаніматорами національної самосвідомості, Роман Іваничук став політиком – депутатом Верховної Ради. Щоправда у своїй політичній діяльності залишався письменником (“я фігурую як недосвідчений політик і досить досвідчений письменник”), що у своїх публічних виступах і творчості того періоду досить часто вдавався до театральної патетики (можливо тому, що у якийсь момент справді примірявся до ролі “національного героя”, але не знайшов нічого кращого як грати роль романтичного героя західноукраїнської драми другої половини XIX століття). Напевне, саме у цьому потрібно шукати надмірностей політичних та індивідуальних оцінок й особистих переоцінок першої книги спогадів. Цим же викликаний і той суспільний негатив, якого несподівано для себе зазнав Роман Іваничук після публікації спогадів.

Інша причина негативного ставлення до спогадів Іваничука суб’єктивна – в українській літературі була перервана традиція прижиттєвого видрукування спогадів, щоденників чи епістолярію, а тому поява мемуарів Іваничука сприйнялася консервативним загально мало що не як замах на моральну чистоту української культури. Абсурдне у своїй основі сприйняття, але, на жаль, ще й сьогодні цей псевдоморальний стереотип до кінця не подоланий. Так що у цьому випадкові Роману Іваничукові довелося бути мало що не першопрохідцем і руйнувачем суспільного стереотипу.

Сюжетно і тематично спогади Романа Іваничука закрені дуже широко. Нічого дивного у такій широті немає. Адже фактично перед очима читача проходить все життя письменника – від народження (часи панської Польщі) до сьогодні. Саме життя Іваничука охопило різні суспільно-політичні епохи – панська Польща, перші “совіти”, німецька окупація, другі “совіти” (а це періоди сталінщини, хрущовської відлиги, брежнєвського застою і горбачовської перебудови) і, нарешті, національно-визвольний рух кінця 80-х років XX століття, який завершився здобуттям незалежності у серпні-грудні 1991 року).

Перший запис, здійснений у першій книзі спогадів, датовано 5 вересня 1991 року. Відчуття і настрої тієї пори вловлені Іваничуком з неймовірною гостротою: “Живемо в добі, коли політики або нічого не знають і не можуть передбачити майбутнє, або суть безсилі коригувати хід історії, коли закони впливають із несправедливих засад, а якщо і справедливими народжуються, то не є чинні; коли церква, виборсавшись із приниження і негоції, виконує не духовну, а політичну функцію, — тож на допомогу людям, які зайшли в безвихідь, а радше впали у зневіру, приходять, немов у середньовіччі, ворожбити, відьми й упирі, а також змодернізовані види окултних сил – екстрасенси, контактери, інопланетяни. Можливо, вже десь бродить по нашій землі новітній Гришка Распутін...” [4, 7]. Шкода тільки, що все теоретично знаючи і розуміючи, Іваничук вдався до звичної людської традиції – розставляти акценти, підбивати невласні підсумки з аргументацією особистого досвіду, не врахувавши того факту, що до його особистого досвіду у певній частині суспільства (насамперед, молодого покоління) є деякі застереження.

Власне, тут сталася ще одна творча помилка Іваничука – він почав писати спогади, мовби новітній історичний роман, де головним героєм зробив самого себе, хоча і віддавав собі відлік у цьому [4, с.24–25]. Мала рацію Галина Гордасевич, коли в рецензії на першу книгу спогадів письменника, відзначала: “[...] особливість мемуарів – їх гранична суб’єктивність... Р.Іваничук розповідає про себе, і лише про себе. Всі інші в його мемуарах присутні настільки, наскільки вони відігравали якусь роль в його житті...” [3, с.238]. Справа не у тому, що Іваничук писав про себе, – він, як справжній письменник (а попри різні закиди на його адресу, Іваничук – талановитий романіст, письменник високого професійного рівня), дійшов до того розуміння, що література – це завжди про себе. Інша справа, що письменник почав приміряти нехарактерну для себе роль – “національного месійчика”. Це одна із найсерйозніших світоглядних похибок Іваничука на тому етапі, якої, до його честі, він швидко позбувся.

Головними темами мемуарів Р.Іваничука є тема страху і тема валенродизму. Вони є наскрізними у мемуарах, в окремих випадках набуваючи форми “психічних фобій”: “На людей навалюється страх, постійний, безперервний, він

подібний до невпинної вібрації, від якої можна збожеволіти” [4, с.27]; “[...] я ж вибрав для себе місток товщиною з волосинку, по якому самостійно рушив, балансуючи між синім небом угорі і чорним Стіксом внизу, і аж тепер, коли щезла загроза покари за непокірність, я збагнув, що треба було мати чуйний вестибулярний апарат порядності, щоб не схилитися і не впасти в те багно, яке внизу чигало на мене і з якого вибратися було б уже неможливо” [4, 9].

Тут важко пояснити, чому письменника так мордує тема зради, адже жодного свідчення документального про можливе заангажування Іваничука у процесах 1965-го і 1972-го років немає. Навпаки, були певні ознаки політичної і творчої дискримінації (романи “Мальви” і, особливо, “Журавлиний крик”). Швидше, схильність до політичного компромісу, викликана страхом смерті (підліткові спогади, пов’язані з розповідями батьків про долю стрийка Михайла, розстріляного у сталінських таборах; з німецькою окупацією й національно-визвольною боротьбою на західноукраїнських теренах, у якій безпосередню участь брав старший брат Іваничука Євген), були причиною цих нав’язливих міркувань про український валенродизм: “Ми, і я в тому числі, ставали новітніми Валенродами, які свідомо йшли в стан ворога, – це був один із засобів активної боротьби з неволею” [4, с.43]. Звідси й та авторська класифікація українських радянських письменників, яку можна, звичайно з деякими застереженнями, брати до уваги, і те місце, яке Іваничук відводить собі: “Адже упродовж віків українські письменники чітко розділювалися на три підневільні табори: табір апологетів панівної системи, щедро оплачуваних сюзереном; табір конформістів (я їх називаю “валенродами”), які теж перебували на утриманні держави й мусили за це відплачувати їй лояльністю, а за непослух були карані передусім матеріально, – і нечисленний табір нонконформістів, бунтарів, котрі відкидали будь-які зобов’язання супроти сюзерена, відкрито виступали проти нього, за що були гнані, голодні, ув’язнювані.

У такій чітко окресленій схемі літературного життя України опинився у 70-х роках я, знайшовши для себе місце в лівому крилі другого, конформістського, табору” [4, с.139]. (Тут доречно додати, що в приватній розмові десь на початку січня 2002 року, коли я запитав Іваничука, чого він так часто звертається до теми

зради, письменник відповів відверто: “Невже не розумієш, що моє звертання до цієї теми було моральним самозахистом, аби самому не уподібнитися до такого типу людей”).

Та форма виправдання, до якої постійно вдається Р.Іваничук справді має якість нав’язливе підґрунтя: “Бог простить нам наші гріхи. Бо хоч ми і не стали світовими письменниками [чи не в цій загальній оцінці причина Гончарової різкості? – моє. Євген Баран], але скажіть – з чим прийшла б українська література на свято Незалежності, якби не було в нас “Повнолітніх дітей” Ірини Вільде, “Дрогобицького звіздяра” Ніни Бічуї, [...] – Господи, та чи ж можна все те добірне зерно перерахувати?” [4, с.141–142]. У цьому постійному виправданні чітко вимальовуються два об’єкти письменницької сповіді – першим, безперечно, є молоде покоління, з яким Іваничук пробує якщо не знайти спільну мову, то бодай, загравати з ним у поколіннєве розуміння. Другий, прихований об’єкт, а тому, напевне й найголовніший, – брат Романа Іваничука Євген, який відсидів за свою участь у національно-визвольній боротьбі, й не зламався, не пішов на компроміси, залишився собою, наприкінці життя написавши вразливі спогади, що були опубліковані під назвою “Записки каторжанина”. Саме образ старшого брата є підсвідомим чи несвідомим стимулом написання цих спогадів. І крізь призму такого погляду мемуари Романа Іваничука безперечно мають естетичну й етичну вартість.

Найяскравішим естетичним фрагментом мемуарів є вставна лірична новела, яку можна, ідучи за автором, назвати “Свято сливового повидла” [4, с.111–115]. Доводиться шкодувати, що таких естетичних перлів у мемуарах Іваничука небагато, власне, більше й нема. Такі творчі прориви вкотре переконують, що Іваничук – непересічна постать української літератури й невипадкова у ній: “таким я залишився і донині: великим життєлюбом, який геніально вміє організувати для себе час. У цьому весь мій талант” [4, с.51].

Друга й третя частини мемуарів м’якші, спокійніші, без того мелодраматичного пафосу, який проривається час від часу в першій частині. Можливо, спрацювала гостра критика у пресі, а Іваничук – добрий учень і уважний до читацької думки. А можливо, стало більше часу і більше спокою в автора, який після 1994 року вже не пробував себе зреалізувати як фаховий

політик, так і залишившись у ній наївним українським літератором: “Я був наївний, таким залишився й донині і не вважаю аж надто від’ємною цю рису своєї вдачі” [4, с.19]. Тут маємо більше роздумів про літературу, про творчість молодих, якісь фрагменти читацьких листів, подорожніх нотаток, врівноваженіших оцінок і спогадів, сповнених елеґійного смутку (особливо світлими, чистими у мемуарах є образи батьків письменника). А тому домінує літературний стиль над публіцистично-інформативним викладом.

Ще одним наскрізним образом, який проходить через усі три книги спогадів Іваничука є образ Пегаса як уособлення творчої Музи. У першій – це образ норовистого, неприступного коня, який не піддається приборканню; у другій – Пегас дозволяє собою заволодіти митцеві, зростаючись із ним в тіло кентавра; а в третій – конем творчої Музи управляє безголовий, бездарний вершник, якого згодом було скинуто. Документальним сюжетом у спогадах був лише перший, взятий із часів юності автора; інші два – це алегоричні втілення уявлень мемуариста

Problem and thematic spectrum of Roman Ivanychuk's memoirs works, the level of readers' reception of memoir genre, subjectivity and subjectivism of the author's position in the memoirs are investigated. The origin of the theme of betrayal as the main theme of the memoirist's creative work is analysed. A wide contextual background of modern documentary literature is presented.

Key words: memoirs, subjectivity, subjectivism, documentation.

про співвідношення письменника і творчості. Ще одна мета написання спогадів – “знайти стежину до себе, до своєї сутності, відблиском якої була моя довголітня праця. Хочу дослідити себе самого” [4, с.379]. У цьому плані мемуари Іваничука залишаються колоритним контрверсійним літературним і психологічним документом епохи і людини у ній, яка через муки і сумніви, через страх і його подолання все життя наближалася до себе самого, все життя вичавлювала із себе Валенрода, психологічно залишаючись у силовому полі українського валенродизму.

1. Гинзбург Лидия. О психологической прозе. – Москва: INTRADA, 1999. – 416 с.
2. Гончар Олесь. Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984–1995). – К.: Веселка, 2004. – 606 с.
3. Гордасевич Галина. Настала вже для сповіді пора // Визвольний шлях. – 1994. – Кн.2. – С.236–239.
4. Іваничук Роман. Дороги вольні і невольні: Спогади та медитації. – Львів: Просвіта, 1999. – 576 с.
5. Кривенко О., Павлів В. Енциклопедія нашого українознавства. – Львів: Слово і Комерція, 1997. – 106 с.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА: ПОЕТИКА Й ТРАНСЛЯТОЛОГІЯ

УДК 82-22

ББК 821. 133. 1

Володимир Матвійшин

БОМАРШЕ, ЩО СМІЄТЬСЯ: ВІД ДРАМИ ДО КОМЕДІЇ

(до 275-річчя з дня народження)

У статті йдеться про еволюцію творчої майстерності французького драматурга П'єра Бомарше, у трилогії якого (комедії “Севільський цирульник”, “Весілля Фігаро”, драма “Злочинна мати”) талановито поєднано традиційний французький комізм з ідкою іронією.

Ключові слова: фарс, алюзія, гротеск, фанфаронада, інтермедія, водевіль.

Друга половина XVIII століття – найбільш яскравий період в історії Франції не тільки тому, що саме тоді відбулася Велика французька буржуазна революція (1789–1794 рр.), а й тому, що це була епоха бурхливого розквіту мистецтва, передовсім красного письменства, надто – драматургії. У когорті славних імен, що прославили французьку культуру, чільне місце займає П'єр-Огюстен Карон де Бомарше – видатний просвітител-драматург і публіцист, який увіковичив своє ім'я улюбленим героєм театральної публіки – Фігаро. Життєпис письменника, його кмітливість, спритність, винахідливість, обдарованість, настирливість у досягненні своєї мети – риси, що притаманні й його жвавому героєві, який за будь-яких екстремальних, формажорних обставин не втрачає віри в успіхові своїх ризикованих авантур. “Я сміюся з усього, боючись, що доведеться плакати” – кредо Фігаро, який, подібно до героя П'єра-Жана Беранже з вірша “Як яблуко рум'яний”, кепкує над своїми життєвими злигоднями, голодом і холодом, що допомагає йому виживати й боротись зі згубною, смиренною звичкою до нещастя.

Життя П.Бомарше – своєрідний роман, що може послужити прикладом для тих, хто часто зневірюється, впадає у розпач, не вірить у свої нерозкриті внутрішні можливості й талант, зникає до свого життєвого нещасливого фатуму й не чинить йому ніякого опору, безвольно піддавшись своєму фізичному та психічному безсиллю. Не соціальне походження й суспільне становище робить людину щасливою й заможною, а сама людина є ковалем своєї долі. Цю відому сентенцію дуже рано засвоїв П.Бомарше, а тому з ранньої юності й до схилу віку нею керувався, взявши її на озброєння. Й успіх не забарився.

П'єр-Огюстен Карон де Бомарше народився 24 січня 1732 року в Парижі в сім'ї дина-

стії годинників. “Йому тринадцятий минало”, коли він розпочав свою трудову діяльність у майстерні шанованого, освіченого батька-годинника, який полюбляв літературу й привчав до неї членів своєї сім'ї: вечорами залучав усіх домашніх до участі в маленьких концертах та театральних виставах.

Навчання в школі було короточасним, оскільки батько вбачав у синові передусім доброго ремісника. Проте син дуже рано збагнув, що вимушено обраний сімейний фах не дасть йому змоги реалізувати свої далекосяжні сподівання – швидко розбагатіти. Тим часом тринадцятирічний хлопчина переживає нещасливе кохання до дівчини, що невдовзі вийшла заміж. Юний коханець подумує про суїцид. На щастя, закоханий до нестями паризький гамен бере верх над своїми передчасними любовними емоціями й занурюється в таїнства поезії. Малоосвічений П'єр-Огюстен пробує свої сили у віршуванні, у ньому пробуджується неабияке захоплення музикою й хист гри чи не на всіх інструментах. Проте все це відволікало молодого годинникаря від праці в годинниковій майстерні, що викликало батьківське незадоволення, який врешті прогнав сина за поріг рідної домівки. Це був жорстокий, але корисний урок для надмірно амбітного сина, який, на думку батька, марно розтринькував свій непересічний талант на поезію й музику. Повернення до рідного дому стало можливим лише за умови його повної присвяти сімейній традиції.

Виклик батька був прийнятий, і невдовзі, у двадцятидворічному віці, Карон-молодший здійснив винахід, який докорінно змінив його подальшу долю – він винайшов механізм, що суттєво впливав на точність ходи годинника. Цей випадок став точкою відліку у карколомній кар'єрі молодого винахідника. Проте щастя юнака було затьмарене тим, що Лепот, коро-

лівський годинникар, якому П'єр-Огюстен надмірно й безпідставно довіряв, “викрав” винахід, опублікувавши в 1753 р. його опис у газеті “Меркюр”. На щастя суд визнав першість Карона-молодшого, який з того часу став придворним годинникарем короля Людовіка XV та улюбленцем його дочок.

Коли П'єру-Огюстену сповнилося двадцять чотири роки, він одружується з розрахунку на тридцятип'ятилітній багатій вдовиці Мадлен-Катрін, уродженою Обертен. Однак від шлюбу П'єр-Огюстен нажив тільки прізвище Бомарше з дворянською часткою “де” (від назви одного з численних маєтків дружини): вже через рік після шлюбу дружина, на яку він покладав великі надії у просуванні в королівські кола, помирає й весь набуток переходить до рідні покійної.

Проте повне матеріальне фіаско не зламало де Бомарше. Він настирливо шукає нових способів увійти у Версаль й тут у нагоді стає його неабиякий талант музиканта-арфіста, яким широ захопилися чотири дочки короля, ставши його ученицями. За його ініціативи та бурхливої діяльності в королівському палаці влаштовуються концерти, на яких постійно присутній король та його свита. Отже, перед амбіційним пройдисвітом широко відкривається дорога в королівський двір. До того ж у 1760 р. він стає улюбленцем найбагатшого банкіра Франції Парі-Дюверне, який довірливо залучив веселуна до своїх фінансових і політичних справ. Бомарше швидко розбагатів, починає вести безжурне веселе життя, писати для своїх друзів фарси – популярні на той час у вельможних замках вульгарні та сороміцькі розважальні дійства (“Жан Бет (Дурний Іван) на ярмарку”, “Колін і Колетта” та ін.). Саме на той час припадає його неабияке захоплення філософськими, моральними, політичними поглядами Вольтера, Дідро, Руссо, праці яких сприяють виробленню мистецьких смаків майбутнього драматурга.

У 1764 р. П'єр-Огюстен їде в Мадрид упорядковувати сімейні справи своєї сестри та фінансові оборудки банкіра Парі-Дюверне. І тут знову його манить королівський двір, на цей раз іспанський. Членам іспанського уряду він пропонує різні проекти-афери – забезпечити провіантом іспанську армію, здобути монопольне право на постачання невільників-рабів іспанським колоністам, створити потужний банк для освоєння й експлуатації величезної території Луїзіани, що відійшла 1763 р. від Франції до Іспанії та

Англії. Однак, усупереч усім хвацьким старанням Бомарше, всі ці пропозиції були відкинуті іспанським урядом.

Отримавши новий удар долі у своїх нових авантюрних аферах, Бомарше через рік повертається до Франції й розпочинає у тридцятип'ятилітньому віці бурхливу літературну діяльність, виступивши зі своєю першою “міщанською драмою” “Ежені”, поставленою на сцені театру Комеді франзез (1767). П'єса була написана у дусі тогочасного реформованого французького театру, до чого особливо прилучився Дені Дідро (1713–1784) – письменник, критик, редактор і видавець “Енциклопедії”. Дідро одним з перших виступив проти жанрової розмежованості класицистичного театру й вимагав створення нового, “проміжного” жанру, який вивів би на сцену простих людей третього стану в їх повсякденному житті та показав би перевагу їх моралі над аристократичним свавіллям. Ці вимоги були своєрідним дороговказом для драматурга-початківця й ними він керувався у своїй подальшій літературній діяльності.

Заохочений успіхом своєї першої п'єси, Бомарше уточнює свої погляди в передмові до драми – “Розвідка про серйозний драматургічний жанр”, квінтесенцією якої була сентенція: не далека історія, а сучасність повинна відтворюватися на театральній сцені. Такою була основна вимога Дідро та Бомарше. У 1770 р. була поставлена друга його драма – “Двоє друзів”, однак на цей раз успіх не усміхнувся авторові – п'єса потерпіла повний крах. У ній прославлялась альтруїстська взаємна дружба двох друзів: ліонського купця Орелі та податківця Мелакка. Бомарше прагнув створити позитивний образ буржуа – нувориша. Його Орелі простий і чесний, не бачить підступного зла, хитрощів, обману, шахрайства, він наївний і відкритий як дитина. Надмірна ідеалізація образу буржуа не була до снаги паризькому глядачеві й невдовзі п'єсу зняли з репертуару.

У передмові до “Севільського цирюльника” Бомарше з цього приводу згадував: “Колись я вже був настільки необачним, що в різний час пропонував до вашої уваги, шановний пане, дві сумні п'єси, два, як відомо, жакливі твори, бо зараз усім вже відомо, що між трагедією та комедією не існує нічого середнього... Я широ у цьому каюся”.

І хоч перша п'єса Бомарше на сьогодні забута, все ж вона була значним явищем для

свого часу. Нею зацікавились у Німеччині, Англії, Росії. На зміну героїчній трагедії класицизму прийшла “зворушлива” драма, своєрідна “слізлива комедія”, сучасною мовою – мильна опера. У своїй передмові Бомарше різко критикує класицистичну трагедію за надмірну гіперболізацію, гігантизм пристрастей, злочинів, страждань. “Усе перебільшено в цих драмах: пристрасті – завжди божевільні, злочини – завжди жакливі, але настільки далекі від природи людини, як і нечувані серед наших звичаїв; там ступають тільки серед розвалин, серед потоків крові, серед трупів і підходять до катастрофи тільки через отруєння, вбивство, кровосмішання або батьковбивство”. Тому Бомарше закликає писати “зворушливі драми, почерпнуті з повсякденності”, вимагає правдивості в усьому, в тому числі й в мові: “Я вважаю, як і мсьє Дідро, що серйозний жанр повинен творитися у прозі”. Рання драма Бомарше була позбавлена високої патетики класицистичної трагедії, зате збагатила французьку театральну сцену зворушливим елементом, сентиментальністю, поезією сліз, афектацією почуттів, душевним стражданням.

І як це часто буває в житті – прийшла біда, відкривай ворота. Письменницька невдача усугубилась певним прохолодним ставленням королівського двору до нього, у 1770 р. помирає його друга дружина, того ж року втрачає свого друга Парі-Дюверне, в касі якого зберігалося майже все його майно. Усі ці події докорінно міняють його долю. Перед смертю банкір-благодійник залишив у спадок Бомарше чималу суму. Однак граф Ла Бланш – спадкоємець покійного дядька категорично відмовився заплатити 90 тисяч екую, звинувативши Бомарше у фальсифікації заповіту. До того ж Ла Бланш розповсюдив якнайобразливіші несправедливі звинувачення на адресу Бомарше, зокрема, про те, що його перша й друга дружини померли не своєю смертю, а були ним отруєні.

Усе життя Бомарше переслідували різні наклепи: йому закидали, що його винахід про удосконалення годинникового механізму було вкрадено в одного з майстрів Карона-батька; було розпущено наклеп про те, що його чудові комедії написані не ним самим, а його другом Гюденом де ля Брунеллері. На щастя вчений Люмені повернув Бомарше його добре ім'я. Не дивно, що у комедії “Весілля Фігаро” так багато уваги приділено цьому ганебному явищу в людських взаєминах. На сьогодні добре відома

знаменита арія дон Базилія про поговор, який часто використовують підступні люди для досягнення своєї підлої мети: “Наклеп! Пане, ви самі не знаєте, чим гребуєте! Я бачив, як наклеп переміг найпорядніших людей. Повірте, як добре взятися, то немає такої підлоти, такого паскудства, такої нісенітничі, яким не повірили б гультіпаки великого міста. А ми таки маємо спритних людей!.. Спочатку легкий шум, що торкається землі, як ластівка перед грозою, ріаніссімо, шепоче, і несе, і сіє отруєні стріли. Хтось почує і ріапо, ріапо, шепоче на вухо іншому. Лихо вже є – воно виганяє паростки, плазує, виходить на дорогу, і, rinforzando, переходить з уст в уста. Потім раптом, невідомо як, наклеп підноситься, шипить, збільшується на очах. Він кидається, розпускає крила, кружляє, обвиває, видирає, захоплює з собою, вибухає, гримить і врешті зчиняється галас, загальне crescendo, цілий хор ненависті й осуду...Який чорт зможе протистояти!”.

Ла Бланш передає справу в суд і шляхом підкупу вимагає ув'язнення Бомарше. Тимчасом драматурга запроторюють у тюрму за дуель із герцогом де Шоном через любовну інтригу. Милосердний наглядач тюрми дозволив Бомарше виходити в місто з тим, щоб в'язень повертався на ніч у свою камеру. Позов Ла Бланша було доручено Гезману – раднику судової палати. Бомарше шляхом підкупу (100 луїдорів і годинника з брильєнтами, переданих через дружину радника) надіявся полагодити справу зі спадщиною. Однак сильніший та заможніший суперник виграв справу. Тоді Бомарше вимагав повернення хабаря. Усе це стало причиною гучного політичного скандалу, що похитнуло авторитет королівського суду. І тоді Бомарше звертається до потужної сили громадської думки, написавши свої знамениті “Мемуари” (1773–1774), які роздавав особисто тисячними накладами не лише у фойє оперного театру, а й по всьому місту. Й саме тоді розпочалась обмова Бомарше у різних гріхах. “Мемуари” читали в усій Європі, викликаючи сміх та зневагу не лише до корумпованого подружжя Гезманів, а й до французького судочинства взагалі. Врешті Гезман був усунутий від своєї посади, його дружину зобов'язано сплатити відповідний штраф.

З того часу майже у кожній французькій п'єсі неодмінно присутні були епізоди, пов'язані з діяльністю адвокатів, судів та суддів. Це були прямі альянзи на судовий процес Бомарше, що

викликало жваву реакцію й вибухи сміху глядачів під час вистав. Саме Бомарше своєю памфлетною творчістю розбудив соціальний протест, став одним із найбільших виразників всенародної опозиції до панівної влади. Водночас "Мемуари" Бомарше, які були задумані як юридична апеляція, як захисна промова, проте стали своєрідним новаторським художнім твором, що виконав епохальну соціальну функцію у розвінчанні та розвалі французької абсолютистської системи. Бомарше став загально визнаним носієм суспільного протесту, його авторитет серед французького суспільства досягнув апогею. Що ж до поетикальних особливостей "Мемуарів", то вони стоять ближче до драматургії, аніж до розповідних жанрів. Тому небезпідставно Вольтер радив Бомарше переробити свій твір для французької театральної сцени.

Проте митарства Бомарше й надалі не припиняються: його позбавляють громадянських прав. Щоб уникнути нового ув'язнення, він вимушено емігрує в Лондон. І тут знову Бомарше вміло застосовує своє авантюрне мистецтво: він стає "королівським шпигуном", виконуючи різні таємні доручення спочатку короля Франції Людовіка XV, а після його смерті (1774) – Людовіка XVI.

Саме на дипломатичній ниві розкрились якнайкраще його політичний хист, організаційний талант. У час, коли розпочалась війна Англії з повсталими північними штатами Америки за незалежність від британської королівської корони (1775–1783), Бомарше настійно радив французькому урядові матеріально допомогти американському народові, що боровся за самостійність і створення нової держави – Сполучених Штатів Америки. Як великий стратег, Бомарше організовує постачання зброї через океан для повстанців, вклавши у цю справу три мільйони власних коштів. Саме Бомарше наполягав на тому, щоб Франція якнайшвидше офіційно визнала незалежність США, всупереч побоюванням війни між Францією й Англією. Не комерція керувала мужніми вчинками Бомарше: він був у числі перших європейців, котрі з патріотичних почувань намагались прислужитись високій ідеї державної незалежності, до якої завжди прагнуть усі народи – великі й малі.

Не менші матеріальні збитки Бомарше поніс, коли у 1778 р. помер Вольтер. Оскільки чимало творів видатного просвітителя, табуйованого у Франції, були видані за кордоном, часто

перебували у приватних руках. Оскільки вони були малодоступні широкому загалу, Бомарше енергійно й пристрасно береться за видання повного зібрання (92 томи!) творів Вольтера з метою їх збереження для майбутніх поколінь: він не тільки скуповує рукописи, але й придбав три паперові фабрики, організував типографію на території Німеччини й протягом восьми років керував великим підприємством, ризикуючи знову втратити свободу за видання "крамольної" вольтерівської літературно-філософської спадщини. І хоча Бомарше й на цей раз не повернув затрачені чималі кошти, його титанічна праця була виявом високої громадянської мужності щодо збереження духовної спадщини французького народу.

Смак ризику й новизни й надалі керує поведінкою й діяльністю Бомарше. Йому вдається добитися особистої реабілітації у Верховному суді, він виграє свій процес проти Ла Бланша й тоді стає найвідомішою людиною у Франції. "Його життя, – писав його друг Годен, – було таким же різноманітним, як і його геніальність". Бомарше фінансує перших французьких аеронавтів, захищає протестантів від релігійної дискримінації та нетолерантності суспільства й держави. Перелік подібних ініціатив Бомарше можна було б продовжити, однак він заслуговує уваги передусім як майстер слова й сміху, як автор знаменитої трилогії: чотириактної комедії "Севільський цирюльник" (1775), п'ятиактної комедії "Весілля Фігаро" (1784), п'ятиактної драми "Злочинна мати" (1792).

"Прекумедна комедія", яку театральні глядачі вперше побачили 23 лютого 1775 р., не містила нічого революційного. "Закоханий старий збирається назавтра одружитись зі своєю вихованкою. Її юний шанувальник виявляється спритнішим, випереджає його й того ж дня одружується з нею під самим носом опікуна. В його будинку. Ось основа мого твору". Так Бомарше лапідарно окреслює зміст свого твору "Севільський цирюльник, або Марна обережність" у передмові під назвою "Стриманий лист про провал критики "Севільського цирюльника". Перша вистава п'єси зазнала невдачу, а тому Бомарше швидко вніс певні структурні зміни, надав творові більшої динамічної напруги, що позитивно вплинуло на її подальшу популярність. Рецензенти старались якнайдошкульніше допекти авторові, знеславити й опалювати його. У передмові до п'єси, що була написана після

сімнадцятої вистави, Бомарше цитує одного з пасквілянтів: "Репутація пана Бомарше сильно похитнулася. Порядні люди нарешті зрозуміли, що якщо в нього повисмикувати павине пір'я, то під ним залишиться огидний чорний ворон, нахабний та настирливий, як і всі ворони".

При написанні "Севільського цирюльника" автор використав один із своїх ранніх творів "Le Sacristain" ("Паламар"), написаних на основі іспанської інтермедії, в основі якої було три дійові особи: стариган, молода красуня і хитрий коханець-зальотник. Автор зберіг це традиційне тріо, однак трансформував жанрову специфіку фарсу у водевіль, а відтак у комедію. В остаточному варіанті твір складається з чотирьох актів і зберігає деякі риси генетичного першотвору: у жанр великої комедії внесено сміливий сміх народного фарсу, запозичено з ліричного мистецтва пісні та арієти в "іспанському дусі", насичено зміст алюзіями на актуальні події та особисте життя Бомарше (зокрема, проглядається прозорий натяк на його перипетії з правосуддям), надано творові класичної схеми, де перестарілого коханця обманюють молоді залицяльники. Саме цю ж схему використав Мольєр у "Школі жінок", яку Фігаро резюмує в останній репліці (акт IV, сцена VIII): "Коли молодість і любов об'єднуються, щоб обдурити старість, усі її намагання перешкодити цьому можна справді назвати "марною обережністю". Цей підзаголовок, запозичений з однойменної новели Поля Скаррона, виправдовує численні інтриги, що зводять нанівець усю обережність старого лікаря Бартоло – йому не вдається перешкодити молодому графові Альмавіва завоювати симпатію Розіни та її засватати. Юна вихованка недолугого лікаря Бартоло вміло вдає цнотливість французьких та італійських коханок. У Севілію, куди ревнивий перестарілий опікун відвіз свою підопічну, з якою він прагне якнайшвидше одружитись, мчить другий коханець – переодягнений граф Альмавіва, який тут зустрічає свого колишнього слугу Фігаро. Винахідливий і кмітливий, спритний і дотепний слуга, який випадково виявився перукарем та квартирантом Бартоло, всіляко допомагає молодим закоханим одружитись. Щаслива кінцівка твору опосередковано натякала на долю самого автора, який часто добивався успіху в часто безнадійних життєвих ситуаціях тільки завдяки своєму непересічному таланту, своїй сміливій авантюрній вдачі й вірі в неодмінний успіх. Симпатії до автора, який своїми

"Мемуарами" та судовими процесами завоював неймовірну популярність серед різних верств французького суспільства, були перенесені в його драматургічний твір, який полонив читача й глядача. Твір доказував, що з прогнилою, соціально несправедливою феодальною машиною можна й потрібно боротися різними способами. Настав час, коли мистецтво ставало гострою зброєю у поваленні "сильних світу цього", їх викриттю й висміюванню. І це завдання взяв на себе й блискуче виконав Бомарше – представник третього стану, який вивів на сцену життєрадісного, оптимістично налаштованого простолюдина, який заявив про своє право на щастя.

Театр Бомарше вміло поєднує традиційний комізм із політичною сатирою. Їдка іронія, невгамовна зухвалість, безмежна фантазія допомагають авторові піддати гострій, дотепній критиці стану нерівність французького суспільства. Простолюдин Фігаро прагне визнання свого літературного хисту всупереч усталеним соціальним догмам.

П'єса Бомарше – традиційний за змістом та добром персонажів твір. Любовний сюжет із комічними ситуаціями й шахрайськими недорозуміннями, маскарадні переодягання учасників веселої забави, неправдоподібність інтриги, гротеск та гіперболізація дали змогу авторові створити комедію високої художньої проби. "Зображувати людей середнього стану у стражданні та у нещасті?, – пише Бомарше у передмові до твору, – Ще чого! Їх слід тільки висміювати! Кумедні піддані та нещасні королі – ось єдино існуючий та єдино можливий театр". Саме сміх для Бомарше був найсильнішою зброєю, якою переміг усіх своїх суперників-зздришників, критиків-дилетантів, які намагались упереджено й дошкульно піддати несправедливій критиці його епохальний твір. Підтвердженням цьому є слова Фігаро про своє ставлення до нещастя й злигоднів, що випадали йому в житті: "Коли мені було добре, я допомагав іншим, коли погано, я це зносив терпеливо; я глузував із дурнів і ганьбив лихих; але увесь час сміявся з власних злиднів.

Граф. Хто тебе навчив так весело філософствувати?

Фігаро. Звичка до нещастя. Я сміюсь з усього, боячись, що доведеться плакати...

Це був девіз самого Бомарше, який спісував характер, поведінку, вчинки свого героя із самого себе.

Образ слуги Фігаро – улюблений персонаж комедійного жанру, позичений ще з італійської комедії масок. Дзанні-слуги завжди були носіями яскравого, іскристого народного гумору та неприборканих буффонних веселощів. Цю традицію творчо сприйняв Мольєр, театральні слуги якого, хоч і служать своїм панам, проте при кожній нагоді викривають їх нікчемність й духовну недолугість. Задовго до Бомарше слуги були виведені на сцену ще Реньяром (“Серепада”, 1693), а також Лесажем (“Кріспен, суперник свого господаря”, 1707); “Тюркаре”, 1709). Однак згадані герої були надто корисливими шахраями, що прагнули особистого збагачення будь-якими способами. Бомарше не тільки внутрішньо облагороджує слугу, який стає філософом, музикантом, поетом (риси притаманні самому автору!), а й зовнішність, одягнувши його замість у традиційний театральний костюм прислуги в костюм іспанського франта. Така метаморфоза була зумовлена атмосферою передреволюційної епохи, коли просвітники прагнули морально очистити та героїзувати плебейське середовище. Саме представники третього стану на той час виходили на перший план історичних подій.

Талановитий, духовно-обдарований плебей Фігаро стоїть вище від представників панівних аристократичних кіл. Альмавіва кепкує над пристрастю Фігаро до написання анакреонтичних, гедоністських віршів. Йому не віриться, що простолудин володіє поетичними здібностями.

Фігаро обурений тим, що міністр, дізнавшись про його літературне захоплення, звільнив його з посади аптекарського помічника на кінському заводі в Андалузії.

Граф. О, змилуйся, змилуйся, друже! Хіба ти пишеш вірші?..

Фігаро. Оце і є причина мого нещастя, ясновельможний пане. Коли міністрові доповіли, що я пишу вірші і до того ще можу сказати, не погані, надсилаю загадки до журналів, що мої мадригали ходять серед людей, коротко кажучи, що мої твори друкуються, він поставився до цього трагічно і звільнив мене через те, що ніби не можна поєднувати любов до літератури з працею на посаді.

Фігаро не схожий на жоден характер із традиційної французької комедії. Будучи набагато складнішим аніж мольєрівський слуга, Фігаро стає справжнім “машиністом” дії, своєрідним активним організатором комедійної інтриги.

У боротьбі з Бартоло та його прислужником Базилієм Фігаро проявляє свою незвичайну спритність, що ґрунтується на влучних репліках, вдалих натяках. Усе це надає п’єсі жвавості, фантазії, зухвалості, веселості. Комедії Бомарше притаманний своєрідний ритм градаційного нагромадження швидкоплинних, гострих подій, після яких настає різкий спад. Стрімкість, несподіваність поворотів, безупинне нагнітання комічного – улюблений стилістичний прийом Бомарше, що надає п’єсі жвавості, динаміки, життєствердження. Шарж, фарс, карикатура, фанфаронада, сатира, дотеп, комічна плутанина – складові стильові манери письма Бомарше, які роблять його твір яскраво злободенним, винятково легким.

Постійно вплітаючи комедію в комедію, Фігаро грає своєрідну роль театрального режисера. Головний герой твору уособлює тогочасний стан французького театру з його забавними інтригами, масками, переодяганням та закодованою мовою. Персонажі “Севільського цирюльника” безперервно винаходять нові способи для поборення влади Бартоло: жест, лист, пісня замінюються словом, відволікаючими прихованими засобами для протиставлення щастя деспотії та тиранії. В образі Фігаро проглядається плебейська показна розкутість й виклик, що його він готовий кинути несправедливому суспільству. І хоч у п’єсі чітко не окреслено час дії, яка до того ж традиційно перенесена в Іспанію, все ж твір сприйнятий як бунтівний, що посягає на підвалини держави. Тому особливо прискіпливо приглядалась до твору королівська цензура, а паризький парламент тричі забороняв його постановку.

Автору закидали, що він переніс дію поза межі Франції. “Знавці вважали, – іронічно зауважує Бомарше у передмові до п’єси, – що я припустився помилки, змусивши севільського жартівника критикувати в Севільї французькі звичаї, в той час як правдоподібність вимагала, щоб він закликав до іспанських традицій. Це так, але я й сам був такої думки, та для більшої правдоподібності збирався спочатку створити і поставити п’єсу іспанською мовою, але одна людина зі смаком у розмові зі мною відзначила, що тоді вона втратить для паризької публіки певну частину своєї веселості – саме цей доказ і змусив мене написати її французькою мовою. Таким чином, як бачите, я багато чим пожертвував заради веселощів, але так і не спромігся розве-

селити буйонську газету”. Принагідно відзначимо, що цей традиційний літературний прийом уміло й творчо використав згодом Проспер Меріме у своїй першій літературній містифікації “Театр Клари Газуль”, де також йшлося про середньовічну Іспанію часів інквізиції, однак читач чітко усвідомлював, що автор має на меті викрити жорстокі злочини французької влади часів Реставрації династії Бурбонів.

Бомарше викриває усю безправність, яку терпіли представники низького стану в тодішній Франції. Фігаро з властивим йому дотепом однією веселою фразою висміює підступність станової нерівності: “Я вірю, що коли вельможа не робить нам лиха, то й це вже добре”. Жарт, дотеп веселуна Фігаро служать своєрідним прикриттям політичного забарвлення п’єси. Станові пересуди й заботони стають постійними об’єктами глузувань Фігаро. Коли граф Альмавіва збагнув, що плебей Фігаро може бути йому корисним у його любовних перипетіях, то відразу змінив пихату тональність розмови на більш дружелюбну, на що Фігаро слушно зауважив: “Чорт візьми! Як інтерес скорочує віддаль між людьми!”

Фігаро не сприймає нещирі роздуми Альмавіви про дворянську честь. Він давно переконався в тому, що тільки користь керує їх вчинками. “Щоб вас заспокоїти, – заявляє Фігаро графові, – я не казатиму пишномовних слів про честь і відданість. Ними і так зловживають щодня; скажу тільки: мій інтерес відповідає за мене.” Проте переконання й совість все ж для нього багато важать. Він допомагає графові заради користі, керуючись поняттями справедливості, яка є на боці закоханих – Розіни та Альмавіви.

Водночас за комічним образом Бартоло, який стоїть на заваді любовному зв’язку Розіни та Альмавіви, чітко проглядається понура аморальна постать людини, що не сприймає соціальний та науковий поступ. Для нього сучасність – варварський вік.

Розіна. Ви завжди клянете наш бідний вік.

Бартоло. Пробачте на вільному слові; що він дав, щоб його хвалити? Усілякі нісенітниці: свободу думки, силу притягання, електрику, віротерпимість, щеплення від віспи, хіну, енциклопедію і міщанські драми”.

Скупар, деспот у себе вдома, стариган, який намагається одружитися на чистій дівчині, якою він опікується і яка годиться йому хіба

що у внучки – персонаж, що викликає обурення й зневагу у глядачів.

В особі Бартоло автор відтворив типового представника французького абсолютизму, захисника боягузливої політики династії Бурбонів. Справедливість для циніка Бартоло – химера для простолудинів, яка в неї ще вірять.

Бартоло. Справедливість! Вона потрібна для таких, як ви. А я – я ваш хазяїн і завжди маю рацію... Якщо я хочу, щоб це була неправда, я й вимагаю, щоб це була неправда. Треба тільки дозволити всім цим ледарям мати рацію, і ви з часом побачите, що станеться з владою.

Однак справедливість все ж перемагає. П’єса завершується щасливою кінцівкою: кмітливий слуга Фігаро допомагає закоханому до безтями графові одружитися з Розіною. П’єса Бомарше сповнена оптимізму: перемагає молодість, краса, кмітливість. Усі, хто чинив опір й душив радість життя, терплять поразку – вони недолугі й смішні, а тому викликають у глядача тільки зневагу й відразу.

Згодом (посмертно) збулась мрія Бомарше – італійський композитор Джоаккіно Россіні (1792–1868) створив блискучу оперу “Севільський цирюльник” – шедевр італійської опери-буфф, яка досі не сходить із підмостків світових оперних театрів.

А все ж талант та ідейно-художня зрілість великого комедіографа Бомарше розкрився зі ще більшою повнотою у продовженні “Севільського цирюльника” – у другій частині трилогії, комедії “Шалений день, або “Весілля Фігаро” (1784). За дев’ять років, що минули з часу написання першого твору трилогії, Бомарше, як завжди, був зайнятий різними соціально-політичними справами. Особливої уваги заслуговує його настирливість у захисті прав письменників, які могли заслужити на певний матеріальний захист лише за умови прославлення пихатих багатіїв. У 1791 р. у відповідь на звернення Бомарше, Лагарпа й Седена Національні Збори Французької республіки видали декрет про авторське право. У “Листі до французьких письменників” Оноре де Бальзак високо оцінив внесок автора “Весілля Фігаро”, який примусив владу шанувати права драматургів.

Комедія, яка принесла авторові світову славу, вирізняється винятковою кількістю сцен (92), а також чисельністю персонажів (16). Не менш важливою ознакою комедії є двозначність характерів та ситуативних інтриг.

Дія відбувається у замку Атуас Фрекас, у трьох милях від Севільї, де граф-розпусник Альмавіва через три роки подружнього життя з Розіною прагне звабити Сюзанну – покоївку графині – наречену Фігаро. Дві жінки – графиня та її служниця, а також Фігаро, змовляються з тим, щоб перешкодити хтивим намірам невір-ного чоловіка. Якщо у першій комедії слуга Фігаро безкорисливо служив вірою й правдою своєму зверхнику Альмавіві, всіляко допомагаючи йому здобути перемогу над лікарем Бартоло в боротьбі за руку Розіни, то у другій частині трилогії Фігаро стає головною дійовою особою – відкритим суперником графа, який своїми фліртами калічить долю й щастя молодих коханців. Отже, головна дія твору пов'язана з намаганням Фігаро реалізувати своє особисте щастя. Дотичними діями, які доповнюють основну сюжетну лінію, є роль щиро закоханого у графиню пажа Керубіно, натомість розумниця Марселіна проявляє велику винахідливість із тим, щоб засватати Фігаро, який згодом виявився її сином. Таким чином, заплутані, швидкоплинні перипетії, непередбачені ситуації й потаємні наміри героїв складають основу цього “шаленого дня”. Комічна інтрига полягає ще й в тому, що всі дійові особи взаємозакохані й постійно перевіряють поведінку своїх коханців на чесність у взаєминах. Як і в першій частині трилогії, молодість перемагає – Фігаро одружується із Сюзанною. У цьому їм майже всі допомагають, особливо Розіна, дружина графа, яка прагне відомстити зрадливому чоловікові.

Однак за нескінченними перевдяганнями, шуканнями, невпізнаннями у п'єсі все ж закладено глибокий соціальний зміст. “Отже, – пише Бомарше у передмові, – якщо в “Севільському цирюльнику” я ще тільки порушив основи держави, то в новому своєму творі, ще більш огидному й зловливому, я їх повністю спростовую”. Тут же автор зауважує, що він мав на меті піддати критиці низку зловживань, згубних для суспільства.

За словами цензорів, як свідчить Бомарше у передмові до п'єси, тут – звичайна кумедна інтрига: “Іспанський гранд закохується у дівчину й намагається звабити її, тоді як спільні зусилля дівчини, тієї людини, з якою вона збирається одружитися, та дружини сеньйора перекреслюють задуми цього володаря, якому його становище, багатство та марнотратство, здавалося, мали б забезпечити повний успіх”.

У цій же передмові Бомарше викладає зміст “Одруження Фігаро”. За порадою принца Конті автор вніс мотив зустрічі Фігаро з його батьками. Поєднання цього мотиву з основною інтригою твору – суперництва Фігаро з графом через Сюзанну, а також флірт Керубіно з графинею й спричинило ту комедійну плутанину, що дало право Бомарше назвати свою п'єсу “Шалений день”.

За архітектонікою “Одруження Фігаро” значно складніше за “Севільського цирюльника”. Тут проглядаються елементи різних сміхотворних жанрів: фарсу, комедії інтриги, комедії звичаїв, міщанської драми. Проте головний елемент наскрізно простежується у змісті твору – соціально-сатирична домінанта, спричинена становою нерівністю. У “Передмові” до твору Бомарше писав: “Я вважав, вважаю і зараз, що без гострих ситуацій в драматичній дії, ситуацій, які постійно породжуються соціальною різницею, не можна досягти на сцені ні високої патетики, ні глибокої повчальності, ні справжнього та благодійного комізму... виправити людей можна, тільки зобразивши їх такими, якими вони є насправді”.

Тому автор наповнює “Одруження Фігаро” яскравими образами, що еволюціонували порівняно з “Севільським цирюльником”. Так, образ графа Альмавіви перетворюється з молодого вітрогона у досвідченого ловеласа, який, перенаситившись надмірною любов'ю вірної дружини, намагається звабити її камеристку Сюзанну. Натомість сама графиня Альмавіва, яка ще в недавньому минулому була кокетливою, дотепною дівчиною Розіною, на сьогодні стала привабливою молодницею, покинутою чоловіком, якого однак вона й надалі продовжує пристрасно кохати. Що ж до позитивної героїні – нареченої Фігаро камеристки Сюзон – то вона увібрала в себе найкращі чесноти: цнотливість, кмітливість, сміливість. Закоханий Фігаро на самоті так її характеризує: “Чарівна дівчина! Завжди весела, жвава. Повна веселості, розуму, кохання й принади”.

Фігаро й Сюзанна нізвідки не чекають допомоги, а самі виборюють своє право на особисте щастя, спираючись на розум, волю і віру у свою перемогу. Фігаро у своєму прагненні до особистого щастя використовує свою головну зброю – спритність, хитрість й неабиякий життєвий досвід, який йому давався нелегко. У кульмінаційному монолозі в останній сцені (III)

Фігаро засвідчує, що перед нами не лише балагур, дотепний сміхованець, невтомний інтриган у любовних фліртах, а передусім людина розумна та надзвичайно вольова у досягненні своєї мети.

В “Одруженні Фігаро” автор набагато сміливіше й гостріше ставить соціальні та морально-етичні проблеми, яких тільки торкнувся у “Севільському цирюльнику”. Саме образ Фігаро значно поглиблений в “Одруженні Фігаро”, порівняно із “Севільським цирюльником”. Якщо у першій п'єсі трилогії Фігаро лише опікувався любовними походеньками графа, то тут він стає самостійним чоловіком, який заводить сім'ю, а отже змушений захищати свою наречену від залищань настирливого й невтомного спокусника. До пари Фігаро й його наречена Сюзон, яка не уступає йому у дотепності, кмітливості й сміливості у боротьбі за своє особисте щастя, яке намагається зруйнувати всесильний Альмавіва своїми посяганнями на її цнотливість. Щаслива Сюзанна знає про підступні наміри графа залучити її до списку своїх коханок, про що вона повідомляє Фігаро. Граф гірко жалкує, що в перші дні свого щасливого подружнього життя надаремно відмовився від усталеного середньовічного звичаю “права першої ночі”, за яким перша шлюбна ніч кріпачки, що одружувалась, належала феодалові. Поєднавши свою завзятість, Фігаро й Сюзанна після карколомних, заплутаних інтриг досягають своєї мрії – вони щасливо одружуються. Фігаро знаходить своїх батьків (ними виявилися Марселіна й лікар Бартоло).

Марселіна (в нестямі). Бувши досить нещасливою дівчиною, я мала стати найогиднішою з дружин; і от я тепер найщасливіша мати! Обійміть мене, мої діти обоє; я з'єднаю у вас всю мою ніжність. Я щаслива, як тільки може бути. Ах, діти мої, як я вас любитиму!”

Плебей Фігаро запально повстає не лише проти графа, а й проти цілої системи феодальних відносин. Мова його пересипана дошкульними дотепами, спрямованими проти панівних кіл: “Закон поблажливий до великих, суворий до маленьких”, “Отримувати, брати, вимагати ще – ось формула з трьох славетних правил”, “Трохи вчений клієнт завжди краще знає свою справу, ніж певні адвокати”.

Протиставляючи незаслуженому багатству, рангу, становищу у суспільстві графа Альмавіви своє злиденне існування, Фігаро зізна-

ється: “Коли ж я, біс його батькові, загубившись у темному натовпі, мусів розгорнути більше винахідливості і розважливості на те тільки, щоб існувати, ніж укладено за сто літ для управління цілою Іспанією”. Альмавіві же Фігаро в'їдливо закидає: “Що ви вчинили для того, щоб мати те все добро? Ви завдали собі труда народитися і нічого більше”.

Фігаро давно збагнув, що панівні кола проводять антинародну політику, а тому сміливо її засуджує: “Розсилати шпигів і підплачувати зрадників; зривати печатки, перехоплювати листи й намагатися ушляхетнити вбогість засобів поважністю предмету – от і вся політика”. Розум і честь не були в пошані в той час. І, коли Альмавіва з корисливим наміром пропонує розумному Фігаро посаду кур'єра для депеш у французькому посольстві в Англії, той слушно заявляє: “Розум, щоб вийти в люди?.. Помірність і плазування – ось чим досягається все”. Після подібних сміливих сентенцій Фігаро стає в очач глядача “чесною людиною”, а не крутім-шахраєм. Якщо ж він й вдається іноді до крутіїства, то тільки для того, щоб безкорисливо допомогти іншим і боротися зі суспільним злом.

А все ж його улюблений головний герой Фігаро передусім глузує над суспільними негараздами: “І щоб я тільки не говорив у своїх писаннях про владу, про релігію, про політику, про мораль, ні про значних осіб, ані про поважні товариства, ні за оперу, ні за інші спектаклі, ні за будь-кого, до чогось причетний, – про все інше я можу писати зовсім вільно під наглядом двох або трьох цензорів”.

Саме тому розлючений король Людовік XVI заборонив виставу однієї з найвеселіших та найдотепніших французьких п'єс, заявивши: “Це жахливо, цього ніколи не будуть грати. Потрібно зруйнувати Бастилію, інакше вистава цієї п'єси буде небезпечною непослідовністю. Цей чоловік глумиться над усім, що повинно вважатися священним у державі”. На противагу членові Французької Академії наук, історика Гайяра, який у своїй рецензії на п'єсу легковажно запевнював, що “веселі люди не є небезпечними, перевороти, змови, вбивства та інші жахи, як учить нас історія всіх часів, були розроблені, опрацьовані та здійснені людьми стриманими, нудними й похмурими”, король був набагато більш передбачливим щодо задуму Бомарше. Натомість Наполеон Бонапарт, оглядаючи своє минуле, назвав “Одруження Фігаро” “револю-

цією в дії”. Справді, “революційність” п’єси у тому, що влада Альмавіви для Бомарше – уже в минулому.

Комедія “Шалений день, або Одруження Фігаро” викриває не тільки феодалний лад, а й засуджує будь-яке свавілля, зневагу людської гідності, висміює будь-які зазіхання влади, яка діє всупереч розуму й людяності. Новаторською знахідкою у п’єсі є заданий автором прискорений, по-своєму шалений ритм, темп розвитку подій. Все це свідчить передусім про блискучу дотепність, непересічний розум, енергію, запал головних дійових осіб.

Саме тому король Людовік XVI заборонив виставу однієї з найвеселіших та найдотепніших французьких п’єс. Натомість Наполеон Бонапарт назвав “Весілля Фігаро” “революцією в дії”.

Театральна невдача третьої частини трилогії під назвою “Злочинна мати, або другий Тартюф” (1792) засвідчила, що талант автора

The article deals with the evolution of creative mastership of the French dramatist Beaumarchais whose trilogy (comedies “The Barber of Seville”, “The Marriage of Figaro”, drama “The Criminal Mother”) presents a brilliant combination of traditional French comic and biting irony.

Key words: farce, allusion, grotesque, fanfaronade, interlude, vaudeville.

УДК: 821. 133. 1

ББК: 83. 3 (4 Фр)

Наталія Яцків

РОМАН ПОЛЯ БУРЖЕ “УЧЕнь” І ФІЛОСОФІЯ ПОЗИТИВІЗМУ ТА НАТУРАЛІЗМУ

У статті проаналізовано роман французького письменника у контексті філософських ідей тогочасної культури та досліджено стильові особливості прози П.Бурже, що прагнув до новаторських методів зображення та пошуку істини й ідеалу.

Ключові слова: філософія позитивізму, натуралізм, психологізм, “роман культури”, експеримент, наука.

Творчість Поля Бурже припадає на той переломний період кінця XIX ст., коли у літературі та й мистецтві загалом відбувалися корінні зміни, пов’язані з переосмисленням духовних, естетичних, соціальних та моральних цінностей. Реалістичний напрям з його об’єктивізмом, аналітизмом, соціальністю та типізацією не задовільняв митців, які прагнули осмислити і виразити світ та буття у всій його повноті. Ху-

був вичерпаний, у чому він сам зізнається у передмові до твору: “Я теж усе ще намагаюся бути художником людського серця, але мою палітру висушили роки та мінливість долі. І це не могло не позначитися на “Злочинній матері”.

А все ж і у цій п’єсі Бомарше залишається вірним своїм гуманістичним засадам, особливо, коли йдеться про реабілітацію жінки: Альмавіва докорінно змінює своє ставлення до своїх станових привілеїв, позбавляється тиранських рис, колишньої розпусності і, керуючись християнським милосердям, знаходить у собі мужність благородно вибачити необачну невірність дружини, якою, у стані афектної пристрасті, силою заволодів Леон Асторга (Керубіно).

Галльська веселість Бомарше, його бадьорий життєстверджуючий оптимізм упродовж століть надихають французький народ на захист своїх громадянських прав у відповідності до девізу Вольтера, що його полюбляв цитувати Бомарше: “Мое життя – це боротьба”.

дожні пошуки романістів на чолі з Е.Золя призвели до формування натуралістичної концепції, де пильна увага до конкретики, фактографічності та документалізму хоча і розширювала тематичну та проблематичну палітру, проте зменшувала художньо-естетичну цінність творів. Та й надмірне захоплення натуралістів біологічною й соціальною детермінованістю людини спрощувало психологічний аналіз особистості

героя, де все можна було пояснити за допомогою спостережень, експериментів та вивченням спадковості й середовища.

Розвиток науки, відкриття у галузі психології, зокрема пильна увага до підсвідомого, інтуїції, кризові явища у суспільстві породили думки про обмеженість реалістичного напрямку, про неможливість зобразити життя у всіх його проявах. Загальна криза духовних цінностей, що переживала Франція наприкінці XIX ст., падіння авторитету науки, з якою, безумовно, пов’язане і розчарування в натуралізмі, інтерес до форм ірраціонального в житті людини і обумовлена цим широка популярність філософії А.Бергсона з його терією інтуїтивістського пізнання, неминуче проявляються і в жанрі роману. Як зауважує О.Гіляров, “схильність французького духу до раціоналізму, прагнення витлумачити всю взагалі дійсність із розуму” [1, с.117] породила нахил до аналізу. Аналітичний роман О.Бальзака, Г.Флобера, Е.Золя, здавалося б, вичерпав усі сюжети, з документальною точністю в типізованих образах передав усі характерні явища і проблеми, що визначали сутність тогочасного життя. “Аналіз дошукується в усьому причини, вимагає від усього звіту, розчленовує все цілісне і прекрасне на основні, далеко не прекрасні, елементи і таким чином вносить трутизну і гіркоту в усі наші задоволення” [1, с.117] Отож логічним було те, що багато митців відвернулися від важкої зовнішньої дійсності до світу внутрішньої надії, щоб знайти в ньому заспокоєння та відраду. Як зауважує Є.Камаєва, спираючись на дослідження французьких критиків Брюнетьєра, Гюїсманса та Франса, наприкінці XIX ст. роман як жанр переживає кризу. Але його прагнення охопити конкретний соціально-політичний і духовно-історичний контекст, осмислити сучасну культуру та актуалізувати класичний культурний спадок і висунути проблеми світоглядного обґрунтування культури дає підстави визначити жанр багатьох романів fin de siecle як “роман культури”. “Такому роману властива особлива поетика, органічне поєднання принципів художнього і філософського мислення” [3, с.5]. Письменники ставили перед собою завдання – відтворити процес пошуків виходу мислителя з духовної кризи (А.Франс, Е.Золя) чи навпаки, поглиблення кризи, як у романі П.Бурже “Учень”. Отже, таким творам притаманні риси “перехідності” та “експериментаторства”.

Роман П.Бурже “Учень” став яскравим втіленням тих кризових явищ, що визначали стан французької культури кінця XIX ст. і прагненням знайти інші засоби вираження багатогранності світу й сутності людини. Оцінка роману від його появи до сьогоднішнього дня є неоднозначною, від схвальних відгуків до гострого заперечення. Зокрема І.Франко, аналізуючи розвиток західноєвропейського письменства, відзначає, що “у французькій літературі починають здобувати собі повагу писателі ненатуралісти, неокатолики, як Бурже, Анатоль Франс та Брюнетьєр” [5, т.31, с.36], акцентуючи на талановитості цих авторів у психологічному аналізі. І.Франко стивить П.Бурже в один ряд із представниками філософії позитивізму – І.Теном та датським літературознавцем, прихильником порівняльно-історичного методу дослідження літератури – Г.Брандесом, зауважуючи, що ці “психологи головним завданням своєї праці вважали відтворення духовної фізіономії певного автора, його уподобань, почуттів і нахилів, одним словом, завдання більш художнє, ніж наукове” [5, т.29, с.277]. Схожі думки висловлює і українська дослідниця Є.Камаєва, прагнучи неупереджено проаналізувати роман П.Бурже “Учень” у порівнянні з твором А.Доде “Безсмертний” та Реньє “Подвійна кохана”, досліджуючи проблему псевдонауковця, руйнівника цінностей, зауважуючи, що ці письменники, “претендуючи на створення нового психологізму, тим не менше ставлять проблему складного, різноманітного життя свідомості сучасника, її зв’язку з духовними цінностями минулого і сучасного, з наукою, філософією, мистецтвом, духовним життям людини, хоч і осмислюють її односторонньо і обмежено” [5, с.13].

Зовсім протилежну оцінку зустрічаємо в працях російських дослідників, зокрема Ф.Наркір’єра, що називає П.Бурже “псевдореалістом” і навіть, цитуючи працю французького Л.Блуа, зауважує, що “ця посередність (П.Бурже) представляє не багато не мало всю французьку літературу” [4, с.171]. Звичайно судження Ф.Наркір’єра не позбавлені ідеологічних упереджень, що передусім ґрунтуються на невизнанні релігійних переконань французького письменника, його закликів повернення до справжньої духовності – до християнської віри. Отже, виникає потреба переглянути творчість П.Бурже, і, зокрема, зупинившись на його романі “Учень”, висвітлити основні положення його поетики та

естетики, що яскраво втілюють ті процеси, які відбувались у французькій прозі кінця XIX ст.

Розчарування в позитивізм з його культом наукового пізнання, вплив наукових відкриттів у галузі психології і біології людини, пошук інших засобів осягнення світу породили психологічний роман Поля Бурже “Учень”.

Почавши з відвертого неприйняття натуралізму, П.Бурже зосередив свою письменницьку увагу на зображенні внутрішнього світу людини, яка неодмінно належала до “вищого світу”, і досить швидко здобув собі славу майстра психологічного роману. У своїх творах П.Бурже в дрібних деталях малює перипетії любовних пригод світських героїв, займаючись скрупульозним аналізом їхньої психології. Естетика письменника досить полемічна. Заперечуючи реалізм і натуралізм, письменник використовує їх методи для створення карикатурної картини тогочасної дійсності, виводячи своїх персонажів як логічне породження тогочасного соціального середовища, не цураючись і натуралістичного детермінізму, зокрема акцентуючи на походженні. В окремому випадку він не хоче бачити ніякого прояву закономірності і цілком в дусі символістських принципів прагне до зображення одиничного.

В історію літератури П.Бурже прийшов як автор роману “Учень” (1889). Цей роман знаменує поворот у творчості письменника, що перейшов від рішення психологічних задач до постановки проблем філософського характеру. Роман написано під безумовним впливом “Злочину і кари” Ф.Достоевського. Але цей вплив носив скоріше поверхневий характер, який не дає підстав для того, щоб бачити в П.Бурже послідовника російського письменника. Основна проблематика роману “Учень” – вплив науки, зокрема філософії, на формування особистості. Головний герой Робер Грелу – міщанин, під впливом філософських поглядів вченого психолога Сікста формується як аморальна особа з садистськими поведками, в ролі вчителя в знатній дворянській сім’ї проводить психологічні дослідження над молодою дівчиною, яка у нього закохується, і з гордості вбиває себе. Роман – це своєрідна реакція на події та духовний стан епохи, на ті розчарування в дійсності, що з часу романтизму не перестають визначати сутність життя. Але герой Робер Грелу – не романтик, він представник нового покоління, людина, що виховується в дусі науки, культу розуму. В кінці

XIX ст., коли духовні, моральні цінності захищалися, все більшої ваги набирає наукове вчення, що вважається єдиною правильною і цінною. Автор хотів показати, до чого доводить наука, що впроваджується у життя в значенні нового божества.

Авторитет науки здобула передусім завдяки “точним науковим даним”, якими оперує знання, що спирається на експериментальні методи пізнання істини. Всі положення нових філософів побудовані на прямій аналогії природного й духовного. Герої цього роману філософ Сікст та його учень Грелу захоплюються цією філософією тому, що така філософія гарантує перетворення в точні експериментальні науки весь комплекс гуманітарних знань, в тому числі, соціологію, етику й естетику. Вони вважають, що експеримент та дослід можна застосовувати і для дослідження моральних феноменів. Потрібно тільки відмовитися від традиційного уявлення про людську душу й замінити його точними науковими даними. Сікст, спираючись на Спінозу, зауважує, що “сучасний психолог повинен вивчати почуття так, як вивчають хімічну реакцію”. П.Бурже використовує всі положення позитивізму, обґрунтовуючи теорію Сікста. Позитивісти визнавали обумовленість людської поведінки причинами, які можна науково дослідити і переносили закони матерії на закони духовного життя, не враховуючи його своєрідність. Ці закони і використовує Р.Грелу, формулюючи принципи своєї поведінки, своєї моралі: оскільки біологи, фізіологи, медики допускають “вівісекцію тварин”, немає ніяких причин відмовитися від “вівісекції людської душі” – звичайно, в ім’я великої наукової мети і на основі незаперечних наукових даних та методів. Щодо моралі, то таку проблему вони просто не визнають, у всякому разі, вона у них не викликає інтересу. Як вважає Сікст, “суспільству важко обійтися без теорії добра і зла, але для нас, психологів, вона означає не більше, ніж сума відомих умовностей”. Занепад моралі, чи неважливість, нехтування цією категорією, спрощення її до рівня умовностей – результат духовного клімату тогочасної Європи, що співпадає з вченням Ніцше про надлюдину й твердженням про смерть богів, що констатувало факт занепаду віри, втрату ідеалів.

Учений Сікст, захопившись вченням позитивістів, намагається творити науку, зокрема психологію. Внутрішній світ вченого автор ма-

лює як механічну суму якостей, що постійно готова розсіпатися на складові елементи. Структура свідомості інтелектуального героя представлена рівнями, детально розробленими письменником і урівноваженими між собою. При цьому домінує раціональний рівень, рівень професійно розвинутого вченого. Проте Сікст в романі фактично позбавлений здорового глузду, що робить його карикатурним та обмеженим, комічно відірваним від реальності. Змальовуючи біографію цього вченого, Бурже звертає увагу на його походження (провінційний міщанин) та виховання (з раннього віку відзначався розумовими здібностями, проте пристрасть до розумових конструкцій віддаляла його від ровесників, робила мовчазним і замкнутим, а захоплення філософією і логікою визначили його зацікавлення – вивчення точних наук, філософії і особливо фізіології мозку). Велику роль у виявленні авторської оцінки свого персонажа відіграє портрет.

За допомогою красномовних деталей Бурже створює карикатурний образ тупого обивателя, відгородженого від життя, де навіть зовнішні риси вказують на його моральну деградацію, виродження: плоске чоло, рот з тонкими губами, підборіддя виступає трохи вперед, хоч і вольове, проте некрасиве, жовчний колір обличчя; червоні від наполегливого читання очі; вульгарне плечисте худе тіло в безформенному каптані; безглуздо старомодне взуття; передчасно посивіле і тонке волосся. Цей тридцятирічний чоловік до такої міри занурений у світ ідей, що ознаки молодості в його образі повністю зникли, а за його побритою фізіономією неможливо було визначити ні віку, ні професії. За допомогою гротескних експресивних та емоційних епітетів Бурже створює портрет свого героя, що залишає враження безликого посереднього типу – філософа. В цій безликостві, що робить його сухим і холодним, втілено все те погане, що нівелює особистість. Цим злом є професійність вченого, що трактується ним як необхідність. Професія поглинає особистість, людське життя, руйнує зв’язки з іншими людьми, з навколишнім середовищем, перетворює її в механізм суто функціонального призначення.

З точки зору Бурже тільки особистість нетворча, позначена рисами духовного плебейства і виродження, може повністю присвятити себе професії, пов’язаній з наукою і філософією. Про те, що Сікст саме така особистість,

свідчить його біографія, подана з точністю реаліста і навіть натураліста: конкретні деталі, документальна точність, відповідне посилання на дати. Перенасичення точними знаннями, яке було методом виховання майже свіж визначних філософів, дало свої результати – опублікування першої праці – “Психологія віри”, що мала скандальний успіх. Книга характеризувалася гострим критичним аналізом і запереченням, доведеним до фанатизму. Автор ставив завдання – довести необхідність “гіпотези про бога” дією психологічних законів, які в свою чергу обумовлені деякими мозковими функціями чисто фізіологічного порядку. Ця теза була висунута, доведена і розкрита з атеїстичною різкістю.

Друга книга – “Анатомія волі” – аналізує соціальні прив’язаності у людини, яка хоче пізнати і виразити істину в області психології. Тільки відмежувавшись від світу, звівши свої соціальні прив’язаності до мінімуму, можна підчинити собі волю, а вона допоможе розвивати науку. Третя книга – “Теорія пристрастей” – розум безсилий пізнати причини і субстанцію і повинен обмежитися координацією феноменів. Але певна група цих феноменів, яку можна означити етикеткою “душа”, все ж може бути об’єктом наукового пізнання, за умов застосування строго наукового методу. Завдяки необмеженій ерудиції і глибокому знанню природничих наук Сікст міг провести ту ж саму роботу для генези форм думки, яку Дарвін виконав для розробки теорії виникнення форм життя. Використовуючи закон еволюції до тих явищ, які представляють собою вираження людських почуттів, він пробував довести, що наші найтонші відчуття, витончені моральні переживання, як і падіння, не що інше, як кінцеве вираження чи остання метаморфоза найпростіших інстинктів, які представляють собою зміни якостей клітини. Висновок: духовний світ точно відтворює світ фізичний, і що перший є відображенням другого в нашій свідомості.

У формулюванні наукових догм Сікста простежується його псевдоерудиція, поверхове засвоєння і патологічна одержимість начиняти свою голову різного роду науковими досягненнями, що зрештою призводить до “потворного енцефаліту” (як виразився про нього один письменник) духовного життя. Зрозуміло, що успіх Сікста був випадковим, скандальним, безглуздом, але він свідчив про появу небезпечних недоуків, які готові були визнати його своїм вчи-

телем та вождем. Як зауважує Є.Камаєва, “заняття Сікста філософією являють собою не що інше, як агресивний напад на людей, прагнення їх подавити і підчинити за допомогою доктрин та теорій” [3, с.74]. На думку Бурже, це набагато страшніше, ніж фізична агресія, на яку Сікст не здатен, так як він слабкий і хворобливий. Як неодноразово нагадує автор, професія філософа для Сікста – не результат покликання чи вільного вибору. Він не міг реалізувати себе по-іншому, він вибрав те єдино можливе, що дозволяло розвивати його вкрай обмежені можливості.

Мізерність, обмеженість Сікста виявляється і в його способі життя, його зв'язках із суспільством, що були зведені до мінімуму. Він досить зручно влаштувався на ту маленьку суму, що дісталася йому від батьків, видресировав економку не втучатися в його справи, але забезпечувати йому необхідний комфорт та харчування, якому він не надавав великого значення, за маленьку плату. Сікст навіть не виявляв ніякого інтересу до політики, реальних подій сучасності, громадянських прав й обов'язків, створивши для себе особливу теорію – високої місії відречення з метою розвитку науки.

Саме захопившись такою теорією, молодий Грелу вирішив продовжити наукові філософствування свого вчителя і провести шокуєчий за своєю антигуманною сутністю експеримент та дослідити почуття кохання, детально описавши всі спостереження для науки. Він закохує в себе молоду дівчину, маніпулює її почуттями, спокушає, за розробленою ним і “науково обгрунтованою методикою” він поступово доводить дівчину до самогубства. Грелу веде детальні записи своїх спостережень, ретельно збирає документацію експерименту з метою вивчення психологічних станів, мотивацій вчинків і дій людини, доведеної до відчаю. Як сумлінний учень, він надсилає своєму вчителю докладний звіт про експеримент, чекаючи вироку суду. Бурже показує молодого героя не таким жорстоким, як вчитель. Безжально препаруючи людські почуття, він спотворює і вбиває їх, але й сам стає жертвою своєї наукової методології. В процесі експерименту Грелу вагається, у ньому пробуджується кохання і природньо породжує бажання жити й творити. Під впливом пристрасті він стає духовно багатшим і людянішим. Але заплутавшись у догмах, учень не в змозі переступити через них і піти за покликом

свого серця, він продовжує аналіз пристрастей, пов'язуючи їх з інстинктами. Оправданням його вчинків служить нова доктрина – утвердження права надлюдини на абсолютну свободу, права науковця – на дозволеність всіх методів для досягнення результату експерименту. Інстинкт підкорення, насильства, влади, тобто звіриний інстинкт печерної людини перемагає почуття і веде до драматичного конфлікту внутрішнього світу Грелу. В моменти прозріння герой готовий відмовитися від досліду, інтуїтивно він відчуває справжню сутність життя, проте в полоні догм усвідомлює свою приреченість. Шукаючи логічного пояснення для означення власного стану, Грелу приходять до інстинкту руйнування, порівнюючи його з фізичним бажанням чи голодом, що, на його думку, таємно пробуджується в людині одночасно з сексуальним інстинктом. Отже, надмірне, сліпе захоплення науковими теоріями Сікста породило жорстокість Грелу, який сам став і жертвою, і катом, намагаючись застосувати філософські міркування, засновані на помилкових, далеких від справжньої науки твердженнях, до реального життя і до аналізу людської душі. Бурже переконливо доводить, що точні науки і методи мають використовуватися тільки для розвитку точних наук, і не потрібно змішувати математичні та фізичні закони із законами розвитку людського суспільства та внутрішнього світу людини.

Здоровим глуздом і тверезим мисленням у романі наділені прості люди. Зокрема мати й більшість громадськості переконана, що до такого життя Грелу дійшов під впливом книжок, проте на формування його особистості великий вплив мав батько, що теж хворобливо захоплювався позитивізмом. Вчений філософ Сікст, що раніше дотримувався думки про невтручання в реальне життя, тепер вирішує приїхати на суд, вважаючи, що його учня помилково звинувачують в смерті дівчини, адже йому відомо, що вона сама вкоротила собі віку. Але вся ця історія закінчується трагічно, хоч героя виправдали, але він приймає смерть від руки брата дівчини, що помстився за свою сестру. Герой Грелу переосмислює своє ставлення до дівчини й розуміє, що він також не зміг залишитися байдужим, він закохався, що для нього є рівнозначним краху.

Головна проблема роману – проблема науки і моралі, знання та віри. Автор намагається довести, що захоплення наукою, зведення

її до рівня божества, цілковите нехтування мораллю веде до катастрофи. Методом заперечення і парадоксу він доводить необхідність віри. Філософ Сікст в кінці твору прозирає, він відмовляється від своєї філософії і звертається до бога. Як зауважує Є.Камаєва, “закоренілий грішник очищається від скверни і отримує прощення письменника” [3, с.80]. Автор звертається до совісті, тих моральних якостей, якими так нехтували його герої. Суд совісті змінює світосприйняття Сікста, він схиляється перед незвіданою таємницею людської долі і визнає безглуздість своєї доктрини. Суд справедливості, торжества істини вершить брат нещасної дівчини. Після вироку громадського суду він сам вирішує помститися кривднику і, як людина честі та дії, вбиває Грелу. Таким чином Бурже завершує свою детективно-психологічну історію переродження героїв, усвідомленням того, що світ настільки багатогранний, що не вкладається у рамки жорстоких дефініцій. Стиллова палітра автора змінюється від легкої іронії до гострої сатири, що дає йому можливість психологічно тонко проаналізувати процеси внутрішнього життя героїв. Як майстер-реаліст він детально

In the article the novel by the French writer in the context of philosophic ideal of the culture of that time is analyzed. The author investigates the stylistic peculiarities of the prose by Bourget who longed for the new methods of picturing and search for the truth and ideal.

Key words: philosophy, positivism, naturalism, psychologism, “novel of the culture”, experiment, science.

УДК: 82/2.91

ББК: 85-97/3 (Пол.)2

ДРАМАТУРГІЯ ЄЖИ ШАНЯВСЬКОГО: КОНФЛІКТИ Й ХАРАКТЕРИ

Мирослава Медицька

Об'єктом наукового дослідження стала малознана в Україні творчість польського письменника Єжи Шанявського. Крізь призму вузлових ідейно-естетичних категорій вивчається створена ним система драматургічних конфліктів і характерів, з'ясовується їх своєрідність та художні особливості.

Ключові слова: драматургія, конфлікти, характери, драматична дія.

Одним із найбільш яскравих авторів польської драматургії міжвоєнного двадцятиліття сучасні літературознавці й театрознавці з сусідньої країни небезпідставно називають ім'я Єжи Шанявського (1886 – 1970), “єдиного – окрім Віткевича – народженого драматурга двадцятиліття”, як говорив Ян Блонський. І не лише то-

му, що його п'єси, приміром, “Мореплавець”, “Міст”, “Два театри”, “Фортепіано” свого часу були перекладені багатьма мовами світу та з величезним успіхом (особливо перед Другою світовою війною) виставлялися у Лондоні, Берліні, Мілані, Осло, Трієсті, Празі, Братиславі, Ленінграді, Ризі. Тобто з-поміж інших драм спів-

1. Бурже П. Ученик. – М., 1958, – 298 с.

2. Гіларов О. Передсмертні думки XIX ст. у Франції // Хроніка. – 2000. – №39–40. – С.116–121.

3. Камаєва Е.М. Французский социально-философский роман конца XIX века. – Львов, 1989. – 304 с.

4. Наркьерьер Ф.С. Французский роман наших дней. – М., 1980. – 342 с.

5. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980.

вітчизників “найлегше приживалися” в інонаціональному сценічному осередді, як, зрештою, й не тому, що багато дослідників (колись і тепер) аргументовано доводили контекстуальну спорідненість художнього мислення Єжи Шанявського і нової, модерністської хвилі західноєвропейських письменників-драматургів, скажімо, Генріка Ібсена, Августа Стріндберга, Гергарта Гауптмана, Антона Чехова і Луїджі Піранделло. Хоча ці та інші прізвиська світових майстрів театру – “це тільки спроба дібрати ключі до цілковито оригінального явища, спроба окреслити те, що є живим, тим, що є зрозумілим і класифікованим” [1, с.62]. За справедливим і точним спостереженням цілого ряду польських теоретиків та істориків літератури, творча неперебутність Єжи Шанявського прихована передовсім у його глибоко “індивідуальних стильових концептах”, у своєрідності створеної ним розмірної “системи драматургічних конфліктів і характерів”, сюжетів і дії, адже “його драматичний театр був вродженою схильністю, даром природи” [1, с.61], захопленням усього його життя ще від дитинства, котре надто посилювалось під час співпраці із театром “Редуги” Юліуша Остерви.

Справді, коли знайомимось сьогодні з написаними ним у 30–60-х роках минулого століття творами (на жаль, не перекладеними українською мовою), у вічі майже одразу ж впадає якась особлива, християнсько-всепрошенська любов до зображуваних людських персонажів, не зважаючи на їх характери: величні, яскраві, розумні чи нікчемні, примітивні, малопримітні. Власне, у такій різноманітності дійових осіб Єжи Шанявський завжди дотримується неодмінної умови в їх відтворенні – вони конче мають бути чесними і людяними, на що вже звертали увагу дослідники. Вочевидь, звідси в його драматургії (які б сюжетні перипетії, конфлікти й характери він не використовував) повсякчас імпульсує оптимізм, віра в перемогу доброї людської природи (“Міст”, “Мореплавець”, “Фортепіано” та ін.). Разом з тим у таких його персонажах немає й натяку на якусь ідеалізацію чи схематичність, причепуреність чи гіперболізацію окремих рис їх внутрішнього світу. Тому-то можна з упевненістю стверджувати, що польському письменнику “зовсім не властива сентиментальна наївність, він мудро і тверезо дивиться на життя, вміє побачити в ньому гідне уваги”, а людську душу спостерегти “в усій її багатобарвності”.

Відтак така ідейно-естетична своєрідність його авторської художньої свідомості сприяла створенню на польському національному ґрунті періоду міжвоєнної “особливо привабливої психологічної драматургії” і “різновиду поетичного театру” [2, с.118].

Поетичність, чуттєвість і схильність до оперування символами у п’єсах Єжи Шанявського польський дослідник Єжи Квятковський виводить від традицій “Молодої Польщі”, проте його символи не були трансцендентними, а настрій – пафосними і сумними, як у “молодополяків”. Драматург пропонував нову поетичність, не мовну штучність, яку закидав попередникам, а поетичність, яка ґрунтувалася на естетичному переживанні, захопленні тим, що інше, екзотичне, не важливе, що не може вміститись у голові із здоровим глуздом [3, с.405–406].

Якщо ж аналізувати драми Єжи Шанявського “Два театри”, “Мореплавець”, “Фортепіано” і “Міст” крізь призму основних категорій драмопису – конфлікту і характеру, то можна виявити не тільки їх особливості в загальній структурі названих п’єс, а й певну систему конфлікто- й характеробудування. Найперше, що особливо увиразнюється – постійне прагнення драматурга до загострення, до протиставлення різноманітних зображуваних начал життя: чи то йдеться в його творах про патріархальні та сучасні погляди на нього (“Міст”), чи то мовиться про моральність та аморальність людських позицій (“Два театри”), чи відтворюється внутрішньопсихологічна колізія дійової особи (“Мореплавець”). Всюди (за будь-яких обставин і ситуацій, сюжетних ходів і жанрових означень) Єжи Шанявський виходить із загальнотеоретичного концепту, що “драма є конфлікт” (Г.-В.-Ф.Гегель).

У п’єсі “Два театри” письменник відійшов від реалістичної концепції театру, через що його пізніше було гостро критиковано за відмову від політичної доктрини соцреалізму, зображуючи різке зіткнення мистецьких інтересів в умовах Другої світової війни та місця театру в кризовий для людей час. Окрім цього, у драмі показано протиставлення між двома театрами – “Малим Дзеркалом”, тим, що ставить реалістичні вистави, і “Театром снів”, тим, що віддає перевагу символічним і метафоричним п’єсам. Перший у творі існує насправді у Варшаві 1939 року, потім у третій дії – вже після війни, що говорить про розірваність класичних засад

трьох еностей – часу, місця і дії, а другий театр існує, ніби у задзеркаллі, у відображенні “Малого Дзеркала.” Подвійний зміст закладений і в назві твору, адже на його сторінках читач потрапляє і за куліси, і на сцену, де актори грають дві внутрішні драми “Мати” і “Повінь”, що ще раз підкреслює майстерність використання Єжи Шанявським шекспірівського прийому “театру в театрі”. Згадаймо п’єси “Визволення”, “Листопадову ніч” “молодополяка” Станіслава Виспянського із розігруванням акторами Краківського театру чи античними богами доли майбутнього Польщі та драми “Шість персонажів у пошуках автора”, “Кожен по-своєму”, “Сьогодні ввечері ми імпровізуємо” того ж нобеліанта Луїджі Піранделло із такою ж кардинальною реорганізацією сценічного часу і простору “одночасно існуючих та взаємно конфліктних психологічних площин” (О.Пахльовська), концепцією “театру в театрі”. У третій дії твору Єжи Шанявського читач разом із директором “Малого Дзеркала” присутній на тих же внутрішніх виставах, тепер уже “Театру Снів”, проте їх завершення відбувається зовсім не в реалістичному, а в метафізичному, візійно-оніричному ключі.

Особливість цієї ідейно-естетичної категорії у “Двох театрах”, окрім зазначених рис, полягає в тому, що моральність та аморальність (навіть радше – духовність та бездуховність), котру виявляють дві протидіючі групи персонажів, стикаються між собою всього кілька разів протягом розгортання сюжету і драматичної дії. Здавалося б, такий розвиток головного конфлікту відчутно послабить подієву напругу. Проте цього не стається. Навпаки, Єжи Шанявський всіляко загострює антагонізм протилежних сил і досягає цього насамперед тим, що після першої зустрічі в першому акті окреслені й означені ним доволі чітко дві лінії отримують зовнішню самостійність розвитку.

Досить цікавим характером у творі є головний його персонаж директор реалістичного театру, “фотограф дійсності”, який ставить тільки “правдиві” п’єси (про ті автентичні події, що відбуваються насправді в житті), будучи при цьому людиною, зацікавленою снами, розшифровувачем таємних підсвідомих куточків душі. Тому й “Мале Дзеркало” є театром факту, яке досліджує людські реакції в конфліктних ситуаціях вибору” [4, с.59]. Якщо раніше директору подобались твори Автора чи “Хлопця з дощу”,

але він ніколи б не поставив їх у своєму театрі, бо вони не відповідають реалістичним засадам, не є естетичними (знесення цілого міста в повітря, смерть дівчини під уламками), із зрозумілим завершеним фіналом, то саме їх, але вже у реальному житті, він бачить у третій дії. Катастрофічні візії п’єси Автора – це справжні руїни не тільки театру, будинків, великих міст від бомб під час війни, а й людської упевненості у своїй безпеці. Дитячий хресний похід у драмі “Хлопця з дощу” – це символічне зображення варшавського повстання, під час якого загинуло безліч молодих людей. Тобто “неможливе і нереальне стало правдивим”, адже “війна збурила етичний лад і порядок світу, конфліктна дійсність переросла людську уяву” [4, с.59].

Окрім цього, читач бачить нові закінчення внутрішніх п’єс, де і Лісник, і Анджей не заспокоюються в житті після гостро конфліктних подій, що відбулись, як це зображено у фіналах театру “Мале Дзеркало”. Лісник і далі буде дивитись у вікно (символ прагнення чогось іншого, ніж є у нього) і бачити скрізь по кімнаті своє давнє кохання, з яким він так і не зустрівся через матір дружини, що берегла спокій і щастя своєї вагітної доньки. Анджей (не зважаючи на переконливе виправдання суддів у його невинності), що залишив німецького батька помирати на горищі затопленої під час повені хати, не буде ніколи мати спокою, бо завше до нього у снах будуть приходити уявні руки старого, які чіплялись за човен (що відпливав із сім’єю), по котрих він вдарив веслом, благальні нажахані очі й звідчаєні зойки “Сину, сину!”.

Тобто “сценічні постаті почали жити своїм власним життям”, а “дійсність, відображена у “Малому Дзеркалі”, стала неповною, навіть позбавленою дуже істотного виміру – метафізичного” [4, с.59]. Адже “Театр снів” – це театр конфліктних візій, марень, символів, власне того, що не зображувальне, але не менш важливе, яке позначається на психіці читача і глядача завдяки підсвідомості, внутрішньому почуттю, маренню, спогадам та передчуттям. За цим “театром” духовності та совісті люди жаліють, (як Лізолетта сумує за ним), не маючи його насправді.

Тому, визначаючи конфлікти й характери у драмі “Два театри”, письменник підняв “дискусію про концепцію театру, про його функції і завдання”, тим самим пробуваючи “утвердити нову формулу театру”, що “становить синтез

конкретики і метафори, котрі взаємно доповнюються” [4, с.54–55] як у змісті його твору, так і загалом у драматургічній спадщині Єжи Шанявського. У ній тісно переплітаються різні, але невід’ємні один від одного метафізичний світ символів і реальний світ подій, конфлікт реальний та ірреальний. Твір стає матеріалом до глибоких роздумів про мету буття, спонукає до відповідальності за загальну гармонію суспільно-громадських і національно-особистісних взаємин у повсякденні, що поглиблюють поняття метафори “двох театрів”, йдучи за шекспірівським трактуванням “світ – театр, а люди в ньому – артисти”.

У написаній раніше п’єсі “Мореплавець” носії природного (морального) закону буття зіткнулися з носіями іншого життєвого закону, хай і відбито це у внутрішніх суперечностях здебільшого індивідуалістських особистостей. Це аж ніяк не значить, що у драмі “Два театри” конфлікт соціально загостреніший, аніж у творі “Мореплавець”. Вся річ у тому, що названі п’єси Єжи Шанявського, структуруючись на бінарній основі драматичного конфлікту, по-різному відбивають у своїх полюсах категорії соціального (вихопленого автором із життєвого потоку) і психологічного (грунтованого на внутрішньому світі персонажа). Навіть більше того, соціальне в них завжди детермінується психологічним і навпаки – психологічне соціальним. Уся різниця в тому, що драматург використовує при цьому відмінні форми вираження і структурування конфліктних конструкцій у “Двох театрах” та “Мореплавці”: якщо для першої п’єси домінуючим є зовнішній вияв суперечностей, то для другої – їх внутрішній варіант; однак для обох названих форм характерне прискіпливе письменницьке дослідження як “позитивних”, так і “негативних” полюсів драматичного конфлікту.

У “Мореплавці” представлена різка антитеза – правда-обман, навіть швидше конфлікт “історичної дійсності і фальшуючої її легенди” [3, с.408], міфу, на основі чого вирізняються два яскраві характери – молодий історик Ян та капітан Нут. Провінційне портове містечко, в якому життя тече повільно і розмірено – “за планом”, так чи інакше схоже до інших великих чи малих міст світу і загалом країн. Не відчувати сірість буднів, непоказність людського життя містечка допомагає існуюча легенда про вихідця звідти капітана Нута, який під час морської битви спалив свій корабель і разом з

ним загинув як справжній капітан, не бажаючи віддавати його ворогові. Всі мешканці вважають його героєм та ідеалом, на якого варто було б рівнятися усім дітям, на його честь мають от-от відкривати пам’ятник. Тобто міф про капітана перестав бути просто міфом, легендою, ставши історією, вірою суспільства у себе.

Тому зовсім не дивно, що інший виходець із міста, який недавно навчався і шукав інформацію про Нута, повернувся додому і тепер готовий розповісти правду всім. Конфлікт твору ж полягає у душевній боротьбі Яна, у його драматичному виборі між неправдивою легендою і справжніми фактами. У ньому відбувається ще й своєрідна дискусія між ним як істориком, який не повинен приховати нічого важливого, і ним як мешканцем цього міста, котрий від народження був упевнений у героїзмі капітана, який виріс на цій гарній казці, що несе тільки прагнення до досконалості та добра. Адже витворений народом міф є насправді фальшивою розмінною монетою, що вигідна для небагатих і впливових людей міста, які заробляють гроші на цій легенді.

Капітан Нут, він же Павел Шмідт в одній особі, був не мужнім та шляхетним красенем з орлиним носом, як його описували підручники, а людиною “з помітним животом і кривими ногами”, яка мала “ніс, як картоплю”, не спартанцем у їжі, а справжнім алкоголіком, що “вже від ранку натще пив сивуху, ... потім горілку, ... віскі, коньяк, наливки” [5, с.13–15], не чуйним коханцем леді Пеппільтон, якій писав ніжні листи, а грубим моряком, що погрожував потрошити їй всі кістки, не героєм, що загинув у 25 років під час битви, а боягузом, що втік зі всіма під час звичайної пожежі на кораблі.

Розбиваючи раз за разом легенду об гостру реальність, сам історик також не задоволений від своїх відкриттів, що посилюється ще й зізнанням невідомого прибульця Павела Шмідта, що він і є Нутом, а леді Пеппільтон – це бабуся Яна, який, виходить, є його, Нута, внуком. Внутрішня дилема і конфлікт у душі нареченого Мед підкріплюються проханням Шмідта не розкривати правди, натомість пропонуючи хлопцеві як єдиному спадкоємцю свій масток, що матеріально забезпечив би його та молоду дружину. В той же час конфлікт набирає обертів, знову переростаючи з особистого у суспільний, адже кожен із керівників прагне відмовити Яна від його бажання відкрити правду людям під

час урочистостей відкриття пам’ятника капітану. Він був повністю готовий до виходу на трибуну, як і до оголошення “ви року” разом із студентським товариством “Чорні берети”, про що свідчить і його письмове відречення від мастку.

Проте вже спроби Яна заплатити оркестру музикантів, що страйкують і відмовляються грати без грошей, передбачає майбутній фінал, у якому всі святкові та урочисті, просвітлені діти й дорослі слухають із великим захопленням придуманий Ректором псевдотвір Нута “Катехизис молодого моряка”, а при відкритті пам’ятника Шмідт перший знімає шапку як символ схиляння перед героєм капітаном. Ян під впливом багатолітньої легенди і зворушеної Мед, пошепки промовляє слова “*Мій капітан...*”, скидаючи з голови берет, вдивляючись, як і весь натовп, у Мореплавця. Неоднозначне завершення твору вело і веде всіх дослідників на дорогу різних прихованих трактувань, адже головною проблемою драми є дилема: чи потрібно відстоювати брехню во ім’я творення міфу, чи краще знати правду в ім’я дійсності? На цьому будуються конфлікти і створюються характери твору. За Єжи Шанявським, існують дві правди. Одна – “правда життя, історична, задокументована, наукова”, а друга – правда легенди, “яка живе в людських мареннях та ідеалах”, тому обидві є важливі й потрібні людям. У даному творі епізодом віддання честі Яном пам’ятнику Нута драматург акцентує на перемозі світлих і добрих уявлень людини, утвердженні міфу, що стає правдою життя, тим самим тріумфуючи над сірою щоденністю [6, с.76].

Науковий інтерес з точки зору розглядуваної проблеми функціонування конфлікту і характеру викликає також драма польського автора “Міст”, що була створена ним ще у 30-х роках і з успіхом йшла в європейських театрах у 70–80-х роках, а в Польщі виставляється ще й досі. Що приваблює глядача і читача цього твору сьогодні? На відміну від “постмодерної витіюватості – простота і злагодженість фабульних зчеплень” [7, 4], що спостерігаються в усіх без винятку діях, сценах та мізансценах. Навіть більше, така доступність і сприйнятливність загальнодраматургічних художніх прийомів та принципів драмопису розповсюджуються й на мовну палітру його драматургії, зокрема п’єси “Міст”, де кожна монологічна і діалогічна партія при всій своїй очевидній розмаїтості та багатстві

аж ніяк не порушує реальної розмовної форми, побутово-національної конкретики. Водночас, як зауважують літературо- й театрознавці, “лексика Шанявського завжди чисто літературна, без “твари” і будь-якого іншого засмічення” [8, с.129]. А в творі “Міст” “мовна характеристика людей з неінтелігентного середовища (Перевізника, Марисі, Янека) досягається драматургом засобом чисто психологічним – вони не мають готових фразеологічних формулювань, мусять завжди знаходити відповідні слова, тому ритм їх мови повільніший, плинніший. Шанявський взагалі блискуче володів внутрішнім ритмом сценічної дії” [2, с.119].

У сенсі порушеної проблеми слід зазначити, що в драмі “Міст” конфлікт і характер об’єктивно впливають із розгортання сюжетних ліній та наскрізної драматичної дії п’єси. Вони органічно співіснують і взаємодоповнюються як у внутрішній, так і в зовнішній структурі твору, що, безумовно, надає йому художньої довершеності, а відтак естетично позначається на цілісності його сприйняття реципієнтом (читачем або глядачем). Вся дія проходить біля великої ріки у колишній корчмі, в якій доживає віку старий чоловік, що свого часу був перевізником людей на інший берег глибоководної ріки, де знаходиться місто. Однак споруджений недавно міст зробив непотрібними не лише човни й паромі, але й, що найприкріше, саму професію діда, за гірким зізнанням якого, “*міст вбив паром і човен, і мене скалічив*” [9, с.12]. Якщо згадати, що дружина кинула його і вдруге вийшла за того, хто споруджував міст, то, справді, цей неживий предмет є смертельним ворогом для батька Томаша. Відтоді почалися його страждання: він збіднів, душевно й духовно спустошився і зневірився у меті свого існування на землі, зрештою став, за словами власного сина, “*понури́м прикри́м диваком*” [9, с.14]. Тепер Перевізник разом з дочкою Марисею і наймитом-вихованцем Янеком завершує, коротає схил своїх років у приміщенні корчми-заїзду.

На такому тлі зображуваних драматургом обставин патріархального життя людей зав’язуються подальші події, розгортається драматичний конфлікт, що у своїй єдності сприяють розвитку характерів “Мосту”. І першим важливим моментом у цьому стає приїзд Томаша – сина Перевізника до батькового помешкання. Колись і він тут проживав, та, не витри-

мавши понурої атмосфери родинних взаємин, консервативних законів побутування, дев'ятилітнім хлопцем подався у світ. Нині він – знаний молодий архітектор, який прибув до сімейного дому на виклик сестри Марисі з тривогою про хворого батька й водночас з метою усамітненого завершення тут складного конкурсного зодчого проекту. Далі сюжет і конфлікт ускладнюються несподіваним приїздом нареченої Томаша, в недалекому минулому його студентки й учениці Гелени. Саме вона вносить у затхле старомодно-провінційне середовище струмись критичних суджень, викличних заперечень патріархального укладу життя Перевізника та членів його родини. “У цих майстерно написаних експозиційних діалогах, які відразу ж дають відчуття похмурих настроїв занедбаної корчми і беззмістовності існування її постійних мешканців, – зазначає сучасний український театрознавець Валерій Гаккебуш, – весь час проходить тривожним лейтмотивом тема мосту і зв’язаної із ним трагедії старого Перевізника” [2, с. 113].

Вона, ця тема і ця трагедійність, особливо поглиблюють розвиток драматичного конфлікту в ту мить, коли Марися всім присутнім вголос сповіщає про раптове зникнення батька, який ще перед приїздом Гелени кудись враз виїхав на своєму човні у темряві ріки. Тривога рідних і гостей не спадає, і лише з появою вісімдесятилітнього Перевізника, який мовби не помічає нікого і мовчки повертається до своєї оселі, дещо знімає виниклу напругу взаємин молодшого і старшого покоління, дозволяє Гелені енергійно доводити свою позицію у прискоренні розробки задуманого Томашем проекту.

Власне, друга дія п’єси “Міст” починається з того, що закохані спаковують завершене на конкурс креслення і через годину мають переслати його поштою, яка знаходиться на іншому березі річки – в місті. Однак через листопадову негоду, мороз, в результаті чого водяне русло вкрилося ламкою кригою, зірвало міст. Для того, щоб вчасно потрапити архітектору до міста, треба використати човен. Конфліктний вузол ще тугіше зав’язується тому, що Томаш, який колись постраждав на крижкому льоду, боїться тепер повторити дитячу пригоду. Поки знічені і розтривожені цим Гелена і Томаш гарячково шукають виходу зі складного становища, Перевізник із внутрішнім спокоєм, наче звертаючись до минулого, промовляє, що й колись тут не було мосту, а люди якось жили і зна-

ходили засоби для переправки на другий берег річки. Тому старий мовчки складає проект під руку й прямує до човна, аби вчасно передати креслення на пошту, подолавши розбурхану водну стихію.

До цього зовнішнього вияву драматичного конфлікту з рішенням Перевізника драматург вдало додає стан хвилювання за долю батька Марисі і Янека, схвальний спокій заїжджої гості Гелени і якусь дивну прострацію Томаша. І лише тоді, коли всі мешканці корчми заїзду побачили, як літній чоловік щасливо перебрався на той бік річки, присутні зітхнули з певним полегшенням. Однак саме ця мить ще більше загострила почуття відчуження молодого закоханої пари: Томаш не полишають докори сумління (адже через його проект міг загинути батько), а Гелена до кінця так і не усвідомлює своєї провини (вона виявляється у спонусі майбутнього чоловіка будь-якою ціною виграти конкурс). До цих переживань у третій дії несподівано нашаровуються інші зовнішні сюжетні чинники. В той час, як Томаш та Янек прямують назустріч Перевізнику, який повертається до своєї оселі обхідними шляхами, а Марися готує святкову вечерю, до хати проситься невідомий чоловік, відрекомендувавшись Гелені спочатку, що він є продавцем бритви, а згодом – таємним агентом поліції, який дошукується причин руйнування мосту.

Єжи Шанявський цей епізод підносить як ключовий у структуруванні та розгортанні конфлікту драми. З’ясувалося, що підпори мосту, перед тим, як на них натиснула льодова лавина, попередньо хтось незнаний підпиляв. Підозра впала на кількох молодих місцевих мешканців, у яких було виявлено “заколотницькі листівки”. Однак агент поліції впевнений у їхній непричетності до скоєного злочину, адже його, мовляв, могла здійснити лише людина, що вправно орієнтується у водяній стихії, знає її напрям і силу, зрештою, й конструкцію самого мосту. Знайшовши в сусідній кімнаті чоботи Перевізника і деякі знаряддя праці, Невідомий звинувачує у злочині саме його, старого чоловіка. Та й Гелена пригадує, як в час свого приїзду до помешкання нареченого перевізник кудись відпливав уночі на човні.

Драматург міг би у подальшому розвитку драматичного конфлікту тут поставити, як мовиться, крапку: наскільки очевидним є розв’язання зображених психологічних колізій у п’єсі.

Однак він свідомо цього не робить, а з метою поглибленої розробки характерів дійових осіб, передовсім Гелени та агента поліції (аж ніяк не головних персонажів твору) здійснює ще один несподіваний поворот у боротьбі суперечливих сил. Кмітлива й до певної міри завбачлива Гелена прагне в будь-який спосіб вирятувати Перевізника, може, таким чином намагаючись спокутувати перед ним свою провину за спонусу перебратися через річку з корисною для неї метою або ж здобути прихильність у його сина Томаша як майбутнього чоловіка. Як би там не було, вона у винахідливий спосіб пропонує невідомому дорогий діамантовий перстень, та він відмовляється від підсунутого хабаря. Тоді Гелена використовує своє красномовство (про поважний вік підозрюваного, його дивакуватість, нарешті, й про його ледь не героїчний вчинок з перевезенням проекту) і жіночі зваби. Проте розкриваючись (як колишній інтелігент-інвалід, що не зумів через війну здобути пристойної освіти і тому змушений був стати поліцейським), Невідомий виявляє стійкі риси свого характеру – принциповість, людяність, справедливість, що відбило навіть в одному реченні, адресованому як контраргумент Гелені: “Я б міг нічого не сказати, але тоді відповідати будуть ті – вже заарештовані. Гм... їм може бути погано” [9, с. 56].

Гелена спромоглася тільки відтягти арешт Перевізника до десятої години вечора, коли всі члени його родини зберуться за святковим столом, аби відзначити вчинок господаря корчми заїзду. Адже саме він, цей вчинок, додає Перевізнику, як і колись, душевних добрих сил, з якими він щедро ділився протягом тривалого часу під час переправи людей на другий берег річки. Людина знову відчула свою потрібність для інших людей. Радіють Томаш, Марися і Янек з цієї щасливої в їх домі миті. Напруженою і ледь розгубленою перед невідворотністю його подальшої долі залишається Гелена. Рівно о десятій з’являється Невідомий із двома поліцейськими, однак родина, здається, їх не помічає. Годинник відбиває час. Єжи Шанявський на цій ноті обриває драматичну дію, водночас екстраполюючи основний конфлікт твору в нові умови життя, нові обставини і ситуації та ймовірні події... Конфлікт цього твору попри все залишається психологічним, торкаючись внутрішнього світу всіх дійових осіб. І хай драматург у чомусь не завершує конфліктів і сюжетів, все ж ця “не-

домовленість” не є, як стверджують деякі польські дослідники, ознакою авторського “недомислення”, а радше навпаки – своєрідною художньою спонусою реципієнта “домислювати”, відштовхуючись од прочитаного чи побаченого в драмі “Міст”.

Бо, власне кажучи, на чому ґрунтується головний конфлікт твору, а відтак яка його загальна ідея? Нарешті, чи правдивими в такій життєвій суперечності постають змальовані письменником образи-персонажі? Тут доречним буде спостереження українського дослідника творчості польського драматурга: “Технічний прогрес (хоча б у такому примітивному його прояві, як дерев’яний міст) відняв у людини її місце в житті. Вона перестала бути потрібною будь-кому, втратила найскромнішу суспільну придатність. Людина живцем похована, вона мовчки виношує свій безпомічний гнів і образу. І її діяльна, в основі своїй активна творча натура врешті призводить до безглузлого, анархічного протесту, цей примітивний “терористичний” акт є остаточним визнанням своєї причетності, повною духовною капітуляцією. Але раптом гострі обставини складаються так, що виникає можливість здійснити вчинок, який принесе користь, і не тільки власному сину, а й взагалі іншим людям. Усвідомлення цього надихає людину на героїчний подвиг, на нечувано відважний подвиг зі стихією. Висновок ясний: навіть така озлоблена і замкнена в егоїстичному вакуумі людина може стати величною, коли вона потрібна іншим, коли її кличе обов’язок. Тому Перевізнику перший раз за багато років стає добре після його відважної переправи на той бік ріки. В людині, навіть знеціненій і забутій, таїться велика сила” [2, с. 116].

Однак Єжи Шанявський не лише вірить у добре начало людини. Як ми переконалися, аналізуючи систематику конфліктів і характерів його драматургії, він стверджує думку про відповідальність і чесність однієї людини перед іншими людьми, перед громадою, суспільством. Певно, тому-то й таємний агент поліції, в якого також не склалося життя так, як він би того хотів, змушений заарештувати Перевізника, щоб вирятувати безпідставно звинувачених сільських хлопців. Для нього добропорядність є також мірилом людського співіснування. Моральний і духовний та душевний ригоризм героїв польського драматурга виростав із його художницьких позицій, що чітко відбиті і в стильових домі-

нантах драматургічної творчості загалом, а не тільки в п'єсі "Міст". При такій системі драматичних конфліктів та характерів його драми водночас несуть у собі інтелектуально-опоетизоване спрямування, певну народну епічність, що робить його твори особливо близькими до п'єс Генріка Ібсена, Антона Чехова, Гергарта Гауптмана, а в українській сценічній літературі – до творів Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка. Разом з тим конфлікти, що виростили з протиставлення реальності та ілюзії життя (у "Мості", до речі, найменш помітні) відбиті в "Мореполюванні", "Двох театрах", "Фортепіані", які своєю стилістикою сусідують із драматургією Луїджі Піранделло [10, с. 7–11].

І все ж Єжи Шанявський при всьому цьому, як уже акцентувалося, залишається "змістово доступним", "формально прозорим" і чи не найважливіше – актуальним сьогодні, в час, коли багато драматургів не лише Польщі, а й інших країн несамовито женуться за постмодерними прийомами драмопису, часто вдаючись до прямого штукацтва, до вже стандартизованих літературно-художніх категорій. І

якщо визначити нині складові його авторської ідейно-естетичної свідомості, то треба стверджувати, що домінантами тут стають "людина-людяність-духовність-суспільність". От, власне, центральна вісь, що органічно поєднується з неперепутним художнім мисленням драматурга Єжи Шанявського.

1. Nota o autorze // Szaniawski Jerzy. Most. – Kraków, Wyd. Lit-kie., 1987. – S. 61–64.
2. Гаккебуш В. В сучасному польському театрі. – К., 1972.
3. Kwiatkowski Jerzy. Dwudziestolecie międzywojenne. – Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, 2000. – 598 s.
4. Rzehak Wojciech. Opracowanie // Jerzy Szaniawski. Dwa teatry. – Kraków, Greg. – S. 52–63.
5. Szaniawski Jerzy. Żeglarz. – Kraków, Greg. – 80 s.
6. Rzehak Wojciech. Opracowanie // Jerzy Szaniawski. Żeglarz. Kraków, Greg. – S. 63–79.
7. Wyka K. Modernizm polski. – Kraków, 1968.
8. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. – М., 1979.
9. Szaniawski Jerzy. Most. – Kraków, Wyd. Lit-kie., 1987.
10. Баллона Нікола Франко. Піранделло у пошуках українського театру // Луїджі Піранделло. П'єси, оповідання. – К., 2006.

The object of the research is little known in Ukraine creative work by Polish writer Jerzy Szaniawski. Created by him system of dramatic conflicts and characters is studied in the light of principal elevated and aesthetic categories, their originality and artistic peculiarities are elucidated.

Key words: dramatic art, conflicts, characters, dramatic action.

УДК 82.091

ББК 83.3 (4 Укр) 1

Оксана Боднар

“ПІСНЯ ПРО ГАЙАВАТУ” ГЕНРІ ЛОНГФЕЛЛО У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ КОСТЯНТИНА ШМИГОВСЬКОГО

У статті проведено лінгво-стилістичний аналіз перекладу поеми "Пісня про Гайавату" американського класика Генрі Лонгфелло, здійсненого Костянтином Шмиговським. З'ясовано відтворення індіанських реалій та метафори як однієї з інтегративних елементів поетичного стилю Лонгфелло.

Ключові слова: переклад, індіанські реалії, метафора, транслітерація, лексичний повтор, синонімічний повтор, морфологічна трансформація.

Ім'я Генрі Лонгфелло увійшло в нашу національну перекладну літературу ще у другій половині XIX століття. Саме тоді і розпочалося знайомство українського читача з поетичною творчістю американських письменників. Сьогодні можемо рахувати понад два десятки активних популяризаторів творчої спадщини Лонг-

фелло. Їх коло розширюється, проте ще й досі немає оцінки україномовних версій не лише лірики, але й шедевра американського поета – поеми "Пісня про Гайавату". Відомо, що повний переклад цього твору свого часу здійснювали Панас Мирний (окремі розділи появилися ще 1904 р., повністю був виданий 1971 р.), Олек-

сандр Олесь (1912), Олександр Іванов (1923), Микола Зеров (перед розстрілом у 1937 році), Костянтин Шмиговський (1957), Павло Шарандак (1999). До цієї справи долучилися й представники української діаспори – Микита Мандрика (1958) та Оксана Соловей (1965).

Обставини появи україномовних варіантів поеми підтверджують, що український переклад часто зазнавав переслідувань імперської влади як зі сторони царату та більшовиків, так і в радянські часи. Так, перший переклад "Пісні про Гайавату", здійснений Панасом Мирним, через цензуру став відомим в повному обсязі аж у 1971 році, хоча був здійснений у 1899–1900 роках. Вважається втраченим рукопис класика українського перекладу М.Зерова, який був розстріляний в урочищі Сандармох. Неопублікованою залишається версія О.Іванова, який на початку 30-х років переїжджає з України до Молдови після того, як його було репресовано й усунуто з посади директора Могилівського музею. Чотири зошити з перекладом поеми зберігаються у фонді №157 Відділу рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Про існування цього перекладу немає жодної згадки в українській літературній критиці. На жаль, нині важко віднайти у друкованому вигляді повний, другий, удосконалений варіант перекладу О.Соловей (1919–2004), завершений наприкінці 1990-х років. Уже в незалежній Україні, у 2000 році, робилися спроби опублікувати його у львівському видавництві "Каменярь", однак це так і залишилося на рівні спроб.

Рецептивна критична думка починає формуватися з появою у 1855 році "Пісні про Гайавату", а потім і її перекладів. Серед американських літературознавців – Чейз Осборни, Ернест Мойн, Ньютон Арвін, Едвард Хірт, Сесіл Вільямс, Едвард Вагенкнехт, Герберт Горман, Слоан В.Кеннеді, Самюель Лонгфелло, Чарльз Еліот Нортон, Френсіс Г.Андервуд та інші. "Пісню про Гайавату" досліджували російські вчені М.Л.Михайлов, В.Святловський, В.І.Юхельсон, М.Г.Ударцева, Б.Томашевський, М.П.Алексеев, В.Н.Єрмолаєва, Н.Н.Пістунова, О.Корнілова, А.Єлістратова, Я.Н.Засурський, І.Попов, Л.І.Ронгонен, В.І.Новиков, С.А.Пронько. Щодо українських літературознавців, то вони залишаються в боргу, тому що не маємо монографії, присвяченої американському поету, а також його антологічного представлення українською мо-

вою. Серед авторів окремих студій – В.Черкаський, Р.Зорівчак, М.Стріха, Л.Первомайський, І.Драч, Г.Устенко, Н.Куляса.

Серед цього перекладознавчого розмаїття спробуємо з'ясувати місце перекладу К.Шмиговського в українському літературно-художньому середовищі. Проведемо лінгво-стилістичний аналіз перекладу на основі відтворення метафори як другої за частотністю застосування художньої домінанти поеми.

Що стосується автора перекладу, то його доля до нині залишається невідомою, тому що не знаходимо жодних біографічних відомостей ні в довідкових, енциклопедичних виданнях, ні в критичній літературі. Можемо тільки зробити припущення, що він був репресований. Єдине достовірне твердження – це те, що К.Шмиговський переклав прозові твори "Тяжкі часи" Ч.Діккенса та "Як я редагував сільськогосподарську газету" М.Твена. Останній переклад знаходиться у хрестоматії із зарубіжної літератури, виданої київським видавництвом "Освіта" 1992 року. Про сам факт перекладу, який здійснений у 1957 році Державним видавництвом художньої літератури, згадується в поодиноких журнальних статтях та передмовах. М.Стріха, укладач антології американської поезії "Пісні Нового світу. Вірші поетів США і Канади" (2004), не перекладав Лонгфелло, хоча вважає його одним із улюблених поетів. Проте він згадує у передмові до антології про переклади "Пісні про Гайавату", виконані М.Зеровим, Олександром Олесем та К.Шмиговським. І хоча більшої популярності зажила "Пісня про Гайавату" в перекладі Олександра Олеся*, україномовна версія К.Шмиговського потребує дослідницької уваги та оцінки. Насамперед тому, що переклад

* Докладніше про цей та інші переклади див. у наших статтях: 1. "Пісня про Гайавату" Генрі Лонгфелло в інтерпретації Олександра Олеся // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип.9: Укр. л-ра. загальн.євр. контексті. – Ужгород, 2005. – С.46–52. 2. "Пісня про Гайавату" Генрі Лонгфелло в трансформації Панаса Мирного // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Івано-Франківськ: Плай, 2004–2005. – Вип. IX–X. – С.157–166. 3. Відтворення індіанських реалій в українських інтерпретаціях "Пісні про Гайавату" Генрі Лонгфелло // Мовні і концептуальні картини світу (До 90-річчя від дня народження професора Ю.О.Жлуктенка): Збірник наук. праць. – К.: Київ. ун-тет ВГЦ, 2006. – Вип.17. – С.29–35.

виконаний безпосередньо з першотвору. Про це пише і перекладознавець Р.Зорівчак: "... літературна громадськість з радістю зустріла новий переклад К.Шмиговського, зроблений уже без будь-яких підрядників, безпосередньо з англійської мови..." [1, с.149]. Цей факт підтверджує і Л.Первомайський. Визначаючи якість перекладу, Р.Зорівчак зазначає: "До того ж техніка віршування П.Мирного досить недосконала, – особливо порівняно з Олександром Олесем та Костянтином Шмиговським" [1, с.149].

Ознайомившись з текстом, відразу відчуваємо його близькість до оригіналу. Кожне слово звучить чітко і легко вливається в контекст. Залишається збереженою еквілінеарність. Помітний сучасний підхід до інтерпретації лексем, пов'язаних з реаліями індіанців. У перекладі К.Шмиговського вже не знаходимо архаїзмів, характерних для перших перекладів поеми (Панас Мирний, О.Іванов), а також діалектизмів. В інтерпретації реалій все частіше застосовується транслітерація. Як і в Лонгфелло, у К.Шмиговського поряд з індіанською реалією через кому подається функціональний аналог або застосовуються українські аналоги. Тлумачення етнографічних, релігійно-містичних реалій, антропонімів та реалій побуту подається в кінці поеми у словничку індіанських слів, що зустрічаються в ній. Так, у розділі "Весільний бенкет Гайавати", де їх нараховується найбільше, зображуються ігри, пісні, танці, одяг, посуд, місяці у індіанців. Лише К.Шмиговському та О.Соловей вдалося детально описати ігри індіанців, що становить труднощі для інших перекладачів. Переважно ці реалії відтворені скупко за допомогою дескриптивного перекладу (Панас Мирний), або генералізуються одним словом ("ігрища" – у О.Іванова, П.Шарандака), чи й зовсім пропущено (Олександр Олесь).

Предмети посуду передані українськими відповідниками ("чаші", "ложки"), так само і реалії, що позначають одяг ("Вбрані в одяг найтишніший, // В поясах коштовних, в хутрах, // В сукнях з китицями, в бусах,..") та страви ("На весіллі гості їли // Спершу шуку й осетрину, // Приготовані Нокоміс. // Потім стали їсти гості // Пімікан і горб бізона, // Мозок буйвола, оленя, // Жовте печиво з маїсу // Й дикий рис з заплавлених луків."): Транслітерована лише одна страва – "пімікан", вжито русизм "буси" у зображенні весільного вбрання. Індіанські реалії, що позначають назви

риб (Нама, Маскенозе), опущені, залишені тільки українські відповідники; Мондамін відтворений теж за допомогою функціонального відповідника "маїс". Такий переклад пояснюється, очевидно, намаганням зберегти ритміку оригіналу, де слова значно коротші за українські. Антропоніми у поемі переважно транслітеруються. У відтворенні місяців року К. Шмиговський зберігає назву кожного з них, що відповідає характерним ознакам певної пори ("місяць листопаду", "в місяць нічок найясніших", "у приємний місяць ягід"), тобто так само, як і в Г.Лонгфелло. Релігійно-містичні реалії відтворені за допомогою транслітерації або поряд з транслітерованою реалією вводиться функціональний аналог ("Вейвоссімо, // Бурю й громи, Еннемікі,..." або "Дух сну, Непевін", "цар-голод, Бакедовін", "лихоманка Акесейвін").

Від загальних спостережень перейдемо до текстуального аналізу на основі метафори як інтегративного елементу поетичного стилю поеми Лонгфелло. Найбільш поширені серед них – дієслівні метафори-одухотворення, мотивовані фольклорною основою поеми. Незвичні поєднання дієслів та іменників забезпечують стилістичний ефект метафор. Порівняємо:

*All the stars of night Зорі чуйними очима
looked at them
Watched with sleepless Їхній сон оберігали
eyes their slumber ...* [3, с.98].
[X, 245–246].

Метафора оновлена за рахунок введення додатка. Синонімічний повтор вербальних лексем "looked", "watched" замінено дієсловом "оберігали" з місткою семантикою. Вдало збережена епітетна конструкція ("sleepless eyes" – "чуйними очима").

Досконало відтворена образність, функціонально-стилістична та експресивно-емоційна конотація в уривку:

*In his fur the breeze В її хутрі вітер ранку
of morning
Played as in the prairie Грався, ніби в травах
grasse [VIII, 23–24]. прерій [3, с.71].*

Лонгфелло ввів порівняння для того, щоб метафора була більш мотивованою і конкретною. І метафора, і порівняння збережені у К.Шмиговського. Порівняємо з Олександром Олесем:

*І, немов травичку ніжну,
Роздимає вітрець на білці*

І хутречко маленьке [2, с.60].

Якщо в оригіналі "легкий ранковий вітрець грався", то в перекладі "роздимає". Виразність метафори ослаблена. Тут семантична адекватність поступається стилістично-естетичній. Олександр Олесь застосовує компенсацію. Грайливість вітру передається за допомогою димінутивних форм: "травичку", "вітрець", "хутречко". Від себе додано епітети: "маленьке" (хутречко), "ніжну" (травичку). Вони вжиті у постпозиції, чим надають особливої виразності. Частини мови, які були в метафорі оригіналу, як і в Шмиговського, залишилися без змін.

Збережена метафора в наступному уривку:

*"Onaway! My heart sings Оневей! Співає серце,
to thee,
Sings with joy when thou Коли ти сидиш зо мною,
art near me,
As the sighing, singing Так співає, ніби віти
branches,
In the pleasant Moon of У приємний місяць ягід
Strawberries!"* [3, 105].
[XI, с.157–160].

Збережений лексичний повтор ("співає"). Стилістична інверсія, якої немає в оригіналі, художньо виправдана. При відтворенні метафори відбувається морфологічна трансформація. Лонгфелло використовує застарілі поетичні слова *thou, art, thee*. У Шмиговського знаходимо поетичні варіанти інших слів: "віти", "зо мною". Не відтворені метафоричні епітети ("sighing, singing branches"), очевидно, для збереження еквілінеарності. Емоційний стан душі Гайавати увиразнюється словом-інтенсифікатором "так". Порівняємо з відповідним уривком Олександра Олеся:

*Оневе! Тріпоче серце
І, захоплене, співає,
Як шумлять, співають віти
В світлий місяць, місяць Червен* [2, 86].

Лексичний повтор замінений синонімічним. Стилістична інверсія, якої немає в оригіналі, теж художньо виправдана. Метафоричні епітети переходять у метафору. Дієприкметники передані вербальними лексемами. Подається український еквівалент місяця. І хоча в Олеся від-

The article carries out the lingual and stylistic analysis of the translation of "The Song of Hiawatha" written by the American classic Henry Wordsworth Longfellow and translated by Kostiantyn Shmyhovskiy. The author expresses her opinion of reproducing Indian realia and metaphor as one of the integral elements of Longfellow's poetic style.

Key words: translation, Indian realia, metaphor, transliteration, lexical repetition, synonymous repetition, morphological transformation.

творені метафоричні епітети, все ж більше наблизився до оригіналу К. Шмиговський.

Порівняємо наступні вірші з оригінальними метафорами:

*That the forest moaned Що далекий ліс здригнувся
and shuttered,
That the very stars І далекі зорі в небі
in heaven
Shook and trembled Теж здригнулися від жаху
with his anguish* [3, с.187].
[XX, 134–136].

Розпач і біль Гайавати після втрати коханої дружини підсилюється доданими від себе епітетами "далекій" (ліс), "далекі" (зорі), утворюючи лексичний повтор, який компенсує повтор сполучника "that" в оригіналі. Синонімічний повтор вербальних лексем "shook", "trembled" замінений лексичним повтором – лексемою сильного емоційного заряду "здригнувся". Важливо, що при цьому зберігається еквілінеарність.

Проведений аналіз дає змогу говорити про те, що україномовна версія Костянтина Шмиговського є повноцінним перекладом, надбанням нашої національної перекладної літератури. Індіанський колорит, екзотичність відчувається сильніше, ніж у його попередників завдяки майстерній інтерпретації реалій. Вражає досконалість збереження мелодики, співучості першотвору. Це ілюструють вищенаведені фрагменти. Дана інтерпретація вражає граничною близькістю до оригіналу – і в той же час це ніякий не буквализм. Адекватно відтворена метафорика американської поеми. Знаходимо певні виражені моменти порівняно з версією Олександра Олеся. В основному всі метафори відтворені, переважно без морфологічної трансформації, із збереженням образів та еквілінеарності.

1. Зорівчак Р. Генрі Лонгфелло українською мовою. – Всесвіт. – 1982. – №3. – С.148–149.

2. Лонгфелло Г. Пісня про Гайавату. Переклад з англ. Олександра Олеся. – К., 1983. – 166 с.

3. Лонгфелло Г. Пісня про Гайавату. Переклад з англ. Костянтина Шмиговського. – К., 1957. – 213 с.

4. The Poetical Works of Longfellow. Cambridge Edition. Houghton Mifflin Company. – Boston/New York/London, 1975.

УДК 821.133.

ББК 83.3 (4 Фр)

Ольга Бігун

ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК ЖАНРУ ПОЕЗІЇ В ПРОЗІ:
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД

У статті здійснюється спроба дослідження витоків жанру поезії в прозі, аналізуються причини появи жанру, характеризуються етапи його становлення та розвитку. Розглядається естетична платформа поезії в прозі та її жанрова специфіка, а також особливості трансформації цього жанру під впливом літературних процесів XIX–XX ст.

Ключові слова: жанр, літературна форма, поезія, проза, поезія в прозі.

Креативні тенденції в українській літературі кінця XIX початку XX століть фіксують звернення українських письменників до жанру поезії в прозі. Тяжіння до естетизації ідеї та десакралізації реальності, метафізика душевних переживань, психологічні ілюзії окреслили провідні мотиви цього жанру у творчості В. Стефаника, М. Черемшини, М. Яцкова, Г. Хоткевича. Творчі пошуки українських письменників стали логічним продовженням розвитку жанру поезії в прозі, що бере свій початок із середини XIX століття у Франції. Історія та теорія цього жанру ґрунтовно не досліджувалась в українському літературознавстві, хіба що за винятком праць Г. Вервеса, І. Денисюка, С. Павличко, Ю. Кузнецова, в яких вибірково розглядаються естетичні концепції та стилістичні новації українських письменників, що використовували жанр поезії в прозі у своїй творчості.

Існує також помилкове твердження щодо засновника цього жанру. Українські літературознавці виводять коріння жанру поезії в прозі з творчості Ш. Бодлера, до прикладу згадуючи його збірку "Petits roemes en prose" (1861). Але зарубіжні, зокрема російські вчені (Г. Спрітсма, М. Паран, Ж. Зельдхеї-Деак, Н. Балашов) пов'язують виникнення жанру поезії в прозі із збіркою "Гаспар з п'ятьми" (1842) Алоїзіуса Бертрана, вбачаючи саме в творчості цього поета формування типологічних характеристик нової літературної форми. Отже, на сучасному етапі існує потреба в дослідженні історії цього жанру, який став певним літературним феноменом, об'єднавши прикметні особливості двох основних родів літератури: лірики та епосу.

Щоб виявити джерела жанру поезії в прозі та проаналізувати причини появи такої художньої форми, необхідно звернутись до історії літературних процесів.

І. Денисюк припускає, що витoki цього жанру можна віднайти у біблійних псалмах, в

апокаліптичних видіннях. Далі він цитує французьких теоретиків XVII–XVIII ст., зокрема Буало, який говорить про "поезії в прозі, які ми називаємо романами" [5, с. 189]. Подібна до поезії в прозі літературна форма існувала давно. Російський літературознавець Н. Балашов зараховує до поезії в прозі "так звані вірші Біблії та їх переклади" [1, с. 235], адже тут можна зустріти підвищену емоційність та патетику, що корелює з внутрішніми рефлексіями, існує також традиційний для поезії в прозі поділ тексту на абзаци, що містить одне чи два речення, ритм збережений за допомогою мелодики (алітерація, асонанси), а не метрики.

Поетичні твори в прозі стали з'являтися у Франції XVIII століття, "з причин затислості регламентування віршованих форм пізнього класицизму, яка призвела до поступового "умертвіння" вірша у французькій поезії XVIII – початку XIX ст." [1, с. 235]. Цей період, а саме XVIII століття, Г. Гачев у дослідженні "Розвиток образної свідомості у літературі" називає "століттям справжньої революції" [3, с. 215], мотивуючи становленням в цей час жанру роману, тобто прозової форми, яка приходить на зміну поезії, що переважає до цього часу. Пластичний, чуттєвий принцип організації мислення, що панував до цього часу, змінює більш абстрактний, раціоналістичний. Т. Гундорова відмічає даний період інтенцією логоцентризму і за її твердженням, саме з XVIII ст. починає відлік модернізм*.

Причини занепаду поезії у Франції XVIII століття стали наслідком домінування раціоналізму в духовному та культурному житті країни.

* Термін "модернізм" тут вжито в тому значенні, в якому ним послуговується Т. Гундорова: "як естетичне явище і як культурний феномен" (Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л.: Літопис, 1997. – С. 21).

Період духовного відродження реанімував французьку поезію, яка тісно пов'язується з романтизмом і сягає європейського рівня в творчості В. Гюго, Ж. де Нерваля, Ш. Бодлера. Поетичні категорії літературного мислення тривалий час не могли здати своїх позицій перед прозою, тому на часі стає актуальною поетична проза. Її характерними рисами є викладення у формі розповіді, нарису, текст зберігає лінійний і логічний порядок, тобто враховуються синтаксична та семантична безперервність, а поетичність цієї прози вбачають в просодичних пошуках. Наприклад, твори Ж.-Ж. Руссо "Нова Елоїза" (1761) та "Сповідь" (1781–1788) відповідають усталеним критеріям прози, проте простежуються елементи, притаманні поезії.

Атмосфера Франції на зламі XVIII – XIX ст. з бурхливими соціально-політичними змінами торкалась кожного і не залишала осторонь жодної особистості, тим паче особистості мистецької. Саме в цей час формується специфічна характеристика французького романтизму – протиставлення індивіда і пануючої реальності. Бунтуючи проти будь-яких спроб регламентування, естетика романтизму спонукає до відмови від розмежування літературних жанрів, що стає поштовхом для творення нових художніх форм.

XIX століття вносить свої корективи, що витікають з ідеї романтизму. Ця мистецька ідеологія надає перевагу ідеї протиставлення особистості об'єктивному світу, соціуму. Особистість мислиться як останній прихисток духовності, як єдине можливе джерело перетворення світу. Романтична концепція особистості тяжіє до ідеалу особистості геніальної, і знаком геніальності постає творчий дар, який надає індивіду ознак потенційної всемогутності, а отже аналогом та істинним намісником творця на землі.

Д. Наливайко зазначає, що література Франції другої половини XIX століття відділяє поезію та прозу від спільної художньої парадигми: "у прозі настає епоха реалізму та спорідненого з ним натуралізму (Флобер і Гонкури, Золя і Мопассан). Поезія пішла іншим шляхом: виходячи переважно з романтичних традицій, вона розширювала й інтенсифікувала художні пошуки зовсім в іншому напрямі. На тогочасному європейському тлі французька поезія виділяється тим, що в ній пошуки нових засобів і форм вислову, творення нової поетичної

метамови відбуваються найбільш масштабно та інтенсивно" [6, с. 23]. Ці характеристики французької поезії в той час найбільш яскраво втілюють поети-символісти.

До виникнення поезії в прозі у Франції спричинені, за словами Н. Балашова, "традиції перекладати прозою іншомовні поетичні твори" [1, 236]. Очевидно, що при перекладі зберігалась певна ритмічність, ліризм та всі ті характеристики, що склали ознаки поетичності цих творів у прозовому варіанті.

Означені чинники сприяли народженню нового жанру – поезії в прозі, хоча було б неправдиво стверджувати, що з'явився цей жанр внаслідок раціонального підсумку вищезазначених фактів. Та слід додати наступне – остаточним чинником, що доклався до творення нового жанру, була романтична естетика, яка потребувала вираження почуттів у вільній та пластичній жанровій формі.

За твердженнями французьких та європейських літературознавців Гражіля Спрітсма, Фергана Рюда, Сюзанни Бернар, Монік Паран, Фріца Ніса, саме Алоїзіус Бертран (1807–1842) є творцем жанру поезії в прозі. Схоже, що поет також визнавав свою художню місію, про що пише в листі до свого друга, скульптора Давида д'Анже: "Гаспар з п'ятьми", ця улюблена книга мого серця, в якій я спробував створити новий жанр прози..." [1, с. 263]. Однак першою спробою в європейській літературі писати поезію в прозі зробив Еваріст Дезіре Парні (1753–1814). Його поезії називаються "Мадегаські пісні" (1787) і за формою схожі на фольклорні записи, хоча насправді є самостійним авторським твором. "Мадегаські пісні" Е. Д. Парні стали першим "експериментом" в європейській літературі поєднання поезії та прози, але були далекими від означення художньо-естетичної концепції нового жанру.

Французькі дослідники життя та творчості Бертрана (Гражіль Спрітсма, Монік Паран) зазначають, що його літературні знахідки стали проявлятися ще під час навчання в Діжоні. Згодом поет жив у Парижі, мав тісні контакти з мистецькими колами. Був членом романтичного гуртка "Сенакль", яким керував В. Гюго. Його поетичні проби у вигляді особливої строфічної прози отримали схвалення визначними письменниками, такими як Ш. Нодьє, Сент-Бьов, Е. Дешан, В. Паві. Але злиденне життя та туберкульоз прискорили його смерть. Помер

А. Бертран в Парижі в 1841 році. Його геніальний твір “Гаспар з п'ятьми” побачив світ через рік після смерті поета завдяки Давиду д'Анже. Повна назва твору “Gaspard de la nuit, fantasies a la maniere de Rembrandt et de Callot” перекладається як “Гаспар з п'ятьми, фантазії в стилі Рембрандта і Калло”.

Цикл мініатюр складається з шести розділів, які автор називає “книгами”: “Фламандська школа”, “Старий Париж”, “Ніч та її чари”, “Хроніки”, “Іспанія та Італія”, “Сільви”. Ще одним розділом є мініатюри. Наслідуючи романтичні традиції загадковості, містики, таємничості, Бертран звертається до нереальних образів, які об'єднують цикл поетично-прозових мініатюр, означених новаторськими стилістичними особливостями, гармонійно поєднуючи свободу прозового викладу з поетичним пафосом та витонченістю форми. Як приклад, можна розглянути мініатюру “Жовтень” з шостої книги “Гаспара з п'ятьми”. Поезії передують епіграф Альфонса де Ламартіна і посвята “барону Р.”. Цієї традиції Бертран дотримується майже в усіх поезіях за незначним винятком. Це підкреслює дотримання автором романтичних ознак – попереджувати текст самого твору епіграфом або присвятою (в даному випадку спостерігаємо і те, і інше). Сам епіграф створює настрій чи атмосферу певного очікування.

Поезія налічує шість абзаців, кожен з яких є складним, поширеним реченням. Лаконічними засобами автор змальовує картину осінньої негоди, холоду, дощів, туману, що контрастують з образом розквітлих гіацинтів в затишній оселі. Алюзивними образами автор намагається провести паралель між холодною порою року та радісними релігійними та світськими святами, які закінчуються Великоднем, святом душевного та тілесного оновлення.

Перший абзац починається із зображення савоярів – малолітніх бродячих музик. Бертран вживає назву “савояри”, щоб показати походження цих музик з міста Савоя. Їхня поява асоціюється у поета з ластівками, що провіщають весну. Але Бертран їхнім приходом провіщає інше – прихід холодної пори року.

Наступний абзац описує погоду жовтня, “провісника зими” [1, с.99]. За допомогою епітетів, поширених означень розгортається живописне тло осінньої негоди: “Нескінченний дощ стікає заприлими вікнами, а вітер засипає осиро-

тілий ганок опалим листом платана” [1, с.99]. Особлива картинність цього абзацу активує уяву читача, змушує скоритись заданому автором ритму зміни кадрів.

Третій абзац протиставляє осінній негоді затишні вечори вдома, у колі сім'ї, “коли надворі тільки дощ, туман, ожеледа” [1, с.99]. Ця антитеза посилює відчуття холоду наступаючої зими. Але холод, що панує в природі, виступає контрастом очікуваним зимовим святам, які сповняють теплом душу.

Свята, які перелічує автор у наступному абзаці, – це “день святого Мартіна з його факелами, Різдво зі свічками, Новий рік з подарунками, Епіфанія із запеченим бобом, масляна із брязкальцями” [1, с.99]. Слід зазначити, що перелік свят відкриває день святого Мартіна. Бертран символічно починає саме з нього. За легендою святий Мартін, єпископ Турський (IV ст. н. е.) подарував частину свого плаща жебраку, що замерзав на вулиці від холоду. Тієї ж ночі уві сні він побачив Ісуса, загорнутого в половину його плаща. Як пам'ять про цей акт милосердя у Франції в день святого Мартіна (11 листопада) палять вогнища і факели, щоб символічно зігріти святого. Отже, відкриваючи перелік свят у своєму творі днем святого Мартіна, Бертран на підсвідомому рівні формулює символ тепла, який зігріває і тіло, і душу.

Символ тепла трансформується в очікування весни та іще одного свята – Великодня у наступному п'ятому абзаці. Слово “Великдень” Бертран вживає як у прямому, так і в переносному сенсі: як очікування тепла після холоду, як шлях, який треба пройти від жовтня, що символізує смерть природи, до весни, яка втілює радісне очікування на воскресіння.

Шостий абзац за допомогою метафори “тоді дрібка святого попелу витре у нас із чола сліди шести нудних зимових місяців” [1, с.99] завершує період холоду, який почався в жовтні. Алегорично використавши католицький обряд, автор дозволяє читачеві сприймати романтичний світ з його особливою реальністю та ілюзорністю*. Завершальна частина абзацу повер-

* Цей обряд здійснюється в першу середу Великого посту. В цей день священник спалює старий церковний одяг і отриманим попелом позначає хрест на чолі віруючих, нагадуючи їм у такий спосіб про тлінність людського життя. Автор вдається до згадування про цей обряд в своїй мініатюрі із символічним підтекстом тлінності людського існування.

тається до образу савоярів, які з приходом весни “будуть вітати з вершин пагорбів свої рідні села” [1, с.99]. Отже, композиція поезії, зробивши коло, знову згадує савоярів. Цей прийом надає мініатюрі чіткої форми, близької до музичного “рондо”. Протягом композиційного викладу форма зазнає певного розвитку, але повертається в результаті до початкової точки, яка служить опорою структурної побудови твору.

Монологічний виклад ведеться третьою особою, що посилює ефект відтворення як пейзажних картин та деталей, так і навіювання визначеного психологічного стану. В організації структури розповіді велику роль веде ритмомелодика. Алітерації та асонанси створюють звукові ефекти осінньої негоди.

Синтаксична особливість Бертрана – домінування іменників. Як стверджує французька дослідниця творчості Бертрана М.Паран, в мініатюрах “Гаспара” вжито 60 процентів іменників та 18 відсотків дієслів. Таким чином Бертран скорочує зв'язування в середині абзаців і між ними, що справляє ефект “дискретності” поетичного зображення. На підтвердження можна згадати абзац із “Жовтня”, де згадуються зимові свята – у ньому не використано жодного дієслова. Особлива форма поетичного динамізму досягається методом уяви та навіювання.

А. Бертран заклав ознаки певної дифузності жанру поезії в прозі, наближення художніх засобів до малярства. Згодом поети символісти намагались “омузичнити” цей жанр, а імпресіоністи досягли надзвичайної майстерності в живописно-лінгвістичних засобах виразності, що дало можливість цій літературній формі видозмінюватись та вдосконалювати техніку поетичного слова. Такий жанровий дуалізм стане запорукою популярності цієї літературної форми у європейській культурі.

Дослідники творчості А. Бертрана (Г.Спрітсма, Ф.Ніс, Н.Балашов) вбачають у “Гаспарі з п'ятьми” романтичні риси. Серед них можна означити звертання до теми середньовічної Франції, де автор відтворює звуки та запахи її міст, а також образи простуватих ремісників, галантних кавалерів, витончених дам, могутніх сеньйорів, відчайдушних розбійників, казкових ундін та саламандр. Деякі персонажі мініатюр споріднені із середньовічним театром Commedia dell'Arte, що створює фантастичну, нереальну тональність. Неодноразово Бертран

вдається до зображення готичної архітектури. Тема “готичного” Діжона найчастіше виринає на сторінках книги Бертрана. Біблійні сюжети також не становлять винятку для автора. Ця тема відслідковується в багатьох мініатюрах, зокрема: “Продавець тюльпанів”, “Друга людина”, “Вечірня”, “Різдвяна літургія” та ін. Поряд із сюжетами, що мають за основу історичне походження або народні перекази, в книзі слід зазначити образи, породжені авторською уявою (образ злого карлика-вампіра Скарбо).

Щодо стилістики автор застосовує різні архаїзми, користується епіграфами із старовинних текстів, відповідними лексичними засобами. Містична атмосфера твору позиціонується на рівні самого письмового викладу. Слід підкреслити, що автор продумано підходить до свого циклу поезій. Н.Балашов зауважує, що “в епоху романтизму з його історичністю і пов'язаним з ним культом старовини, у Франції спостерігається тенденція до відтворення старого письма не тільки там, де воно відображає лексичні, фонетичні та інші відмінності старофранцузької мови, але й там, де воно було незначним орфографічним рудиментом, який надавав певну візуальну “аутентичність” старовинності тексту” [1, с.281]. Можна зазначити, що Бертран, йдучи за романтичними традиціями, створював візуальний образ старовинного тексту, де можна побачити гру німих (неіснуючих) звуків. Більш чи менш інтенсивні, реальні та візуальні алітерації виділяють поезію Бертрана від прози, сприяючи поетичному колориту його мініатюр.

Отже, збірка мініатюр “Гаспар з п'ятьми” А. Бертрана стала зразком нового жанру, який об'єднав типологічні особливості двох родів літератури: лірики та епосу. А. Бертран першим поєднав прозовий виклад твору з поетичним ритміко-мелодичним образотворенням. Саме цей автор започаткував наближену сутність поезії в прозі до суміжних видів мистецтва, що згодом стане важливим чинником розвитку цього жанру в літературних течіях модернізму. Художня техніка Бертрана намагалась застосувати мистецькі засоби малярства: окремі фрагменти у вигляді абзаців відтворювали у свідомості читача картини, окремі деталі, які не потребували пояснень. Своєрідні кадри-фрагменти склали сюжет мініатюри, що мала на меті викликати асоціації, навіяти певний настрій. Ритмічні пошуки, мелодика, романтична містерія, ідеалістична

* Тут і далі переклад мій (автор – О.Бігун).

естетика вибудували нову літературну форму, яка завдяки творчим пошукам А.Бертрана мала ознаки жанрової самодостатності.

Видання книги Бертрана через рік після його смерті було швидше даниною пам'яті поету, ніж визнанням її літературної цінності. Тільки через двадцять років Ш.Бодлер зазначить збірку мініатюр "Гаспар з п'ятьма" моделлю для своїх "Поезій в прозі", хоча для сучасного літературознавства є беззаперечним той факт, що саме А.Бертран є творцем жанру поезії в прозі.

У своєму дослідженні "Поезія в прозі", або проза як поезія" С.Павличко стверджує, що "Шарль Бодлер... вигадав сам жанр поезії в прозі" [7, с.117]. Це твердження можна поставити під сумнів, адже Ш.Бодлер був знайомий із творчістю А.Бертрана. Більше того, в 1868 році він надихнувся Шарля Асселіно на ризиковану справу – перевидати "Гаспара". В посвяті Бодлер віддає шану своєму попереднику: "Коли я гортав принаймні в двадцятий раз знаменитого "Гаспара з п'ятьма" А.Бертрана, мені спало на думку, чи не спробувати дещо схоже і застосувати для опису сучасного життя, так би мовити, певного визначеного і взятого навмання відрізка сучасного життя, той засіб, який він застосовував для зображення на диво живописного життя минулого" [1, с.244]. У Бодлера з'явилося прагнення застосувати цей чудо-жанр, про який він сам писав, що це "поезія без розміру і ритму, досить гнучка і піддатлива для того, щоб передати ліричні пориви душі, коливання мрійливості і потрясіння свідомості" [8, с.211]. Отже, поетично-прозова форма приваблює Ш.Бодлера свободою своїх жанрових характеристик для вираження внутрішніх переживань.

"Petits roemes en prose" Ш.Бодлера, на думку І.Денисюка, "набрали світового резонансу" [5, с.190]. Естетика Бодлера прагнула інших форм вираження, ніж усталені закони метрики поезії. Його уява про Красу та Ідеал вимагала новітніх способів вираження. "Краса завжди химерна. Я не стверджую, що вона свідомо холодно химерна (в такому випадку вона була б чудовиськом, котре зійшло з колії життя). Я маю на увазі, що їй притаманно трохи дивацтва, наївного, ненавмисного, несвідомого і що це дивацтво надає їй вигляду Краси; це її ознака, її характеристика" [2, с.255]. Ш.Бодлер надавав перевагу естетичній сфері, пізнанню довершених форм, таємничому світу людської краси і гармонії.

Ш.Бодлер черпав ідеї Прекрасного із суміжних видів мистецтва: живопису та музики. "Кульм живопису – моя велика, моя перша пристрасть!" [2, с.257] – говорить Бодлер у своєму щоденнику. Його захоплення живописом та музикою і їх взаємозв'язок та вплив на літературу перекликаються із статтями під назвою "Marginalia" Едгара По. В цих статтях автор говорить про красу, печаль, про взаємозв'язок поезії та музики. Подібні погляди були близькі естетичним принципам Ш.Бодлера і найповніше втілилися в його "Поезіях в прозі".

Наслідуючи літературну форму поезії в прозі, Бодлер вніс певні зміни до цього жанру, додавши внутрішнього ліризму та скоротивши формальні ознаки віршів у прозі, а разом з цим ритмічні та звукові характеристики, що призвело до більш абстрактної форми віршів у прозі. Бодлер забарвлює нову літературну форму трагічним світовідчуттям, чорним гумором, зверненням до життя сучасного міста. Поезія в прозі Бодлера змінює яскраво виражені романтичні риси свого попередника, натомість сугестія та метамова стають основними складовими для подальшого розвитку цього жанру.

Отже, Ш.Бодлер продовжив новаторські пошуки А.Бертрана, зробивши популярним жанр поезії в прозі. За твердженням Н.Балашова, Бодлер "пішов по шляху внутрішньої ліризації і зменшення формальних ознак поезії в прозі, позбувся навіть бертранової "строфи", і з нею багатьох ритмічних та звукових характеристик" [1, с.288]. Слід відзначити, що і Бодлер, і всі послідовники, які творили в жанрі поезії в прозі, сповідували ті типологічні ознаки цього жанру, що їх започаткував А.Бертран. Саме Берtrand поклав початок зародженню нової естетики, поетизації душевних переживань, вивільненню художнього дискурсу від реалістичної правдоподібності, відкриттю у слові символічних тонкощів означування.

Літературні процеси початку ХХ століття змінили культуру жанру поезії в прозі, яка, за твердженням І.Денисюка, "схилилась до рефлексивності, ліричної медитації, безсюжетності, фрагментарності" [5, с.178]. Поети-сюрреалісти, звертаючись до жанру поезії в прозі, надавали перевагу таким її характеристикам, як нерегламентованість та фрагментарність. Саме ці чинники дозволяли виразити метафізику людського існування як потік різних життєвих сил, імпульсів, інтенцій. Дотримуючись естетики сюрре-

лізму, Л.П.Фарг, Р.Шар, А.Мішо, М.Жакоб у своїх творах культивували фантазмагорії, чорний гумор, іронію, гротеск, ідеї тотального страху та абсурду. Літературна форма поезії в прозі до наших днів демонструє здатність до трансформації, нового синтезу естетики та етики, відтворення площини подій і характерів, центром якої є сфера інтерсуб'єктивного.

1. Бертран А. Гаспар из тьмы. Послесловие Н.Балашова. – М.: Наука, 1981. – 351 с.

2. Бодлер Ш. Поезії. – К.: Дніпро, 1989. – 357 с.

3. Гачев Г.Д. Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. Основные проблемы в

In this article the author tries to research the sources of poems in prose genre, analyses the reasons of its appearance, characterises the stages of its formation and development, and also explains the peculiarities of this genre transformation under the 19–20 century's literary processes influence. The aesthetic platform of poems in prose and its genre specific are examined.

Key words: genre, literary form, poetry, prose, poems in prose.

УДК 82. 73-31

ББК 832.3 (5 Англ)

ЛОКУС НЕСАМОВИТОСТІ В ГОТИЧНОМУ РОМАНІ

Христина Денисюк

У статті висвітлено деякі теоретичні аспекти художнього простору, запропоновано термін "локус несамовитості" стосовно його жанротворчої функції у готичному романі, простежено модифікації цього прийому готичної поетики у романах Г.Волпола, А.Радкліффа, М.Льюїса, Ч.Метьюріна, Шарлотти й Емілії Бронте та ін.

Ключові слова: локус несамовитості, готичний роман "приємного страху", романтична френезія, синтез романтизму і реалізму, просторова деталь-символ.

Категорії часу і простору є споконвічною філософською проблемою у континуумі європейських та орієнтальних культур. Етіологічні міфи різних народів становлять перший етап тлумачення часу творення світу та просторових відношень космосу ("світове дерево" як модель його геометричної упорядкованості). Хронотоп дороги, порогу, моста, символіка простору в опозиції свій – чужий, гори, долини тощо стійкі й у сучасному фольклорі [8].

Нині спостерігається тенденція до синтезу чотирьох концепцій часу у філософії та фізиці – динамічної, статичної, реляційної і субстанційної й визнання нерозривності часу і простору (хронотопу), а також суб'єктивності їхнього сприймання [1, с.4]. Однак функціонування художнього часу і простору у літературних творах різних напрямів, течій та жанрів неоднакове. У готичних романах виразніша жанротворча

историческом освещении. Образ, метод, характер / Ред. коллегия: Г.Л.Абрамович и др. – М.: Изд. АН СССР, 1962. – 451 с.

4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 297 с.

5. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Вища школа, 1999. – 215 с.

6. Наливайко Д. Французький символізм як зміна метамови європейської поезії // Слово і час. – 1998. – №7. – С.23–27.

7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

8. Bishop M. A survey of French Literature. Cornell University USA, 2005. – V.2. – 432 p.

роль простору, ніж часу. З'являються окремі праці про художній час і окремі про художній простір, оскільки склалася певна термінологічна система про ці дві категорії. У цьому аспекті цікава монографія Ганса Мейєргофта "Час у літературі" (Hans Meyerhoff. "Time in Literature" (1955), що її реферує Г.Маркевич [13], присвячена формам поетики, базованим на Бергсоновій концепції *durée* (часової тягlostі).

Окремо проблему часу й питання простору висвітлює Стефанія Скварчинська у першому томі свого трикнижного корпусу "Wstep do nauki o literaturze" ("Вступ до науки про літературу") [15]. У параграфі "Категорія простору" авторка розрізняє так звані "представлений" (зображений) у творі простір відкритий (пейзаж) і простір замкнений (інтер'єр). Відноситися до себе простори можуть *wylacznie* (виключно) або *wlacznie* (включно). Зв'язок виключеності існує

лише на підставі одночасовості співіснування, а включність – це скринькоподібне вкладання одного місця в друге (за іншою термінологією – *uklad szufladkowy* – організація шухлядоподібна). Це – скажу від себе – принцип російської “матрьошки”, який німці дотепно назвали *Puppe in der Puppe* (лялька в ляльці). Цей прийом часто застосовується у готичних романах, жанр яких сформувався в атмосфері преромантизму й романтизму. Тому праці Нонни Хомівни Копистянської про хронотоп, які стосуються романтизму у слов’янських і західноєвропейських літературах [6, с. 7], цінні й при аналізі готичної поетики. Однак слід мати на увазі загальне твердження їхньої авторки про те, що у реалізмі й натуралізмі час і простір найбільше наближені до їхнього фізичного об’єктивного виміру, а в романтизмі вони суб’єктивно перетворені. І – додаю: ще більшою мірою суб’єктивізовані у готицизмі, сюрреалізмі чи у так званому магічному реалізмі. Методико-конструктивне значення для мене має праця професора Нонни Копистянської “Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі” [5], де подано у формі надзвичайно розгалуженого дерева схему відтінків і семантичних відтінків простору аж до найдрібніших деталей. Тут наочно продемонстровано поліфункціональність складових зовнішнього і так званого внутрішнього простору, психологізованого (синонім – внутрішній світ людини). Стаття поширює наше уявлення про просторові тембри – про освітлений мальовничий простір і затемнений, озвучений і глухий, про сприйнятливий, інтимізований чи соціологізований, алегорико-символічний, міфологічний і т. д. Накреслено, таким чином, нові й широкі аспекти дослідження проблеми.

У зарубіжному літературознавстві я знайшла дві спеціальні статті, присвячені поетиці простору у структурі готичного твору. Розвідка іспанського вченого Мануеля Аквірре у перекладі польською мовою звучить: “*Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotuskiej*” (“Геометрія страху. Використання простору в готичній літературі”) [10]. Дослідник запропонував двопросторову модель готичного світу. Готичний всесвіт він зобразив малюнком кола, площа якого поділена на чисту частину, яка означає “відомий світ”, і на заштриховану, що символізує “інший світ” (тобто невідомий). Стрілками позначені можливості переходу з

одного світу в інший і навпаки. Як бачимо, це перенесення на структуру готичного світу фольклорної моделі “світ свій – чужий”. Своєрідна символіка порогу (дверей, заслони) полягає у його медіальній функції. Поріг як межа, кордон між двома світами, не є простором сам по собі. Очевидно, краще б сказати – це просторова зона між двома світами. У фольклорі ця міфологема сакралізована. Функцію порогу може виконувати число, наприклад, сьомий день після шестиденного світотворення у Біблії. Нагромадження перешкод порогами, блукання лабіринтами без виходу створює модель пастки. У статті з’ясована типологія готичної просторової структури: шухлядоподібна композиція, лабіринт, модель подорожі до іншого світу й повернення, модель асиметрії (простір замку виявляється більшим усередині, ніж зовні – він подовжений чи поширений підземними лабіринтами).

Агнешка Іздебська у статті “*Gotyckie labirynty*” (“Готичні лабіринти”) [12] про образи лабіринтів у постготичній літературі та у сучасних фільмах відзначає постійні модифікації цього поетикального засобу. Лабіринт, на думку дослідниці, є символом трагічної свідомості людини, замкненої у системі заплутаних доріг, алегорією пастки та ув’язнення. Однак авторка статті перебільшує категорію безвихідності. Є готичні твори, де лабіринт лише символізує нагромадження труднощів перед героєм, котрий хоча і збочив з магістрального шляху, але своєю невтомною енергією подолав усі перепони й досягнув свободи.

Перше слово у назві першого готичного роману було “замок” (“Замок Отранто” Г. Уолпола). Літературну архітектуру готичного замку, кажучи фігурально, удосконалила Анна Радкліфф. Хоча у назві її найкращого роману в оригіналі й не звучить слово “замок” (“Тасмниці Удольфо”), проте її перекладають як “Тасмниці замку Удольфо”, бо ж головним героєм твору є ця понура, але експресивна й велична споруда. Цілком слушна метафора М. Саммерса: “У таких романах як “Замок Отранто” і “Тасмниці Удольфо” протагоністами (головними героями – Х.Д.) були не принц Манфред і Теодор, Монтоні і шевальє Валанкур, а сам Замок з його подвір’ями і галереями, небесно-блакитною кімнатою з правого боку чи готична вежа Удольфо, його горда несиметричність, його височенні вежі й стіни з бійницями, його арочні вікна та його

струнка сторожова вежа, розміщена на кутах гарматних башт” [16, с. 410–411]. М. Саммерс заперечує думку Андре Бретона, що опоетизована романтиками руїна символізувала тріумф новітнього переможця над минулим. “Руїна була святою реліквією, пам’ятником, символом безмежного смутку, найніжнішої чутливості і жалю” [16, с. 406–407]. Уточню цю думку. Культ дому (*home*), родинного вогнища глибоко закорінений у менталітет англійця, котрий і створив афоризм “*My house is my castle*”, що його Леся Українка переклала як “Мій дім – мій храм” (*castle* – замок). Під храмом Леся Українка розуміє власну державу. Один із псевдонімів поетеси – Українець свого Дому. Образ замку в еволюції готичної поетики згодом був замінений образом Дому. “У будь-якому готичному романі, – констатує Ольга Білоус, – центральною образною одиницею, що виконує сюжетотворчу та організуючу функцію в тексті, є образ Дому. Дім у готичному тексті з його хронотопом та специфічною атмосферою – це найбільше зосередження та провідник основних концепцій готичної естетики, а в неоестетиці й один з розпізнавальних знаків приналежності текстів до готичної традиції” [2, с. 193]. Але не кожен замок чи дім – атрибут готичного роману, роману страхів чи жахів, твору з моторошно несамовитою атмосферою, яку створюють не лише люди-лиходії, а й привиди, духи чи взагалі надприродні сили, що вторгаються в акцію твору у видимій чи невидимій іпостасі. Місце їхньої “прописки” – не тільки приватний замок, палац, дім, а й монастир, напівзруйнована каплиця, церква (“Вій” М. Гоголя), кладовище, гробівець, пекло, корчма, ліс, печера, курган у степу чи просто село, як в українських готичних оповіданнях, освітлене до нестями яскравим місяцем. Це місця чарів, проклять і див. Тому існує потреба в якомусь універсальнішому терміні на позначення готичного простору. Я пропоную назвати його локусом несамовитості.

Гадаю, що термін “локус несамовитості” ширший від запропонованого німецькою енциклопедією (“*Brockhaus Enzyklopadie*”) [11] – “зловісно-фантастична арена подій”, бо слово “арена” асоціюється з якимось тільки одним просторовим епіцентром. А локусів несамовитості у романі, особливо у заснованому на хронотопі подорожі чи зі структурою відносно самостійних частин, може бути декілька. Будівля перестає бути епіцентром подій. Організуючу

функцію у творах фрагментарної композиції з непоодинокими локусами несамовитості виконує лейтмотивна ідея.

Однак на початку був замок. Тобто у першороманах готичної поетики. У “Замку Отранто” Гораса Уолпола, творі, який став архетипом готичного роману, ще немає докладного опису ні зовнішнього вигляду замку, ні його інтер’єру. Це прийом синекдохи: називаються частини будівлі, за якими читач покликаний уявити її цілість (“покої” Манфреда, такі ж окремі покої його дружини, їхньої дочки; великий зал, веж-тюрма, сходи, приміщення під сходами). Юний наречений у день весілля переходить через подвір’я, з усією очевидністю – внутрішнє у чималій замковій споруді. Більша увага присвячена підземному лабіринтові, що веде до церкви і виконує роль хронотопу втечі Елеонори й Теодора. Це до певної міри лабіринт-пастка, простір “інший”, невідомий Теодорові. “Пастка” замикається мідною лядою, ключа від якої взяла зі собою Елеонора, і Теодора схоплюють. Цілковита темрява, зловісні звуки переслідування посилюють похмурість пануючої атмосфери. Кістяк померлого ченця (колишнього відлюдника і пророка), котрий молиться у каплиці, належить до типових привидів, характерних для замків у готичних романах. Таким же привидом є один із предків, котрий виходить з рамок свого портрета, що оживає – він дихає і крокує по коридорі. До найоригінальніших засобів готичної поетики у романі Уолпола належить своєрідна матеріалізація потойбічних сил, інтегрованих у дійство твору, у предмети. Гіперболізовані у своїх просторово-об’ємних розмірах такі речі-символи викликають у мешканців замку шалений страх та інтригують нерозгаданими таємницями. Це передусім величезний шолом, який звідкись упав на замкове подвір’я і розчавив нареченого, котрий ішов до шлюбу. Страхітливе чорне пір’я, прикріплене до шолома, ворухиться, мов живе, і щось непевне віщує. Дехто бачить у великому залі гігантську ногу, а на сходах таку ж велетенську руку у залізній рукавиці. Потім з’ясується, що ці просторові деталі – частини статуї Альфонсо Доброго, легітимного власника Отранто – замку й князівства, отруєного предком їхнього теперішнього узурпатора. У фіналі роману стається чудо: скульптура Альфонсо Доброго оживає і, піднімаючись на небо в іпостасі святого, проголошує власником Отранто свого нащадка – юного і шляхетного Теодора.

Удар грому руйнує половину замку. У фольклористиці такі віщі деталі називають казковими “чудесними покажчиками” [3]. У романі Уолпола вони виконують функцію перестороги і впливають на психіку узурпатора Манфреда, готуючи його до капітуляції перед справедливостю. Водночас вони є часткою внутрішнього простору людини Середньовіччя з її вірою у надприродне. Гігантизм просторових речей-символів (слід згадати ще й колосального меча, якого несе десяток лицарів і на якому написані доля замку й вирок узурпаторові) реалізує ідею величного, притаманну готичизмові й обґрунтовану у трактаті Едмунда Берка (E. Burke) “Філософське дослідження прекрасного” (1757).

В аспекті модифікації локуса або простору несамовитості, його еластичності цікаві готичні романи преромантизму “Закоханий диявол” француза Жака Казота і “Ватек” англійця Уільяма Бекфорда. Ці твори належать до типу так званого *le roman diabolique* (сатанинський роман), що характеризується простором появи верховного сатани – європейського Люцифера та орієнтального Ібліса. В обох романах два локуси несамовитості: у “Закоханому дияволі” це напівзруйнована каплиця чи гробниця на кладовищі і кімната у сільській хаті з інтимним простором – ліжком. У стилізованому під орієнтальну казку романі “Ватек” першим локусом несамовитості є вежа у палаці, в якій чарівниця-лиходійка тримає змії, мумій тощо, а другим – простір пекла взагалі й кімната, де на троні сидить Ібліс. У пекельних приміщеннях багато нікому тут непотрібного золота, бо грішники постійно кудись мчать з палаючими, як смолоскипи, серцями.

Та найбільшим малярем простору є Анна Радкліфф у романі “Тасмниці замку Удольфо”. Ця “поетеса прози” на повну потужність застосовує романтичний принцип мальовничості (*pittoresque*) і готичний принцип величності. Хронотоп дороги-подорожі героїв через високі дикі гори й примор’я дає змогу авторці розгорнути широчезні полотна пейзажів. Такого панорамного мистецького бачення, такого вміння показати перший план і водночас просторову перспективу, передати нюанси барв, витонченість світлотіней у жодного із попередніх і наступних “готиків” ми не знаходимо. Письмениця досягає особливого настроєвого ефекту “підсвічуванням” пейзажу – гірського ландшафту. Настрій надвечір’я у незайманих гран-

діозних горах передається Емілії, коли вона вперше доїжджає до замку Удольфо: “На схід відкривався вид, який виявляв Апеніни у їхній зловісній подобі; і самотні вершини, що підносилися одна над одною, та пасма гір, вкриті соснами, представляли такий образ величі, якого Емілія ще ніколи не бачила. Сонце тільки-но зайшло за верхівку гір, якими вона спускалася і чия довга тінь простяглася через долину, але його косі промені, пробиваючись через ущелину у скелях, торкалися жовтим саявом вершин лісу. Він нависав над протилежними одна одній кручами і височів у цілковитій пишноті над вежами і бійницями замку, що простягав свої широкі фортечні вали вздовж виступу прірви. Величність цих освітлених предметів підсилювалася протиставленою їм темрявою, що охоплювала усю долину” [14, с.226].

Протяжність простору дороги у готичному романі зумовлює множинність локусів несамовитості. То б не була готична дорога, коли б на ній не напали на мандрівників розбійники. Їх зустрічаємо і в “Тасмниціх Удольфо”, і в “Еліксірах диявола” Гофмана. Згадаймо “*i pelno zbojcow na drodze*” у Міцкевича (“*Powrot taty*”). З чотирьох домів, у яких деякий час мешкає Емілія, героїня згаданого роману Радкліфф, два з них є локусами несамовитості – це замки з “духами” й водночас оселі розбійників – сухопутних *banditti* й морських піратів. Замок Удольфо, побудований у дикому малодоступному закутку Апенін, оповитий легендами про привидів і вражає лабіринтами напівтемних коридорів та безліччю переважно незаселених кімнат. Він є осередком страхів. Додаймо до цього таємний хід у стінах кімнати Емілії, через який уночі добирається мужчина, аби її викрасти. Замок перетворюється на гніздо п’яних опришків. Жіноча цікавість спонукає Емілію перебороти страх і заглянути у потаємній кімнаті за покривало, яким задрапована якась картина. Від побаченого дівчина зомліла, а, опритомнівши й згадавши його, знову втратила свідомість. Це не був простір картини. Авторка довго інтригує читача, поки нарешті не розкриває таємниці. Емілія вжахнулася, побачивши мертву жінку, на руках якої трупик дитини, що його точать черви. Але таке пояснення – то знову лише гра зі страхом. Це була натуралістично виконана скульптурна група. Назагал Радкліфф уникає крайнього натуралізму, яким не нехтують автори готичних творів романтичної френезії Метью-

Льюїс і Чарльз Метьюрін. У романі першого із них (“Чернець”) у печері підземного монастирського кладовища до скелі ланцюгами прикута жива черниця, яка у напівбожевільному стані не розстається з мертвою дитиною, що розкладається. Цікава винахідлива просторова деталь: замасковані дверцята ведуть до цієї засекреченої печери-в’язниці через статую святої. Це застосування промовистого прийому *Purpe in der Purpe*. Іронія тут полягає в тому, що це статуя опікунки монастиря.

У романі “Чернець” розкрита морально-психологічна функція замкнутого простору, яким є простір монастиря. Довголітнє перебування талановитої особистості в ізолюванні від соціуму клітці деформує її характер. Тридцятилітній абат монастиря, златоустий оратор Амброзіо має у Мадриді реноме святого. Однак він стає жертвою *libido* – володаря його внутрішнього простору – і не спроможний на опір спокусниці-дияволиці, за “допомогою” якої деградує до крайнього імморалізму – інцесту (хоч і несвідомого) з рідною сестрою, вбивства її і матері, врешті, до запродавства душі Люциферові. Зовсім інакше, повноцінно, зреалізував би себе Амброзіо у світській професії. Вихований змалку в герметичній ізоляції і здобувши кар’єру абата, він, на противагу Монсаді – героєві “Мельмота-Блукача”, – не прагне свободи. Його жадоба переступити поріг, браму, хвіртку монастиря і вийти з нього на відкритий простір зумовлена не прагненням простору волі, а простору сваволі. Її жертву у летаргічному сні він затягає в ще один “включений простір” – у гробницю, у катакомби під кладовищем, де гвалтує її серед кістяків і ще гнилих трупів, погрожуючи тримати тут нещасну у довічному ув’язненні. Потрапивши у не менш жахливий простір – камеру інквізиції – й злякавшись тортур, Амброзіо записує душу дияволу й потрапляє у простір покари – у долину смерті – повільного конання у страхітливих стражданнях. Це локуси несамовитості крайнього натуралізму, драстичних подробиць, проте вони “працюють” на мотив осуду морального падіння й справедливої, хоч і жорстокої покари.

Із просторових деталей-знахідок варто відзначити чарівне дзеркало, через яке можна побачити на тлі інтер’єрного простору людину на віддаленій відстані, а також чарівну галузку, що за її доторком розкриваються замки, брами, мури (хронотоп порогу).

Хронотоп втечі із монастирської інквізиторської клітки-пастки одержимого жагою волі романтичного героя – сюжет однієї із шести повістей і новел, з яких структурований фундаментальний одіозний готичний роман Чарльза Метьюріна “Мельмот-Блукач”. Деформація характерів у замкнутому просторі теж монастиря, куди батьки силоміць віддали сина, тотальна. Ченці не лише співпрацюють з простором офіційної, лицемірно названої священною, інквізиції, – їх внутрішні простори – це душі (чи бездушші) інквізиторів. У вигадливості моральних і фізичних тортур ченці неперевершені. Серед їхніх винаходів – абсолютно темна печера-в’язниця, по стінах якої повзають довжелазні змії. У ній проводить чотири доби покараний за вільнодумство Монсада, найбільшим стражданням для якого була втрата часу через брак його видимості. Невидимість часу і простору у підземних лабіринтах мучить його не менше, ніж усвідомлення того, що його провідник по цих нескінченних, здавалось би, катакомбах, – кат, котрий вбив свого батька і замурував у підземній келії рідну сестру з її коханцем. Хронотоп порогу у Метьюріна потрактований оригінально. Коли Монсада одержав дозвіл папи на залишення монастиря, на порозі його келії лягає мати, імітуючи (за намовою ченців) смерть. Через труп матері переступити й здобути волю син не може.

Численні локуси несамовитості у цьому романі зумовлені образом Вічного Жида – Агасфера, покараного безсмертям. Мельмот-блукач долає простори зі швидкістю світла і фактично позбавлений нормального людського часу і простору, він також обкрадений і з простору внутрішнього (хронотоп порожнечі).

У часовому континуумі 1764–1820, від появи “Замку Отранто” Г.Уолпола до публікації “Мельмота-Блукача” Ч.Метьюріна, цілком сформувався жанр готичного роману, який еволюціонував від поетики “приємного страху” із сентиментальним забарвленням (Радкліфф) до романтичної френезії (“чорні” романи Льюїса і Метьюріна). Відтак на зміну романтизму в англійській літературі поступово приходять реалізм, а у період ранньої вікторіанської доби, зокрема у середині 40-х років XIX ст., з’являються твори збалансованого характеру, які становлять певний синтез романтизму й реалізму. Реалізм романів сестер Бронте – Шарлотти, Емілії та Анни – інколи називають домашнім (*domes-*

tic realism). “Буреверхи” Емілії здавалися твором застарілим. Однак цей “старомодний” роман-ретро водночас випереджує свою літературну епоху на півстоліття і нині сприймається співзвучним з модерними пошуками своєрідною універсальною символікою. Романтизм романів-ретро Шарлотти й Емілії проявився у наявності у них атрибутів готичної поетики. Щоправда, локуси несамовитості вже майже позбавлені засилля духів, і моторошна атмосфера створюється здебільшого іншими засобами. Простір не перестає бути психологізованим. Тяжіння героїв до відкритого простору в романі “Джейн Ейр” та зосередженість персонажів на просторі, закритому в “Буреверхах”, певною мірою можна пояснити екстенсивною вдачею Шарлотти й інтенсивною Емілії.

Г.М.Ардгольм у монографії “Символ і символічний характер мислення у “Джейн Ейр” і “Буреверхах” (Ardholm H.M. “The Emblem and the Emblematic Habit of Mind in “Jane Eyre” and “Wuthering Heights”) розкриває образ пташки в клітці (пташка означає душу): “Символ пташки, ув’язненої у клітці, є центральним для тривалої боротьби Джейн за розрив кордонів і перехід за обмеження себе” [9, с.97]. Справді, Джейн Ейр прагне вилетіти з клітки, в якій живе в дитинстві у домі жорстокої тітки (там її навіть замикають у “червоній кімнаті”, в якій зі страху, уявивши привида, вона непритомніє). Джейн виривається для польоту в інший, невідомий світ навіть тоді, коли стала вихователькою у притулку, досягнувши матеріальної стабільності. Втеча з палацу Рочестера на дикі вересовища не тільки детермінована обманом коханого, що затаїв наявність дружини, а й внутрішнім простором, простором душі, яка не терпить “обмеження себе”. У романі “Джейн Ейр” палац Рочестера нагадує замок. Тут уже немає простору для будь-якого духа, але у засекреченій кімнаті замкнено когось страшнішого від нього. “Таємниці палацу Рочестера” (якщо перефразувати назву роману Анни Радкліфф) не менші, ніж у авторки романів “приємного страху”. У потаємній кімнаті ув’язнена божевільна дружина Рочестера, котрій іноді вдається вислизнути зі своєї криївки, блукати уночі по замку як привид, вриватися до кімнати Джейн Ейр й жахати її, кусати свого брата й нарешті підпалити палац. У його полум’ї гине вона сама й втрачає зір її рятівник – шлюбний чоловік. Образ цієї божевільної нагадує привид фатальної жінки – Закривавленої Черниці в

романі Льюїса “Чернець”. Цитований Г.М.Ардгольм звернув увагу на символіку дзеркала у цьому романі, на таємничість простору задзеркалля, а також на віщу деталь у просторі парку – розколоте блискавкою дерево. До найцікавіших готико-просторових деталей належить телепатичний діалог між закоханими – сюрреальне подолання простору.

“Домашність” реалізму сестер Бронте полягає, зокрема, у тому, що вони зображають не чужий екзотичний простір Іспанії чи Італії, як це робили ранні “готики”, а свої рідні вересовища, болота і скелі північної Англії. Реалістичність локального колориту дискомфортного і водночас привабливого рідного простору у “Буреверхах” Емілії Бронте заслужила високої оцінки критики. Простір між двома домами (один на вітрах узгір’я, другий – у затишній долині) – це незамкнутий простір свободи, яким тішиться молодь, вибігаючи сюди із задушливого закритого простору своїх домів. Масивний півторатисячолітній дім на Буреверхах, замкнутий мурами простір, у романі Емілії Бронте є заміником замку чи монастиря – локусів несамовитості у готичних романах преромантизму й романтизму. Зовнішній простір у “Буреверхах” напрочуд згармонізований з внутрішнім простором героїв. Ці два простори взаємозумовлені.

Новаторством Емілії Бронте у художності простору є прийом зображення опозиційних, проте взаємопов’язаних двох домів циркуляцією їхніх мешканців. Якщо Буреверхи – дім в одноіменному урочищі – є осередком зла, страху й дикої експансивності, то цивілізований дім у Долині Шпаків характеризується лагідною атмосферою, інтелігентністю й добротою його жителів.

Понуру атмосферу дому на Буреверхах створює інтер’єр будинку. У цій старій дискомфортній споруді коридори й сходи перебувають у постійній темряві, кімнати як слід необладнані. Є і “включений простір” – таємнича, замкнена на ключ кімната, яка виконує здебільшого функцію в’язниці. В епіцентр цього локусу несамовитості навідується дух – привид давньої його мешканки. У загальному залі з каміном у зловісних тінях закутків чигають злющі пси, якими нацьковують гостя непривітні господарі. Вони відзначаються не лише негостинністю, а й постійною похмурістю та дратівливістю. Крім тирана-лиходія Хіткліфа, особливим лихослів’ям вирізняється лицемірний слуга Джозеф. Мото-

рошна аура дому на Буреверхах зумовлює адекватний внутрішній простір жителів, а той їхній внутрішній простір своєю чергою еманує на простір зовнішній. Ті, хто виховувався у родині Лінтонів у домі в Долині Шпаків й сформував там лагідну вдачу, озлоблюється й бруталізується в домі на Буреверхах, перейшовши сюди внаслідок матримоніальних зв’язків. Ось чому дослідники називають “буреверхівців” дітьми бурі, а “долиношпаківців” – дітьми миру. Ці контрверсійні доми опозиційної символіки мисляться у космічних вимірах, творячи збалансований універсум. Така філософська проекція просторової символіки. Це – загальна модель, у якій вигладжено, стерто подробиці, як в ідеально круглому космічному тілі Місяця, баченому з колосальної відстані. Письменниця дає читачеві зрозуміти, що в деяких деталях педантично відполірований дім у Долині Шпаків з нальотом міщанства іноді дечим поступається шліфованій вітрами скелі – дикій, але романтичній оселі дітей бурі з прикметами готичної величі.

Є у романі й мікропростори з відтінком несамовитості. Це – могила Кетрін, яку намагається двічі розкопати Хіткліф, котрий прислухається до дихання мертвої коханої. Зрештою, перед смертю його охоплюють галюцинації і, перебуваючи в параноїчному існуванні, він відчуває постійну її присутність.

Слід відзначити логічну й точну топографію зображеного у “Буреверхах” простору, в якому розміщені дві оселі та їхнє географічне оточення, що дало змогу одному з дослідників накреслити відповідну фізичну карту.

Таким чином, жанротворчий просторовий елемент у готичних романах трафаретним є лише на перший погляд, – він поєднує у собі риси стабільності з атрибутами змінності, еластичності за законом історичної поетики жанру.

Some theoretical aspects of the artistic space are elucidated in the article, the term “violence locus” is suggested concerning its genre-creative function in the Gothic novel, modifications of this device of the Gothic poetics are traced in the novels by H. Walpole, A. Radcliffe, M. Lewis, Ch. Mathurin, Charlotte and Emily Bronte and others.

Key words: violence locus, Gothic novel of “pleasant terror”, romantic frenzy, synthesis of romanticism and realism, space detail-emblem.

1. Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. – Москва: Наука, 1982. – 224 с.
2. Білоус О. Архетипи готичного роману (спроба семиотичного аналізу готичної прози) // Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть: Матеріали міжн. конф. з літ-ри США. – Київ, 2004. – С.191–197.
3. Грушевський М. Чудесні покажчики // Історія української літератури: У 6 т. – К.: Либідь, 1993. – Т.1. – С.345.
4. Молчанов Ю.Б. Четыре концепции времени в философии и физике. – Москва: Наука, 1971. – 192 с.
5. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі // Молода нація. – К.: Смолоскип, 1996. – С.172–178.
6. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
7. Копистянська Н.Х. Художній час як категорія порівняльної поетики // Слов’янські літератури: Матеріали до ХІ з’їзду славистів. – Київ, 1993. – С.184–200.
8. Adamowski J. Kategoria przestrzeni w folklorze. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1999. – 254 s.
9. Aquirre M. Geometria strachu: Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej // Wokół gotycyzmów. – Kraków: Universitas, 2002. – S.15–32.
10. Ardholm H.M. The Emblem and the Emblematic Habit of Mind in Jane Eyre and Wuthering Heights / Gothenburg Studies in English, 1999. – 166 p.
11. Gotischer Roman // Brockhaus Enzyklopadie: In 24 Bd., vollig neubearb. – Mannheim: Brockhaus, 1989. – Bd.9. Got-Herp. – S.7.
12. Izdebska A. Gotyckie labirynty // Wokół gotycyzmów. – Kraków: Universitas, 2002. – S.33–42.
13. Markiewicz H. Teorie powiesci za granica. – Warszawa: PWN, 1995. – 565 s.
14. Radcliffe A. The Mysteries of Udolpho. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – 69 p.
15. Skwarczynska S. Czas i przestrzen w literaturze // Skwarczynska S. Ws-tep do nauki o literaturze. – Warszawa: PAX, 1954. – Т.1. – S.116–145.
16. Summers M. The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel. – London: The Fortune Press, 1938. – 443 p.

КОМПАРАТИВІСТСЬКІ СТУДІЇ

УДК 82.091

ББК 83.3 (4УКР) 1-8 Стефаник + 84 (7СПО)

Наталія Чикирис

ТАНАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА ЕРНСТА ХЕМІНГУЕЯ: ТИПОЛОГІЯ ЕПІЧНОГО МИСЛЕННЯ

У статті проведений компаративний аналіз новелістики В.Стефаника та Е.Хемінгуей на ідейно-тематичному рівні. Виявлено типологічні збіги у розробці письменниками танатологічних мотивів, зокрема звернення до таких аспектів, як суїцид, смерть і дитинство, іспит совісті перед кончиною, докладне зображення агонії.

Ключові слова: типологічні аналогії, природна смерть, насильницька смерть, суїцид, вбивство.

Єдність світового літературного процесу, необхідність з'ясувати загальносвітові закономірності розвитку конкретних національних літератур та ті унікальні особливості, що становлять їхню самобутність, стимулюють розвиток типологічних досліджень. Серед них одним із перспективних напрямків є вивчення творчості письменників – представників різних літератур – у зіставному аспекті. Привабливими у плані типологічного з'ясування особливостей української та американської літератур ХХ століття є творчість Е.Хемінгуей та доробок В.Стефаника. По-перше, письменники (В.Стефаник (1871–1936), Е.Хемінгуей (1899–1961)) були сучасниками, яким довелося жити в період глобальних суспільних змін та катаклізмів першої третини ХХ століття: світова війна, перерозподіл світу, фатальні соціальні зміни, стрімкий технічний розвиток, панування певних ідеологій, еміграційні процеси. Це зумовило формування схожих концепцій людини і світу у творчості двох новелістів, які були представниками “далеких” літератур, не мали особистих контактів і не були знайомі з літературним доробком один одного.

По-друге, у житті Е.Хемінгуей та В.Стефаника було чимало подібного, особливо у період становлення їх як художників слова. Обидва розпочали творчу діяльність у молодому віці, однак оминули період “учнівства” і одразу заявили про себе як зрілі майстри. Багато часу вони присвятили самоосвіті, були добре обізнані із західноєвропейським літературним процесом. Великий вплив на творчість митців справило перебування у модерністських літературних колах Кракова (В.Стефаник) та Парижа (Е.Хемінгуей).

Цими обставинами пояснюється інтерес до творчості письменників як об'єкта порівняльного вивчення. Зокрема, в українському літера-

турознавстві перші спроби зіставлення були зроблені дослідником діаспори О.Тарнавським, який вказав на близькість світоглядних позицій В.Стефаника та Е.Хемінгуей на підставі таких їх близьких рис, як стоїцизм, індивідуалізм, трагедія і приреченість життя, висока моральність людини [7, с.478]. Інші науковці (І.Драч [2, с.10], Вл.Россельс [5, с.261], І.Денисюк [1, с.101]) підкреслювали схожість манери письма двох письменників, зокрема, лапідарність оповіді у поєднанні з широкою змістовністю, глибиною висвітлюваної ідеї та сильним емоційним впливом на читача.

Яскравим типологічним збігом у новелістиці В.Стефаника та Е.Хемінгуей на тематичному рівні є розробка прозаїками теми смерті, яку письменники розглядають у різних її виявах. Художники слова впритул підходять до зображення моменту смерті людини. В центрі їхньої уваги опиняється сам процес кончини, причому з позиції не спостерігача, а людини, яка помирає. З цього приводу варто навести думку Е.Хемінгуей про відображення смерті в літературі: “У багатьох книжках я читав, як автор силкувався описати смерть, а виходила невиразна пляма, – на мою думку, через те, що автор або ж ніколи не бачив смерті, або в останню мить подумки чи й насправді заплющував очі...” [9, Т.2, с.7].

Е.Хемінгуей та В.Стефаник супроводжують людину до самої її кончини, якій передують марення і видіння. Породжувані підсвідомістю образи вибудовуються на основі життєвого досвіду героїв, а також на їх переконаннях і віруваннях. Стара з новели В.Стефаника “Сама-саміська” бачить чортів, старий Лесь з новели “Скін” – ангелів. Герой то марить, то приходиться до тями, тому сам може розтлумачити читачеві свої передсмертні видіння. Він бачить образ матері, тому що вважає, що “мама із того світу

має прийти та над своє дитинство має заплакати. Таке бог право їм надав” [6, с.115].

Героям Е.Хемінгуей не притаманна релігійність та віра у нечисті сили, їхні видіння значно реалістичніші. Помираючому матадору Маєрі з мініатюри ХІV із збірки “За нашого часу” “ввижалося, що все навколо стає більше і більше, а потім менше й менше. Потім знов – більше, більше, більше, а потім менше й менше. Потім усе перед ним побігло швидше й швидше, як ото в кіно...” [9, Т.1, с.118]. А письменникові Гаррі з оповідання “Сніги Кіліманджаро” здається, що нарешті по нього прилетів літак, щоб відвезти у лікарню.

Обидва письменники зосереджують також свою увагу не лише на мареннях помираючих, але й на фізичних відчуттях, які теж передають за допомогою видінь. Це параліч кінцівок (“...малі чортики сідали всіма на руку та й не допускали хрест собі зробити” [6, с.60]); задуха, важкість у грудях, неможливість говорити (“Вона [смерть] ступила ще крок, і він уже не міг говорити до неї, ... і тепер він силкувався відіпхнути її мовчки, але вона все насувалася на нього, стискала йому груди, і, коли вона там обсілася і він не міг уже ні ворухнутись, ані вимовити слова, він почув...” [9, Т.2, с.348], “Хотів крикнути..., але крик крізь горло не міг продертися...” [6, с.115]).

Прозаїкам вдається зафіксувати момент роз'єднання душі з тілом. Це мить легкості і почуття польоту, які огортають героїв обох новелістів після мук агонії (важкості, стискання, стягування). “Плахта його уповиває, як маленьку дитину, вперед ноги, потім руки, плечі. Туго. Йому легонько, легонько” [6, с.115] (“Скін”). “...Він уже не мав чим дихати. ... І все враз минулося, і тягар, що гнітив йому груди, зник” [9, Т.2, с.348] (“Сніги Кіліманджаро”). “Земля у хаті розпуклася, а баба в розколібину сточувалася і падала удолину” [6, 60] (“Сама-саміська”).

Причини появи такої типологічної паралелі у творах новелістів, як надзвичайна увага і детальне вивчення останньої фази людського існування, були різними. Для Е.Хемінгуей поштовхом до роздумів над проблемою життя і смерті стали його участь у Першій світовій війні і, зокрема, поранення, яке назавжди залишилося для нього психологічною травмою. Епістолярна спадщина В.Стефаника засвідчує, що проблема смерті неодноразово привертала увагу письменника і потребувала творчого осмислення [6, с.262; с.271].

На творчість Е.Хемінгуей могли також мати певний вплив ідеї екзистенціалізму, який виник у філософії після Першої світової війни. Саме у момент скопу герої новеліста повністю відчужені від будь-яких суспільних систем і впливів, залишається лише особистісне існування, екзистенція. Змалювання агонії у творах супроводжується зображенням страху, страждань, самотності тобто категорій, притаманних екзистенціалізму в літературі.

Варто також наголосити на тому, що у творчості Е.Хемінгуей смерть – це, передовсім, явище насильницьке: страта, нещасний випадок, вбивство, самогубство. Ця особливість, безумовно, була зумовлена впливом світової війни, а також інтересом письменника до ризикованих професій (матадора, жокея, боксера). Симптоматично, що схожу зацікавленість неприродною смертю виявляють українські художники слова початку ХХ століття В.Підмогильний (“Військовий літун”, “Гайдамака”, “Ваня”), Микола Хвильовий (“Бараки, що за містом”, “Заулок”, “Я (Романтика)”, “Маги”, “Санаторійна зона”). Свою увагу до насильницької смерті Е.Хемінгуей пояснює у книзі “Смерть по полудні”: “Я тоді саме вчився писати й починав з найпростішого, а чи не найпростіше і найсуттєвіше з усього – насильницька смерть. Вона позбавлена ускладнень, які супроводжують смерть від хвороби, чи так звану природну смерть, або ж кончину друга або будь-кого, кого ти любив чи ненавидів, – однаково це смерть, одне з явищ, про які варто писати” [9, Т.2, с.7].

На відміну від Е.Хемінгуей, В.Стефаник звертається у своїй новелістиці до різних проявів смерті. Однак у перший період творчості змальовує, як правило, природну смерть (від старості, хвороби), рідше – самогубство чи нещасний випадок, тоді як у другий, післявоєнний період, у його творчості переважає тема насильницької смерті.

Порівнюючи відтворення агонії у творчості В.Стефаника та Е.Хемінгуей, варто зауважити, що український новеліст прагне викликати у читача моторошне, гнітюче враження. Баба з новели “Сама-саміська” помирає, охоплена жахом: їй ввижаються чорти, падіння під землю та інше. Романиха із новели “Шкода” вмирає страшною смертю: її роздирає на шматки конajúча корова. Марення Лєся із новели “Скін” також сповнені муки: його до вугілля спалює земля, а потім засипають снопи ячменю і печуть “пекельним вогнем”.

У ранній період творчості Е.Хемінгуей близький до В.Стефаніка, навіюючи читачеві моторошне відчуття шляхом відтворення численних натуралістичних деталей насильницької смерті в оповіданні “Індіанське стійбище” та мініатюрах V, XIV, XV у збірці “За нашого часу”. Зокрема, мініатюра XV змальовує останні хвилини людини перед стратою, перегукуючись із оповіданням “Гайдамака” В.Підмогильного. У поле зору письменників потрапляє страх смерті перед здійсненням вироку, однак у Е.Хемінгуея цей жах доведено до найвищого рівня, коли людина цілком паралізована і не керує собою. Прозаїк описує найдрібніші подробиці приготувань до страти та реакцій засудженого, тим самим справляючи на читача глибоке гнітюче враження.

Однак у подальшій творчості Е.Хемінгуей звертається до зображення мирної кончини. Агонія письменника Гаррі з оповідання “Сніги Кіліманджаро” не викликає у читача жаху, оскільки в останні хвилини серце героя сповнене радості і надії. Якщо у В.Стефаніка баба з новели “Сама-саміська” провалюється кудись униз, Гаррі з оповідання Е.Хемінгуея летить угору до вершини гори Кіліманджаро, західна частина якої зветься “Божий дім”. У передсмертному маренні до нього приходять довгождана допомога, він прощається з дружиною та служниками ненадовго. У польоті герой бачить красу природи Африки, а в останню секунду перед його очима з’являється посмішка друга: “... аж ось вони вийшли з грози, і Компі обернувся й з усмішкою показав уперед – а там, застуючи все перед очима, затуливши собою весь світ, була величезна, висока до неба, неправдоподібно біла проти сонця, квадратна вершина Кіліманджаро. І тоді він зрозумів, що дорога йому лежить саме туди” [9, Т.2, с.349].

Якщо у новелі “Сама-саміська” та мініатюрі XIV із збірки “За нашого часу” В.Стефаніка та Е.Хемінгуея цікавить смерть як природне явище, то в подальшій творчості (у новелі “Скін” та оповіданні “Сніги Кіліманджаро”) смерть стає для героїв моментом істини. Відчуваючи її наближення, вони аналізують свої вчинки, шкодують про скоєні помилки, каються у несправедливості щодо інших. Старий Лесь з новели “Скін” усвідомлює свій гріх перед Мартином, якому він не віддав заробленого ячменю, але вже не може нічого змінити: “Хотів крикнути на діти, аби Мартинові ячмінь віддали, але крик кризь горло не міг продертися...” [6, с.115].

Письменник Гаррі з оповідання “Сніги Кіліманджаро”, помираючи від гангрені в Африці, переосмислює власне життя і розуміє, що змарнував свій талант, “бо прирік його на бездіяльність, бо зрадив себе самого і все, у що вірив, занастив пияцтвом, що позбавило його колишньої гостроти чуття, лінощами, неробством, снобізмом, пихою, марнолюбством...” [9, Т.2, с.336]. Однак час втрачено, і прозаїк з болем та гіркотою усвідомлює, що його ненаписані твори так і залишаться ненаписаними, і він уже не в змозі нічого змінити.

Спільною для новелістів рисою у розробці теми смерті є звернення до проблеми самогубства, зумовлене аналогічними біографічними чинниками. Для Е.Хемінгуея значним ударом стало самогубство батька. Звернення В.Стефаніка до цієї проблеми було також спричинено життєвими обставинами: як він сам вказував, п’ятеро з його близьких родичів пішли з життя, наклавши на себе руки.

На початку своєї творчої діяльності письменники звертаються до теми самогубства для демонстрації тяжких фізичних і душевних мук, які людина не в змозі витримати. В оповіданні Е.Хемінгуея “Індіанське стійбище” молодий індіанець не витримує мук своєї дружини, якій лише на третій день після початку пологів роблять кесарів розтин без будь-якої анестезії. В новелі В.Стефаніка “Стратився” ці муки спричиняє військова служба, весь тягар якої передає лише одна фраза молодого рекрута, що повісився: “Ой, дедю, не годен я у воську вібути” [6, с.32]. Показово, що в українській літературі початку ХХ століття тема самогубства привертала увагу й інших літераторів, зокрема В.Підмогильного та Миколи Хвильового. Варіанти художнього вирішення цієї проблеми досить близькі до Хемінгуеєвого та Стефанікового. У “Військовому літуні” [3, с.193] В.Підмогильного герой страждає через свої фізичні вади, які значно обмежують його життя. Він усвідомлює, що є зайвим у світі людей, розчаровується у житті і розриває із джерелом своїх мук. Микола Хвильовий звертається до самогубства як до виходу із обставин, що склалися (“Санаторійна зона”, “Заулок”).

У новелістиці В.Стефаніка проблема самогубства тісно пов’язана із внутрішнім конфліктом людини, вихованої в душі християнської моралі, згідно з якою, занастивши життя, вона втрачає свою душу – те єдине безцінне, що в

неї є. Той факт, що рекрут зважився на самогубство, дозволяє В.Стефанікові підкреслити нестерпність страждань героя, крайню межу його відчаю.

У художній спадщині прозаїків тема самогубства ускладнюється. Якщо раніше причинами цього вчинку були об’єктивно існуючі реалії (нелюдські умови військової служби, нестерпний біль і, по суті, катування вагітної жінки), то у подальшій творчості В.Стефаніка та Е.Хемінгуея проблема суїциду детермінована внутрішніми чинниками.

У творчості українського новеліста тема самогубства трансформується значно сильніше, ніж у Е.Хемінгуея. В.Стефанік прагне привернути увагу до проблеми самогубства як надзвичайно складного явища. Він наголошує на тому факті, що самовбивство – це не завжди умисний вибір людини. Існують випадки, коли причини суїциду заховані у площині несвідомого. Приміром, у новелі “Басараби” В.Стефанік показує рід, деякі члени якого закінчують життя самогубством, хоча об’єктивної причини для цього немає. Єдиним можливим поясненням, на думку односельців та й самих Басарабів, є те, що таким чином вони покутують за гріхи свого прадіда: “Тяжкий гріх мають у своїй фамілії і мусять его доносити, хоть би мали всі піти марне!” [6, с.151]. Морально-релігійне пояснення самовбивств видається справедливим, однак надто спрощеним.

У новелі В.Стефанік описав невдалу спробу самогубства одного з членів родини Томи Басараба. Той факт, що після вчасного порятунку герой відчув душевне полегшення, свідчить про те, що Тома коїв самовбивство у стані афекту, не усвідомлюючи своїх дій. Можна припустити, що мова йде про спадкове психічне захворювання, яке у період загострення проявляється у вигляді депресії та нав’язливої ідеї про самогубство: “Я не знаю, відки і як, але то такі гадки приходять, що не дають спокою. Ти свеї, а гадки свеї, ти продираєш очі, аби нагнати їх, а вони, як пси, скавуть коло голови. ... Як зачнуть дзінкати, то голова пукає начетверо...” [6, с.154]; “Та як така хмара злопотить по небі, та й тогди приходять сам час, аби тратитися. Йдете коло води, а вона вас тягне... Таки би-сте у ту воду, як у небо скочили...” [6, с.155–156]. Однак, на думку Р.Піхманця: “рішення Томи ... не було викликане ні зовнішніми обставинами, ні психічним захворюванням, ні якимись усві-

домлюваними імпульсами. Не викликане воно ... й особистою виною” [4, с.110]. Дослідник розглядає ситуацію в родині Басарабів з точки зору закону причин і наслідків, знаного у східних релігіях, інакше кажучи, закону карми (в даному випадку сімейної карми) і вже на цих засадах тлумачить причини самогубств як кару за злочин.

Варто також підкреслити унікальність новели “Басараби” з точки зору розвитку теми самогубства у світовій літературі. В.Стефанік змальовує не типову ситуацію: мова у творі йде не про одного самовбивцю, а цілий рід, який вкорочує собі віку без явної причини. В.Стефанік змальовує самогубство як явище родинного характеру, впроваджуючи думку про те, що в людині спадково може бути закладена схильність до суїциду.

Як і у В.Стефаніка, тема самогубства у творчості Е.Хемінгуея з часом ускладнюється, хоча і не зазнає такої кардинальної трансформації. Подібно до раннього періоду творчості герої Е.Хемінгуея зважуються на самогубство з метою припинити свої страждання. Однак причини, що викликають муки і зрештою спонукають до самовбивства, психологічного плану. Так, в оповіданні “Чиста, ясно освітлена місцинка” Е.Хемінгуей звертається до невдалої спроби самогубства, яке намагався скоїти безіменний старий, єдиний пізній відвідувач кав’ярні. Як і у випадку з Томою Басарабом, об’єктивної причини для самогубства, на перший погляд, немає: старий достатньо заможний, його доглядає племінниця. Тому офіціанти, що спостерігають за старим (а саме з їхніх уст читач отримує всю інформацію про діда), окреслюють причину його самогубства досить нечітко: “Тоскно стало жити” [9, Т.2, с.32].

Із скупі інформації офіціантів вимальовується образ глухого самотнього діда, якому понад вісімдесят років і який щовечора засиджується у кав’ярні та часто йде додому напідпитку. Це образ людини, яка не має в житті нічого такого, заради чого варто було б жити. У старого померла дружина, не має ні дітей, ні друзів, ні улюбленої справи; йому не треба піклуватися про хліб насущний чи про побут (за ним доглядає небога). Старий усвідомлює, що беззмістовно доживає своє життя година за годиною. Оповідання “Чиста, ясно освітлена місцинка” певною мірою перегукується з новелою В.Стефаніка “Озимина”, у якій літній дід сва-

рється із смертю, що не приходить до нього: “Добрий косар, нема що казати! ... Я своє вже відбув, я контетний, мені нічо не бракне. Озми собі пушку того духу та й пусти з-за стола – я контетний” [6, с. 158].

Однак довершеності образ старого набуває лише тоді, коли Е.Хемінгуей змальовує образ іншого героя – старого офіціанта, який добре розуміє душевний стан діда, адже сам відчуває подібне. Старий, як і офіціант, зневірився у житті: “Усе довкола – ніщо, і людина також ніщо” [9, Т.2, с.35]. Душевна пустка, відчай, безнадія, самотність, беззмістовність життя – ось складові мотиву самогубства. Саме тому, на відміну від Томи Басараба, невдала спроба самогубства не тільки не приносить полегшення, але ще більше пригнічує старого: він навіть не може з власного бажання покінчити із життям, а мусить далі терпіти муку.

Е.Хемінгуей, як і В.Стефанік, намагається показати складність і неоднозначність проблеми суїцидів і тому свідомо звертається зображення невдалого самогубства. Традиційно у суспільстві порятунок самовбивці вважався благом для того, хто намагався звести рахунки з життям. Оскільки бажання жити закладене у людській природі, то, отямившись чи з часом, самовбивця радіє з того, що не загинув. (Саме це змалював В.Стефанік у новелі “Басараби”.) Однак Е.Хемінгуей показує можливість іншого варіанту розвитку подій, коли порятунок самовбивці стає виявом жорстокості щодо нього. Старому з оповідання “Чиста, ясно освітлена місцинка” не дали змоги здійснити свою волю і він продовжує страждати. Е.Хемінгуей ставить питання, що має відчувати людина, яка свідомо наважилася піти на смерть і яку після такого величезного стресу насильно повертають до тих проблем, що завдавали їй душевної муки.

Такий погляд на проблему самогубства певною мірою перегукується з ідеями атеїстичного екзистенціалізму, який на час написання оповідання “Чиста, ясно освітлена місцинка” перебував у періоді розквіту. У творі, зокрема, спроектовано центральну його ідею – ідею людської свободи, згідно з якою людина творить себе, своє життя сама, за власним вибором, керуючись внутрішніми суб’єктивними почуттями. Однак реалізації цієї свободи постійно загрожує світ (суспільство, держава), який нав’язує свої норми і моделі поведінки і тому є ворожим для людини. Паралельно Е.Хемінгуей

розробляє типову для екзистенціалізму тему – пошуку смислу життя, усвідомлення його абсурду і, як наслідок, проблеми нігілізму. “Суїцид, зумовлений не просто самотністю старості, а усвідомленням фатальної закинутості одинокої людини в морок глобального Ніщо” [8, с.299].

Ще одним спільним для В.Стефаніка та Е.Хемінгуея аспектом зображення смерті є її відтворення через призму дитячого сприйняття (“Кленові листки”, “Діточа пригода” В.Стефаніка; “Мій старий” Е.Хемінгуея). Письменники змушують своїх маленьких героїв на власні очі побачити загибель батька чи матері.

Діти в новелах В.Стефаніка ще надто маленькі, щоб зрозуміти, яке горе їх спіткало. Вони не можуть збагнути, що їхнє життя радикально змінилося із втратою найближчої у світі людини – матері. Для Василька з “Діточої пригоди” та шестилітнього Семенка з “Кленових листків” смерть матері – це лише незвична подія, цікава своєю небуденністю пригода. Тому на прохання помираючої матері йти з маленькою сестрою до вуйка Василько відповідає: “Ви вмирайте, а ми будемо коло вас, аж рано підемо. Видиш, Насте, куля бринькнула та й убила маму... А тепер вже не будеш мати маму, підеш служити...” [6, с.192]. Хлопців в обох новелах більше цікавить не смерть матерів, а їхній новий статус – бути найстаршими і опікуватися молодшими сестрами. Вони захоплені грою в дорослих, а в новелі “Діточа пригода” ще і спогляданням бою. Контраст між жахливою трагедією та найвіщим сприйняттям її дитиною є для читача джерелом сильного емоційного переживання: “Деда зсукали ще свічку та й казали, що якби сте умирили, аби дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати?..” [6, с.145].

На відміну від героїв В.Стефаніка, малий Джо Батлер з оповідання Е.Хемінгуея “Мій старий” усвідомлює свою втрату. Його охоплює гострий біль скорботи: “Я ліг поруч мого старого і, коли ноші понесли до лазарету, вчепився в них і плакав, і плакав, а він лежав такий білий, незворушний, такий страхотливо мертвий...” [9, Т.1, с.116]. Письменник відкрито показує, що робиться в душі маленького героя (для Е.Хемінгуея це досить нетипово), і дає можливість читачеві стежити за перебігом його думок. Однак, хоча серце дитини крається, вона не здатна до кінця збагнути наслідків свого нещастя і довго концентруватися на ньому. Тому думка Джо поступово мандрує від смерті бать-

ка до коня Гілфорда, на якому тато Джо брав участь у перегонах: “... і все ж я мимоволі думав: коли вже мій старий помер, то, мабуть, даремно вони пристрелили Гілфорда. Його копито могло б загоїтись. Сам не знаю, чому я про це думав. Я ж так любив свого старого” [9, Т.1, с.116].

Близькість поглядів В.Стефаніка та Е.Хемінгуея у трактуванні теми смерті і дитинства чіткіше виявляються, якщо побіжно зіставити їх творчість із доробком їхнього сучасника В.Підмогильного, який також звертався до цієї проблеми. Не до кінця усвідомлюючи явище людської смерті, маленькі герої В.Стефаніка та Е.Хемінгуея сприймають смерть досить поверхово. В оповіданні В.Підмогильного “Ваня” [3, с.57–70] зустріч із смертю стає глибинною травмою для хлопчика, отруює його існування, змінює поведінку. Сама ситуація, описана в оповіданні значно гостріша, ніж у творах Е.Хемінгуея та В.Стефаніка: Ваня не просто стає свідком смерті, а сам добиває застреленого, але ще живого собаку, переживаючи в цей момент якесь звіряче шаленство.

До найбільш моторошних творів В.Стефаніка та Е.Хемінгуея належать ті, у яких змальовується смерть дітей. У доробку В.Стефаніка це новели “Лан” та “Похорон”. З метою описати весь жах греко-турецької війни Е.Хемінгуей в оповіданні “На пристані в Смирні” використовує образ матерів, які по кілька днів не дають ховати своїх мертвих немовлят. Несумісність понять дитина і смерть є джерелом сильного емоційного ефекту, який обидва письменники передають читачам цих творів.

У поле зору новелістів потрапляє також проблема очікування смерті дітьми. В оповіданні Е.Хемінгуея “День чекання” хворий дев’ятирічний хлопчик не знає про існування різних систем виміру температури (за Фаренгейтом та за Цельсієм) і чекає смерті, адже в нього 102°, а людина не витримує і 44°. У В.Стефаніка молода дівчина Катруся з однойменної новели помирає від сухот. Обидва твори відзначаються глибинним імпліцитним шаром, який вміщує усі душевні переживання героїв. Е.Хемінгуей оспівує стоїцизм маленького хлопчика, який мужньо чекає кінця, не зважаючи на моторошний страх смерті, який, очевидно, охоплює його. В.Стефанік у підтексті “зображує” різні душевні стани Катрусі: спалахи надії, почуття провини, радість, жах від усвідомлення безвиході.

Суголосними у двох творах є любов до батьків і турбота про них – почуття, які виявляють герої, не зважаючи на біль, страх перед смертю і жаль за свою гірку долю. Хлопчик просить тата вийти з кімнати, розуміючи, що йому важко буде дивитися на смерть сина. Коли в душі Катрусі зажеврила надія видужати, вона думає, що не “стратить” весни і знайде роботу, що засвідчує її бажання допомогти батькам вийти зі злиднів.

Отже, компаративний аналіз новелістики В.Стефаніка та Е.Хемінгуея виявив існування аналогій у розробці письменниками теми смерті. Спільним для письменників є: 1) змалювання процесу смерті з позиції людини, яка вмирає, відтворення її фізичних відчуттів і психологічного стану; 2) розгляд кончини як моменту істини, коли повною мірою відчувається тягар за скоєні гріхи та усвідомлюється тлінність матеріального і вічність духовного; 3) дослідження душевного стану людини, яка наважилася на самогубство; 4) тема дитинства і смерті, побудована на зіткненні чистого дитячого світу зі світом дорослих. Деякі з цих аналогій належать до психологічно-типологічних, адже вони виникли в результаті близькості психології і життєвої філософії майстрів, а також збігів у їх біографіях. Інші подібності є суспільно-типологічними, оскільки одним з імпульсів їх появи були події світової війни.

Аналогії у розробці теми смерті в новелістиці В.Стефаніка та Е.Хемінгуея продемонстрували майстерність проникнення письменниками у внутрішній світ людини і водночас вміння створити широку узагальнюючу картину світу та викрити його злочинну натуру. Ці паралелі засвідчують панування в українській та американській літературах першої третини ХХ століття трагічного світовідчуття, джерелом якого була ворожість суспільства щодо людини, яка виявлялася у різних формах (війнах, соціальній несправедливості, нестерпних умовах життя, безжальності і байдужості оточуючих) і призвела до страждань і смерті.

1. Денисюк І. Карбівничий чистого металу // Жовтень. – 1971. – №5. – С.94–104.

2. Драч І. Кілька слів про Хемінгуея // Хемінгуей Е. Сніги Кіліманджаро та інші новели. – К.: Дніпро, 1968. – С.5–10.

3. Підмогильний В.П. Місто: Роман, оповідання / Упоряд. Р.Мовчан та В.Шевчук. – К.: Молодь, 99. – 448 с.

4. Піхманець Р. Сміслові глибини Басарабів В. Стефаніка // Українознавчі студії. – 2001. – №3. – С.106–133.
5. Россельс Вл. “В верховьях потока мышления – Проза Василия Стефаніка” // Стефанік В. Новеллы. – М.: Наука, 1993. – С.240–265.
6. Стефанік В.О. Моє слово: Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, витяги з листів /

- Упоряд., передм. та приміт. Л.С.Дем’янівської. – К.: Веселка, 2000. – 319 с.
7. Тарнавський О. Поцейбічний міт Гемінгвея // Відоме і позавідоме. – К.: Час, 1999. – С.477–485.
8. Тихолоз Б. Суїцид як прощання й повернення: абсолютний фінал трагічної одиссеї Е.Хемінгуея // Молода нація. – 1999. – №12. – С.296–308.
9. Хемінгуей Е. Твори: У 4-х томах. – К.: Дніпро, 1979–81.

The article represents the comparative analysis of the thematic level of the short stories by V.Stefanyk and E.Hemingway. The investigation reveals a few typological analogies in the presentation of death in their literary works. To them belong such aspects as the similarly interest of both writers in the topics of suicide, death and childhood, the examination of conscience before dying, and the detailed depiction of agony.

Key words: typological analysis, natural death, violent death, suicide, murder.

ББК: 83 в6

УДК: 82. 091

Євген Лепьохін

ІДЕЙНА СПОРІДНЕНІСТЬ РОМАНУ “СТОРОННІЙ” А.КАМЮ І ПОВІСТІ “ОСТАП ШАПТАЛА” ВАЛЕР’ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті розглядається проблема “родинного” зв’язку між головним героєм роману “Сторонній” А.Камю – Мерсо і Остапом Шапталою з однойменної повісті В.Підмогильного “Остап Шаптала”. Здійснюється спроба аналізу обох героїв з позиції ідейних збігів.

Ключові слова: смерть, абсурд, спілкування, мовчання, герой, образ.

Відомий сербський письменник Мілорад Павич словами професора із роману “Зоряна мантія” істинно стверджує, що: “Літературу веде у майбутнє читач, а не письменник” [8, с.67]. Прикладом цього служить той факт, що, за слушним твердженням Рассела Уілкінсона, роман (інколи його називають повістю) “Сторонній”, який вийшов друком більше п’ятдесяти років тому, все ще залишається книгою, яка найкраще продається у Франції ХХ сторіччя. Відповідаючи тому ж Уілкінсону на запитання чи ігнорували творчістю Камю останніми роками, Катрін Камю зазначає: “Камю надзвичайно читають. Його найбільше продають з усієї колекції видавництва «Gallimard»... Продаж ніколи й не зупинявся, тому говорити про його нове відкриття означатиме, що його більше не читають, а це не правда” [13]. І це справді так. У цьому можна переконатись, ознайомлюючись з різними критичними статтями, оглядами, коментарями творів французького письменника-мораліста – Альбера Камю.

Метою даної статті є аналіз особистості героя роману “Сторонній” на тлі зіставлення його з персонажем повісті В.Підмогильного “Остап Шаптала”. Він (аналіз) є можливим з тих причин,

що в обох творах є чітко окреслені ідейні схождення. Це передовсім криза у сфері спілкування, яку помічаємо під час вивчення текстів, трагедія людини першої половини ХХ сторіччя, котра не здатна ні знайти себе, ні відмовитися стати лицеміром і виступати у ролі блазня, то здатна на секундні імпульси, що виявляється нічим іншим, як криком відчаю людини, котра прокинулася одного дня і зрозуміла, що вона самотня. А буває так, що вона має що сказати, показати, передати, зіставити, проте їй щось стоїть на заваді. Це щось є не матеріальним, не фізичним у певних випадках, бо інколи воно може матеріалізуватися у фізичне тощо. Це все можна віднайти і вивчати у “Сторонньому” й “Остапі Шапталі”.

Дослідження на подібну тему вже проводились, зокрібно, це критичні студії Пола Уілленберга, Кевіна Мібої. Зрештою, сам Камю дав поштовх для пошуків елементів, рис гуманності у службовця нотаріальної контори, написавши 8 січня 1955 року “Пояснення до “Стороннього”. Там є багато ключів для трактування особи Мерсо, зокрема: слова про те, що герой не обманює, він говорить правду. Але говорить він правду не з моральних позицій, а з духовних, оскільки

ки почуття не належать до сфери моралі (а згідно з тим же соціумом, у якому Мерсо перебуває на суді, почуття, принаймні ті, які проявляє герой, є тваринними, звідси – аморальними), а належать до сфери духовності.

Розпочинається твір звісткою про смерть матері героя. Такий початок повинен заінтригувати реципієнта, адже переважно тексти починаються з позитиву, а не з негативу. Втім, Мерсо це не лякає, бо, як переконаємось далі, він знає, що його чекає наприкінці. Смерть – це сестра мовчання, яка спостерігає, чигає, наглядає за щоденним “кровообігом” людей, фіксує “правопорушення”, складає акт, засуджує і сама здійснює вирок. Під “правопорушеннями” мається на увазі не тільки недотримання умов мовчання, а й звичайні (у сенсі юриспруденції, проте не у людському, бо будь-який злочин, особливо тяжкий, є страшною бідою) проступки.

Зі смерті розпочинається і “Остап Шаптала” В.Підмогильного. Але ця смерть є незвичайною, вона завуальована у свято Воскресіння Христа. І вже трішки згодом помирає Олюся. Такий хід оповіді не є випадковістю у тому сенсі, що нічого випадкового не буває. Тут проступає типово камюсівське світосприйняття, яке можна охарактеризувати двома словами: абсурд безсмертний. Слід одразу ж зауважити, що український художник слова не мав на меті скомпрометувати чи посягнути на авторитет Бога і непохитної віри у Нього. У повісті письменника не знаходимо якихось різких випадів у Його бік, як от у Камю: “Що мені смерть ближніх, материнська любов, що мені Бог, той чи інший спосіб життя, який вибирають для себе люди, долі, обрані ними, якщо одна єдина доля мала обрати мене самого, а разом зі мною і мільярди інших обранців, усіх тих, хто, як і він, називають себе моїми братами” [4, с.317].

У Підмогильного абсурдність існування передається за допомогою контрасту, якщо говорити про початок твору: “Він дивився навкруги, бачив рух і намагання, і це гнобило його, прикро вражало тепер, коли він і на мент не забував, що вдома конає його сестра. Думка про безглуздя її смерті спинила його серед світового руху” [9, с.248]. Так автор передає ті відчуття, що виникли у молодого інженера під час відвідин церкви на Великдень. У даному випадку слово-сполучення “безглуздя... смерті” якраз і є тією алузією на абсурдність життя людини. Мається на увазі те, що люди вже настільки погрузли у

сипучих пісках реальності, що деяким з них доводиться удавати якісь переживання, намагання – усе для того, щоб було, як у всіх “добре”.

Ось так і Остап: йде до церкви помолитись Богу, який воскрес з мертвих десь 2000 років, до того часу, коли народилася його сестра Олюся, щоб (це яскравий приклад “граничної ситуації” К.Ясперса) “віддати” себе братові, а потім вмерти молодою. В.Підмогильний не намагається створити героя, що хоче протистояти Богу, не віруючи у Нього, адже вже цим він буде діяти ірраціонально, алогічно: як можна боротися з кимсь, чимось, не вірячи у його існування? Тому Остап все ж таки був побожною особою, хоч і не вірив у Бога. Такої ж думки й Ігор Котик: “Шаптала не є типовим представником релігійної стадії екзистенції – по-перше, він людина невіруюча, а по-друге, його “релігійність” несвідома... релігійність Шаптала типово східна. Його духовний шлях відповідає ранньобуддійській концепції нірвани – тобто погамування почуттів, бажань, досягнення цілковитого спокою” [6, с.66]. Звідси реципієнт може зробити вже певні висновки про подальшу долю Шаптала: вона у багатьох аспектах нагадуватиме історію службовця Мерсо, який жив і “творив” у душі древніх стоїків.

Проте ця аскеза чітко, без ніяких, штучно зроблених письменником вуалей, помітна у другій половині твору, коли Остап, після врятування Ласі “відчинивши вікно, вдихав у себе ранок землі” [9, с.288]. Звичайно, що тут слово “земля” вжито у сенсі планети, проте слід зауважити, що крізь цілий твір проступає семантичне поле “землі”. Але у більшості випадків воно несе у собі конотацію смерті, яку так майстерно описує В.Підмогильний. Остап чув, як “в далеких глибинах землі... невпинно вириваються сили, розносяться вітром і накладають на все тавро жадоби” [9, с.247], “Жадоба й жага обнялись та в легкому танку, регочучи, пурхали над землею. А з їхнього реготу плодилися у повітрі безліч бажань, що ними труїлося навіть каміння” [9, с.248]. “Пахощі молодого зілля, густі, як вершки, затримували ходу. Шаптала сів на землю й здійняв капелюха. Тут непомітним був Бог, що воскрес” [9, с.254]. “Вона (Олюся, – С.О.) мовби розсипала щедро рукою своє серце по всій землі, а після смерті застеле своєю душею ще й небо” [9, с.258], “Так вільно було розкинути руки по землі і, накривши обличчя капелюхом, дихати глибоко й повільно та зосередити всі

думки на диханні, щоб нічого більше не помічати... Як мертво, лежало тіло, і також завмерла свідомість” [9, с.261]. “Шаптала сидів... слухав шепотіння очерету... В ці менти змертвіння тіла й мозку в глибинах свідомості і творився образ Олюсі... Шаптала підводився цілком виснажений. Ніби всі нерви його були порізані та залляті кров’ю, а тіло закатоване і тому безсиле” [9, с.272–273]. Прозаїк веде мову про смерть й алегорично, і безпосередньо, хоча й метафорично. У Камю герой “аскетує” з перших сторінок твору.

Звичайно, смерть не тільки приходить сама, а й з людьми. Той факт, що людина вмирає від старості чи недуги, є більш-менш прийнятним для нас, оскільки так заведено, заведено від тоді, від коли Адам і Єва скуштували яблуко із дерева. Проте коли одні люди відбирають життя в інших, це зовсім інше. Постає дилема: як покарати злочинця, який вбив людину, адже, якщо засудити його на смерть – це буде ніщо інше як помста (“Покарання, що карає, але не запобігає і справді заслуговує імені помста” [3]). У праці “Роздуми про гільйотину” Камю ставить під сумнів правильність і доцільність закону у випадку смертної кари, адже, якщо розглядати її як помсту, як одвічне tit for tat (око за око), тоді він потурає вбивству: “Якщо вбивство закладене у природі людини, закон встановлений не для того, щоб наслідувати чи відтворювати її. Він покликаний її виправити” [3].

Службовець вбиває араба. І що б там не стверджували, але цим вчинком спеціал (термін Ф.К.Діка) розкриває широкі можливості для тлумачення його “діяльності”. І справа не тільки у вбивстві, справа в усьому: жодних нормальних пояснень, тільки констатація фактів, ніяких емоцій, окрім сартрівської нудоти, яку Камю трансформує в індивідуальність головного героя. Мерсо веде оповідь від першої особи. Його опис інших людей є винятково суб’єктивним, він не намагається описувати їх нейтрально, зрозуміти їхні думки і почуття, бо йому ж байдуже.

Через те, що Мерсо практично не спілкується з людьми, це і стає причиною його загибелі ще задовго до вбивства араба. Ні, він відповідає на питання, дає свою згоду на допомогу Раймону тощо, але залишається “німим”. Як відомо, спілкування включає у себе такі компоненти:

- комунікація;
- інтеракція;
- соціальна перцепція.

Власне, саме третій аспект, як виявилось, і був згубою для нього. Але це цілком відповідає “філософії життя” Мерсо, зрештою – і самого Камю. Коли Мерсо спостерігає за людьми на вулиці з балкону, він робить це пасивно, поглинаючи деталі, але не оцінює те, що бачить. На відміну від нього, люди спостерігають за ним, стежать, бо вже здогадуються, що він чужий серед них зі своїм сонцем.

Шаптала не далеко втік від Мерсо. Його неспроможність повноцінно спілкуватись дуже сильно впливала на матір, вона тільки й чекала, щоб він підійшов до неї, обійняв, сказав, як сильно її любить... [9, с.251]. Проте він не спроможний це зробити, і не тому, що у своїй “черствості” він міг би навіть випередити свого французького “брата”, а тому, що йому не може повернутись язик, бо він від природи мовчазний. Навколишність – це вона його загартувала, одягла у лати мовчанки, бо для такого життя, як у Остапа, щоб вистояти, слід мовчати і боротися з почуттями у собі, а не ззовні, поширюючи їх на інших.

Складається таке враження, що якщо вважати роман “Сторонній” вільним продовженням повісті “Остап Шаптала”, а історію Мерсо продовженням історії Остапа у нових соціальних та історичних умовах, то також можна стверджувати, що ці два герої є близнятами: один з них народився на кілька секунд швидше іншого. Навіть різні епізоди із життя обох вказують на їх спорідненість. Так, службовець Мерсо навіть коли хоче щось сказати, у нього виникає несвідомий страх виконувати це, бо він вважає, що, якщо добре подумати, йому немає чого розповісти іншим або: “Мені кортіло сказати “Я не винен”, але втримався, згадавши, що те саме сказав своєму хазяїнові. А взагалі, це нічого не важило” [4, с.262]. Таку ж ремінісценцію віднаходимо у повісті про Остапа. Як відмічає В.Підмогильний, Остап “почав вишукувати необхідних слів, щоб висловити своє чуття, свій жаль до неї (Олюсі. – *Є.О.*), та не міг, як і завжди, їх знайти. Тому він мовчав...” [9, с.253].

Відповідно до структури спілкування є наступні функції спілкування:

- ✓ комунікативна;
- ✓ інтерактивна;
- ✓ перцептивна.

“Спілкування завжди передбачає певний вплив на інших людей, зміну їх поведінки та

діяльності. У цьому разі виявляється інтерактивна функція спілкування, функція впливу” [7, с.106]. І тут можна зрозуміти, чому байдуже персонажу Камю. Мерсо не хоче розмовляти, оскільки він не бажає грати за законами його оточення. Він людина не суспільства, живе і працює не для громадянської спільноти, а для себе, для навколишнього середовища. Оскільки в його оточення входять певні люди, тому він і допомагає їм: “Адже мені байдуже було, що я став його другом, а йому, очевидно, дуже цього кортіло” [4, с.269].

І йому вдається жити у мовчанні. Парадокс його ситуації у тому, що ті люди, з якими він зобов’язаний мати певні стосунки, несвідомо потурають йому, принаймні так було у першій частині твору. Це може свідчити про те, що оточення, у якому перебував клерк, є співучасником долі персонажа. Воно у певній мірі причетне до кульмінації твору, бо штовхало героя до вбивства. Мабуть, французький митець хотів і таким способом показати абсурдність існування людини. Твердження Мерсо: “Мені байдуже” (хоча на сторінках твору ми не зустрічаємо цього висловлювання у теперішньому часі – тобто, використання прямої мови для відтворення реального часу, тільки констатацію завершеної дії: “Я відповів, що мені байдуже...” [4, с.267], що свідчить про задум письменника спроектувати Мерсо у “буття-до-смерті”) ніхто не намагається обґрунтувати, зрозуміти його походження, генезу. Складається враження, що оточення Мерсо глухе (втім Мерсо глухий і для них, тільки з іншими ознаками свого дефекту). А тому стає зрозумілою назва твору: сторонній, бо глухий.

У монографії “Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” Н.Х.Копистянська зазначає: “Найбільше людям бракує вміння слухати, бачити, розуміти інших, без чого не може бути ні співчуття, ні справедливості, ні щастя” [5, с.158]. Ці слова мають відношення не тільки до героїв творів К.Чапека (бо вони були висловлені у такому контексті), але й усіх будь-коли створених персонажів романів, повістей, есе тощо. У нашому випадку результатом нестачі цих атрибутів нормальної людини – іншу людину засуджують до смерті. Для розкриття цієї страшної правди А.Камю змушує свого героя вбити живу істоту. Можливо, це й антигуманно, проте гуманізм придумали люди для того, щоб приховувати свої вади (не говорячи вже про те, що

араб той жив на кошті, які сестра його ганебно виманювали, ніби для себе, у Раймона).

Стосовно Остапа, то він перебуває під впливом емоцій у більшій мірі, ніж його “брат”. Той міг розлютитись тільки, якщо йому надочукали люди різноманітними запитаннями, особливо, якщо він був на повітрі, де нестерпно пекло сонце. Якраз перебуваючи під впливом сонця, службовець вбиває араба. Вбиває, бо той мав необачність відпочивати біля холодного джерельця, про яке згадав Мерсо і до якого рушив, сподіваючись знайти там прихисток від спеоти. Те, що далі відбулося, французький митець описує, використовуючи чотири метафори: “... очі мені затулив теплий густий серпанок, сліпуча завеса із сліз і солі”, “... як б’ють у мене в лобі цимбали сонця”, “Я ніби постукав чотирма короткими ударами у двері лиха”; три метонімії: “... ніж прискає блискучим променем. Він палив мені вії, впинався у зіниці...”; епітет: “вогненний дощ”; зюгму: “Я струсив краплі поту і сляво сонця”; анафору: “Одразу, де й ділася рівновага дня, незвичайна тиша пляжу, де щойно мені було так добре” [4, с.284].

Шаптала є дуже емоційною людиною, водночас він і дуже романтична особа. Ця романтика відображена у його таких наївних юнацьких прагненнях знайти щось/когось і віддатися тому цілковито. Але таке відбувається з ним тільки у певні хвилини його життя: коли згадає про свою сестру, котра вже однією ногою в могилі, а друга десь зависла у повітрі між землею і підземеллям, у яке відправиться її тіло після останнього подиху. Проте та нога поволі, але переконливо намагається з’єднатися з іншою.

Остап Шаптала збуджений тільки у собі і для себе, ніщо у його зовнішності чи його вчинках не вказує на те, що його щось пригнічує. Ззовні він такий же незворушний і безпристрасний, як і Мерсо. Наприклад, коли мати приїжджає з батьком до помешкання бабусі Одарки, у якої проживав Остап, щоб він повернувся на село до них, бо після смерті Олюсі їм лячно там без нього, то цим здивували його, здивували “своїм існуванням, бо повстали, як привиди забутого минулого” [9, с.294]. Але не це насторожує і обурює читача, а наступні рядки із діалогу:

“... – Ти не забув ще нас, Остапе?
– Забув, – відповів той” [9, с.294].

Оце “забув” було вимовлене не з відчуттям провини чи якогось там обов’язку, а просто

як констатація факту, як “Мені байдуже” Мерсо. Взагалі, якщо Остапові доводиться відповідати, то у більшості випадків це є підтвердження слів співрозмовника. Для цього В.Підмогильний використовує еліпси, що забезпечує розуміння коротких, подекуди рубаних відповідей молодого інженера: це і під час візитів Вербуна:

– Шахи, Остапе?

Добре, – відповів той” [9, с.269]; і перебуваючи у товаристві Галая:

– Ти заснув, Остапе? – запитай Галая. – Я тебе вдруге питаю.

– Ні, – відповів Шаптала, прочунавшись” [9, с.257]; у бесідах з ще живою сестрою, що дуже контрастує з його звертаннями до неї після її смерті:

– Я рада, – ой, як я рада! – що ти приїхав, – промовила вона. – А скажи, Остапе, чи був радий ти, коли я приїздила до тебе в місто?

– Був, – відповів Шаптала.

Вона зітхнула.

– Але ти ніколи мені цього не висловив...

– Олюсю...

– Вірю, вірю...” [9, с.253].

Отже, можна стверджувати, що Камю створив образ людини, яка суперечить загальноприйнятним описам людей ХХ століття. До такої ж думки приходимо, коли аналізуємо Остапа Шаптала. Спільне у них це безпосереднє ставлення до смерті: один вбиває, інший рятує від смерті (Ласю), як і Мерсо, Остап втрачає рідну людину, але якщо молодий інженер ще якимось осмислює те становище, яке створилося з приходом смерті, то клерк відбуває її тільки як звичайну щоденну рутину. І якщо для нього вона нічого нового не принесла, не зробила якийсь переверт у його світі, бо й без неї Мерсо знав, що все завершується домовиною, то для Шаптала смерть сестри стала каталізатором для пошуків свого місця серед собі подібних, що, до певної міри, нагадує пошуки Анни Джейком Донаг’ю з роману “Під сіткою” Айріс Мердок.

На противагу “Сторонньому”, повість В.Підмогильного є більш динамічною у тому сенсі, що якщо роман Камю, умовно кажучи, ніяк не розвивається: твір розпочинається зі смерті (“Сьогодні не стало нени” [4, с.252]) і, фактично, завершується нею (“Для повного завершення моєї долі... мені залишається поба-

жати лише одного: хай у день моєї страти збереться багато глядачів – і хай вони зустрінуть мене криками ненависті” [4, с.318]), то Підмогильний розвиває події так, що фінал твору є тим відправним пунктом, з якого й розпочинається роман “Сторонній”. У повісті українського митця Остап росте, у романі французького письменника в особі героя Мерсо відображено апогей розвитку Шаптала. Тобто інженер виростає з тимчасового гостя, яким він себе відчуває у цьому світі [9, с.308], у чужого всьому справжньому, “людському” Мерсо.

1. Дик Ф.К. Бегущий по лезвию бритвы (Мечтают ли андройды об электроовцах?) // Дик Ф. Бегущий по лезвию бритвы: Фантастические произведения. – М.: Изд-во Эксмо, С.-Пб.: Изд-во Домино, 2004. – С.5–201.

2. Камю А. Предисловие к американскому изданию “Постороннего” // “Вселенная писателя не должна ничего исключать” (Камю о литературе и о себе как о писателе) // Вопросы литературы. – 1997. – №3. – С.202–225.

3. Камю А. Размышления о гильотине [www document] URL – <http://text.net.ru/arch1.html>

4. Камю А. Сторонній // Зарубіжна проза першої половини ХХ сторіччя: новели, повісті, притчі (укладач Б.Я.Бігун). – К.: “Навчальна книга”, 2002. – С.252–318.

5. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

6. Котик І. Ірраціональне / Раціональне в характерах героїв Валер’яна Підмогильного // Слово і час. – 2003. – №5. – С.64–70.

7. Максименко С., Василюшина Т. Спілкування // Максименко С., Соловієнко В. Загальна психологія. – К.: МАУП, 2000. – С.102–110.

8. Павич М. Зоряна мантія. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2002. – 119 с.

9. Підмогильний В. Остап Шаптала // Досвід кохання і критики чистого розуму: Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. – К.: Факт, 2003. – С.245–31.

10. Meboe K. Kiss From a Rose [www document] URL – <http://www.sccs.swarthmore.edu/users/00/pwillen1/lit/meboe.htm>.

11. Willenberg P. Je Suis Absurde, Tu Es Absurde, Nous Sommes une Famille Heureuse [www document] URL – <http://www.sccs.swarthmore.edu/users/00/pwillen1/lit/rerescam.htm>.

12. Willkinson R. Solitaire et solidaire [www document] URL – <http://www.spikemagazine.com/0397camu.php>.

The article considers a problem of the “kinship” relation between the main character of the novel “L’Etranger” – Mersault by A. Camus and Ostap Shaptala of the same name short story “Ostap Shaptala” by V. Pidmohylmy. There is an attempt conducted of the analyses of the two of them from the point of view of the lofty synchronism.

Key words: death, absurdity, communication, silence, character, image.

УДК 82.091

ББК 83.86 (Пол.)

Ірина Спатар

ТВОРЧИСТЬ ОСИПА МАКОВЕЯ ТА ЕЛІЗИ ОЖЕШКО: ХАРАКТЕРОЛОГІЧНА СПІЛЬНІСТЬ І ВІДМІННІСТЬ

У статті розглянуто оповідання Осипа Маковея “Вуйко Дорко” та Елізи Ожешко “А...Б...Ц”. Зроблено порівняльний аналіз за допомогою компаративістської методології. З’ясовано типологічні схожості творчості авторів на рівні тематики і проблематики.

Ключові слова: оповідання, рецепція, типологічний аналіз, компаративістика, переклад.

Питання взаємозв’язку української літератури зі світовим літературним процесом розглядалося в літературознавчій науці неодноразово. Оскільки міжнародні літературні відносини – явище складне і багатогранне, для їх дослідження використовують порівняльно-типологічне зіставлення. Як зазначає Д.Наливайко, порівняльно-типологічне вивчення літератури відзначається широтою діапазону, що охоплює всі рівні й типи міжлітературних зносин від художніх систем різних епох у різних регіонах до окремих творів і навіть окремих їх інгредієнтів [12, с.38]. Звичайно, кожна література має свої особливості і традиції, але вона не обмежена рамками національних маргінесів. Тому саме порівняння дає можливість простежити вектори взаємовпливу, запозичення досвіду літератур інших народів, де, за словами В.Матвіїшина, особлива увага повинна бути звернена на творче сприйняття кращих літературних зв’язків на рівні жанру, тематики й проблематики, естетичних концепцій, стилів тощо [10, с.97].

Метою статті є з’ясування типологічно близьких, порівняльно схожих й індивідуально-особливих ознак творчості Осипа Маковея та Елізи Ожешко. Праць, в яких би досліджувалися літературні рецепції згаданих авторів, практично немає. В існуючих українських розвідках висвітлено життєвий і творчий шлях Осипа Маковея, датованих 60–70 роками минулого століття. Дослідники (Ф.Погребенник, О.Засенко, М.Кріль) лише відмітили те, що Осип Маковей перекладав з польської літератури, в тому числі твори Елізи Ожешко. У польському літературознавстві взагалі відсутні дослідження, де б проходилися паралелі творчості польської авторки та українського письменника. З останніх літературознавчих наукових публікацій слід відзначити книжку Д.Наливайка “Теорія літератури й компаративістика” (2006), в якій автор підкреслює, що українській реалістичній літературі другої половини ХІХ ст. типологічно найближчий

реалізм Е.Ожешко [12, с.298]. Тому, використовуючи компаративістську методологію, спробуємо вперше здійснити порівняльний аналіз оповідань Осипа Маковея та Елізи Ожешко, що й зумовлює новизну нашого дослідження.

Е.Ожешко є однією з найвизначніших письменниць польського позитивізму. З-під її пера вийшло чимало творів, що були перекладені багатьма мовами. Завдяки своєму талантові, постійній праці та вдосконаленню самоосвіти, Е.Ожешко правдиво й майстерно змалювала події й реалії, сучасницею яких була. Цікаві сюжети, гострі конфлікти, реальні й водночас романтизовані герої захоплюють не одне покоління читачів. Будучи теоретиком позитивізму, вона застосовувала його програму й на практиці: заснувала школу, займалася освітою бідних. Творчість письменниці тісно пов’язана з дійсністю, що її оточувала. На сторінках своїх оповідань, новел, повістей висвітлювала найболючіші питання. Дуже часто її твори були побудовані на подіях, узятих з життя, а прототипами героїв були реальні постаті. У повістях та оповіданнях головні риси героїв копіювала з природи, і, як говорила сама авторка, писала про те, що “бачила, чула, спостерігала”. Інколи розповіді знайомих та близьких ставали джерелом натхнення.

Загалом позитивістський світогляд, у якому значне місце посідали натуралістичні і прагматичні засади ставлення до життя, не витіснив зі свідомості більшості поляків національної мотивації. Основними пунктами програми позитивістів були поняття праці органічної і т. зв. праці у основ, тобто праці з людьми і для людей. Праця органічна ґрунтувалася на органічній теорії Герберта Спенсера, котрий проводив аналогію між живим організмом, в якому забезпечення здоров’я всіх частин є гарантією нормального його функціонування та суспільством. Прихильники органічної теорії вважали, що гармонійний розвиток усіх сфер життя, промисловості, сільського господарства, освіти,

культури залежить від загального розвитку. Вони проголошували культ знань, розуму і закликали до технічного прогресу. Найбільш “хворою” частиною суспільства були найбідніші верстви населення, тому треба найперше підвищити рівень життя людей та забезпечити освіту для них.

1884 року Е.Ожешко написала новелу “А...Б...Ц” як відгук на події Січневого повстання (1863) та процес русифікації в Польщі. Це розповідь про Йоганну Ліпську, котра потайки навчала дітей з бідних ремісничих родин рідної мови, що була заборонена. За свою роботу героїня постала перед судом і обвинувачувалася “...в утриманні школи без дозволу влади” [13, с.249]. Йоганна займалася з дітьми безкоштовно, проте праця приносила їй велике задоволення і відчуття власної гідності. Е.Ожешко в цьому творі намагалася підкреслити важливість освіти, особливо дітей, які творитимуть майбутнє. На тлі жорстокої дійсності показала становище простої вчительки, яка переживала за долю дітей. Образ Йоганни – це прототип реальної особи Евеліни Хшанської, розповідь котрої стала матеріалом для твору. Ще одним важливим мотивом цього оповідання є становище жінки, котра намагається працювати та бути корисною для суспільства.

У 1891 році Осип Маковей, будучи помічником редактора газети “Діло”, надрукував переклад оповідання “А...Б...Ц”. О.Маковей робить адекватний переклад, що забезпечує максимальний рівень еквівалентності, в ньому немає відхилень у літературній і художній структурі оригіналу. Він знаходить дуже точні і влучні відповідники польських слів в українській мові, завдяки чому зберігається зміст, форма, емоційна напруга, яка відповідає першотвору. Членування речень повністю збігається з автентичним твором і передає ту атмосферу, яку створила Е.Ожешко.

Можна відмітити кілька причин зацікавлення О.Маковеем саме цією новелою. По-перше, для перекладів Маковей добирав твори, що відповідали його ідейно-естетичним уподобанням, до того ж здебільшого невеликі за розміром, зручні для друку в газетах під рубрикою фейлетонів [4, с.25]. Та й події, описані в “А...В...С”, не були чужими для українського народу. Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876) чітко визначали нищення української мови. Сам О.Маковей працював у закладах, де

українська мова та література були лише предметом. По-друге, до такого вибору його міг наштовхнути Іван Франко, який активно переписувався з Елізою Ожешко і просив дозволу на переклад її творів. У 1885 році О.Маковей познайомився з І.Франком, поради якого він запам’ятав на все життя. О.Засенко відмітив, що, як перекладач, О.Маковей працював дуже сумлінно (це відзначали І.Франко і М.Павлик), він неухильно керувався тим самим принципом, який у своїх критичних статтях і творчій практиці обстоював Іван Франко [4, с.25]. “Коли прочитаєш першотвір і порівняєш з перекладом, то зрозумієш, що переклад годен так само зворушити читачів, як першотвір”, – писав О.Маковей у автобіографії.

Крім усього іншого, на перекладацьку справу О.Маковей дивився як на одну з важливих форм навчання, набуття необхідного досвіду для власної творчості. “Се була також школа для мене, – писав він з цього приводу в автобіографії, – бо, перекладаючи, я мусив досконаліше придивлятися роботі автора. І мову виробляв собі” [4, с.25]. О.Маковей перекладав з російської, польської та німецької. У 1898 році в “Літературно-науковому віснику” він надрукував переклади ще двох новел Е.Ожешко – “Ані кусника” та “Чи пам’ятаєш”. Бачимо, що після семи років О.Маковей знову взявся за переклад творів польської авторки. У цей час він уже писав власні поетичні й прозові твори. О.Засенко відзначив, що саме в прозовій творчості виявився своєрідний і оригінальний талант О.Маковей з найбільшою силою. У літературно-художній практиці був реалістом, представником того напрямку в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., для якого, за висловом Івана Франка, основним естетичним кодексом було життя з його головними вимогами й потребами. Гострий критичний розум письменника, властивість все бачити й оцінювати то з легко грайливою усмішкою на устах, то з блиском тонкої іронії в очах, то з гарячим вибухом дошкульної сатири й сарказму, надавав його художньому слову неповторного забарвлення, оригінальності, мистецької самобутності [4, с.113]. У прозовій творчості дослідники виділяють кілька основних тем: твори на сільську тематику, оповідання про міщан та твори з життя західноукраїнської інтелігенції.

У даному дослідженні звертаємося до оповідання О.Маковей “Вуйко Дорко” і здійсню-

ємо типологічний аналіз, порівнюючи з новелою Е.Ожешко “А...В...С”. Головний герой твору, – вуйко Дорко, директор школи, видавець, прообразом якого у реальному житті став Кость Панківський. Зрештою, О.Маковей сам говорив про те, що, пишучи свої твори, він мав перед очима живі моделі.

Вуйко Дорко чи пан Директор (першим ім’ям в оповіданні головного героя називають в родинному колі, другим – в суспільстві. – І.С.) присвятив своє життя громадським інтересам. В оповіданні він завжди заклопотаний. Справи у видавництві, від якого не отримує прибутків, та вчителювання не залишили часу для особистого життя “Оженувшись, я мусив би покинути всі свої видавництва, мету їх, бо з них матеріального зиску нема. А хто візьме книжку в руки, подивиться, хто видав, згадає мене, прочитає книжку – от і буде для мене заплата” [9, с.118]. З діалогів, монологів, ходу думок та переживань персонажа, дізнаємось про нелегке дитинство та юність. Служіння громаді та її інтересам – девіз пана директора “Оженитись кожний може, та... не кожний хоче працювати в товариствах народних... доглядати так ті людські діти, як я радо доглядаю..., не кожний схоче жертвувати своєю силою і працю на річ громадську” [9, с.141]. Таким чином, перед нами обидва персонажі оповідань Е.Ожешко та О.Маковей, котрі мають прототипів у реальному житті, – це Йоганна Ліпська (“А...В...С”) та Вуйко Дорко з однойменного оповідання. Обидва – вчителі, котрі насамперед думають про інших, сповідують утвердження вищості громадських інтересів над власними. Правда, в творі О.Маковей головний герой чоловік, а в оповіданні Е.Ожешко – жінка, та їх об’єднує спільна мета, однакові завдання. Загалом в другій половині XIX ст. у пресі часто висвітлювалися питання емансипації жінки, в яких йшлося про те, щоб вона могла здобувати освіту і працювати у відповідних сферах. Тема жінки присутня в польської авторки протягом усього творчого шляху, але як відзначив Григорій Вервес “...жіноче питання не було для письменниці самоціллю. Воно входило в комплекс ширшого питання – виховання цільної людської особистості” [13, с.7]. До проблеми становища жінки у суспільстві звертався і О.Маковей. В оповіданні “Вуйко Дорко” український письменник устами персонажів чітко окреслює бачення ролі жінки.

Коли о.Сулима сказав про те, що “Жінка до кухні і до дітей, а від політики зась” [9, с.122], пан директор має свою думку: “В нього жінка до кухні і до дітей. Жінка, товаришка життя, що має тішитися тим, чим муж тішиться, розуміти все, що він розуміє. Коли жінка освічена і розуміє всі поривання і журбу чоловіка, не спиняє його в роботі для громади, а ще помагає, – така жінка Доркові подобається” [9, с.123].

Слід відзначити, що як в українському, так і в польському оповіданні представлена проблема значення інтелігенції та її місії у суспільстві. Це поширення освіти серед найбідніших верств населення (навчання дітей міської бідноти – в творі “А...В...Ц”), друк, видавництво книг, які зможуть прочитати сучасники та майбутнє покоління (“Вуйко Дорко”). У творах відсутній опис побуту, немає етнографічних та фольклорних замальовок. Власне такі риси домінують у творах на сільську тематику. Треба розуміти, що поділ сільська-міська тематика, низи-інтелігенція є умовний, але дає змогу чіткіше окреслити проблеми, які зображують автори, аналізувати вчинки та поведінку героїв, враховуючи ситуацію персонажа, пояснити внутрішній стан, зумовлений зовнішніми обставинами. Е.Ожешко тяжіє до виокремлення якоїсь однієї чи двох властивостей, що притаманні персонажеві, які в психологічному плані визначають сенс його життя. Це переважно доброта, відданість справі, жертвовність – саме такі риси характерні для бідних людей. Наприклад, Йоганна Ліпська, котра потрапила до суду, продовжує навчати дітей, окрім того вона дбає про естетичний вигляд дітей, ділиться останнім шматком хліба. Е.Ожешко звертає увагу читача на таке важливе питання як духовність, прагнення до чогось вищого. Для Йоганни “...кухарство, прибирання приміщення, латання білизни не було важкою роботою і не принижувало її, проте душа її не могла заспокоїтись, вона горіла в грудях полум’ям, виривалась, тягнулась до чогось вищого. Крім буденних клопотів, її молода поетична душа прагнула щось робити, чимось бути” [13, с.241]. Трохи інша ситуація у творі О.Маковей. Пан директор не є багатим, проте з оповідання дізнаємось, що в нього був слуга, отже, матеріальне становище Дорка краще, він не стикається з такими проблемами, як відсутність роботи чи недоїдання. Офіра себе суспільству та доброта і лагід-

ність йому притаманні. Підтвердженням цього є випадки, коли герой турбується про школяра, в котрого помітив розбитий ніс, та звіт, який Дорко готує замість товариша по роботі.

Ще однією спільною рисою порівнюваних оповідань та й творчості письменників загалом, є зображення дитини. В Е.Ожешко дитяча тема одна з найширших. У її творах відображено переважно нелегку долю дітей. Авторка з теплою і ліризмом змальовує їх, показує у різних ситуаціях, як комічних, так і драматичних. Не даремно І.Франко писав до Е.Ожешко "...Я про себе можу сказати, що деяких речей у писательській техніці дуже Вам завидую, як наприклад, того делікатного тінювання чуття й характерів, можливого тільки для жіночої руки, тої всеобіймаючої любові, розлитой, мов прозирчата синява погідного неба" [3, с.48].

Для Осипа Маковей доля дитини також не була байдужою. Автор добре знав життя школярів та гімназистів, за якими мав змогу спостерігати, сидючи за учнівською партою, а потім, працюючи вчителем. В оповіданні "Вуйко Дорко" бачимо, з якою відповідальністю і турботою пан директор ставився до своїх учнів "Полежавши з нівгодини, пан директор устав з ліжка, умився, одягся і пішов у ті світлиці, де снідали його вихованці. Оглянув кожного по черзі... Недармо кажуть вуйкові, що він би був дуже добрий тато, коли б оженився" [9, с.137–138]. М.Теплінський говорить про те, що увага до морально-естетичних проблеми дитячого сприйняття життя веде свою генезу від Руссо, котрий, ідеалізуючи людину "не зіпсовану" цивілізацією, вбачав перш за все у дітях найбільшу близькість до природної основи, бо діти не встигли ще зазнати розбещеного впливу "дорослого" життя [15, с.109].

Як бачимо, в обох творах сюжетна канва досить широка і різноманітна. В оповіданнях Елізи Ожешко та Осипа Маковей виразно виділяється реалізм: причинно-наслідковий хід подій, типовість героїв і ситуацій, правдоподібність, об'єктивізм, обмежений коментар авторів. Стиль мови героїв – розмовний, а представлений світ відображає звичайне, буденне життя.

Твір "Вуйко Дорко" О.Маковей написав 1894, тобто через десять років після виходу оповідання Е.Ожешко "А...В...С", яке, як вже було зазначено, перекладене О.Маковеем 1891 року. Отже, проаналізувавши та порівнявши обидва твори, можемо сказати, що оповідання мають

багато спільних ознак. Є всі підстави стверджувати, що О.Маковей, ознайомившись з доробком польської авторки, творчо використав досвід зарубіжних літератур у власній літературній діяльності. Вагомим поштовхом до написання оповідання була перекладацька діяльність О.Маковей та знайомство з І.Франком. Причинами зацікавлення малою прозою письменниці є тісна співпраця Осипа Маковей під керівництвом І.Франка, спільність тематики і проблематики малої прози в українській та польській літературах XIX – поч. XX ст., де великої ваги набуває художня деталь. Ця особливість творчого методу письменників-реалістів має пряме відношення до відображення яскравого живопису, колоритного слова, рельєфних зорових картин та створення цікавих реальних образів. "Писання з природи" – це прийом, який був характерний для Елізи Ожешко ("А...В...С"). Її невеликі прозові твори відзначаються завершеною думкою. Про це згадував і Ян Детко: "Саме мала проза Ожешко збагатила її авторську майстерність. Адже вона вимагала лаконічності, влучного опису, який би коротко, але досить глибоко дозволив змалювати людину, показати ситуацію, представити події" [16, с.105]. Герої і події, описані в оповіданні Е.Ожешко, відносяться до кінця XIX ст. Згідно з вимогами реалізму авторка клопоталася про відповідність та автентичність представлених подій. Тема інтелігенції, представлена в розглянутих оповіданнях, активно почала розроблятися в європейській літературі в другій половині XIX ст. В оповіданні Е.Ожешко "А...В...С" відтворено важкі умови існування та переслідування інтелігенції (батько і брат Йоганни), а в творі Осипа Маковей зустрічаємося з героєм-інтелігентом, що працює на користь усього суспільства і не обтяжений складними відносинами з владою (вуйко Дорко).

Таким чином, розглянувши та проаналізувавши оповідання Е.Ожешко та О.Маковей, доходимо висновку, що спільність теми, ідеї, образів підтверджує те, що українська література перебуває у тісній взаємодії з письменством зарубіжних країн, зокрема польським.

1. Булаховська Ю. Образи дітей в художній творчості Г.Сенкевича, Е.Ожешко і М.Конопницької // Початкова школа. – 1994. – №7. – С.48–52.

2. Вервес Г. Еліза Ожешко // Польська література і Україна. – К., 1985. – С.92–114.

3. Возняк М.С. Еліза Ожешко та Іван Франко у взаємному листуванні // З життя і творчості І.Франка. – К., 1955. – С.111–136.

4. Засенко О. Осип Маковей (Життя і творчість). – К., "Дніпро", 1968. – 219 с.

5. Зашкільняк М., Крикун М. Історія Польщі. – Львів, 2002. – С.349–388.

6. Історія української літератури. Кінець XIX початок XX ст. У 2 кн.: Підручник / За ред. О.Д.Гнідан. – К., 2005.

7. Кріль М.П. Осип Маковей. – Київ, 1966. – 45 с.

8. Макаровський І. До питання про вплив Івана Франка на формування світогляду Осипа Маковей // Українське літературознавство. – 1969. – С.48–52.

9. Маковей О. Твори в двох томах. – К.: "Дніпро", 1990. – Т.2. – С.114–146.

10. Матвіїшин В. Новелістика Гі Де Мопассана у контексті українсько-французьких літературних зв'язків // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. – Випуск III. – Івано-Франківськ, 1995. – С.97–105.

In the article there has been considered the stories written by Osyp Makovey "Vujko Dorko" and Eliza Ozheszko "A...B...C". The comparative analysis has been conducted with the help of comparative methodology. The typological similarities of authors' works on the level of thematic and problems are cleared up.

Key words: story, reception, typology analysis, comparative, translation.

УДК 821.161.2 : 821.133.1

ББК 83.3 (4 Укр) 4

ВИТОКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ НАТУРАЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В "ЗЕМЛІ" ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА В "ЗЕМЛІ" ЕМІЛЯ ЗОЛЯ

Світлана Гоч

Предметом даного дослідження є художня специфіка натуралістичних елементів роману О.Кобиллянської "Земля". Беручи до уваги їх генезу та способи функціонування в модерністському дискурсі, з'ясовуємо особливості натуралістичних прийомів характеротворення персонажів "Землі" у типологічному зіставленні з однойменним романом Е.Золя. Акцентуємо на спільних рисах натуралізму обох письменників.

Ключові слова: натуралістичні тенденції, категорія спадкового, пристрасті, природні інстинкти, експеримент, психічні процеси, психоаналіз.

Український натуралізм ще не вивчений досі в широкому діапазоні. Найбільше уваги приділялося відповідним особливостям поетики І.Франка, як правило, у типологічному зіставленні її з натуралізмом Е.Золя. Із особливостей модерністських зачинів української літератури кінця XIX – початку XX століть у вітчизняній критиці акцентується на аспектах символізму, неоромантизму, імпресіонізму. Цими напрямками позначена у більшості випадків і творчість О.Кобиллянської. Про відголос у доробку пись-

11. Мельничук Ю. Осип Маковей // Мельничук Ю. Слово про письменників. – Львів, 1958. – С.45–106.

12. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. – К., 2006. – 347 с.

13. Ожешко Е. "А...В...С" // Вибрані твори. – К., 1950. – С.239–263.

14. Погребенник Ф. Маковей Осип (критико-біографічний нарис). – К., 1960. – 131 с.

15. Теплінський М. В. Стефанік і А.Чехов (спроба типологічного аналізу жанру) // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. – Випуск III. – Івано-Франківськ, 1995. – С.105–112.

16. Detko J. Eliza Orzeszkowa. – Warszawa, Wiedza Powszechna, 1971. – 466 s.

17. Jankowski E. Eliza Orzeszkowa. – Warszawa, PIW, 1980. – 642 s.

18. Romankowna Mieczysława. Eliza Orzeszkowa. – Krakow, 1971. – 45 s.

менниці натуралістичних елементів маємо лише поодинокі міркування літературознавців.

Про ймовірний вплив французького натуралізму на творчість О.Кобиллянської зауважує В.Матвіїшин [11], поєднання художніх принципів символізму й натуралізму у повісті "Земля" виокремлює О.Камінчук [6], художнє розгортання сфери материнських інстинктів, природи патологічного і потворного в жіночих образах "Землі" цікаво з'ясовує Т.Гундорова [2], "натуралістичну" природу "Битви" О.Кобиллян-

ської опрозорює на тлі міфопоетики роману Е.Золя “Земля” у компаративних студіях А.Гурдуз [4]. Однак ґрунтовних розвідок про таку складову модерністської поетики О.Кобилянської, як натуралізм, нема. Ця тема вартує уваги, оскільки дасть змогу побачити багато нових, несподіваних ракурсів творчої особистості письменниці, докладніше з’ясувати художню специфіку українського натуралізму у форматі європейських тенденцій, зокрема французького еталону цього напрямку.

З цієї метою слід виокремити із письменницького архіву О.Кобилянської “Землю”, найпоказовіший твір у плані натуралістичних прийомів при зіставленні його з однойменним романом Е.Золя. На думку П.Майдаченка, О.Кобилянська не має схильності до натуралізму в “Землі”, вона його уникає абсолютно свідомо в сцені братовбивства, а також нехтуючи дублюванням назви зі знаменитим попередником. Тобто, заперечуючи біологізм Е.Золя, письменниця “заголовком “Земля” акцентує на якнайширшому контексті назви роману-символу” [10, с.120]. О.Кобилянську дратувало надуживання біологізму в творчості натуралістів, але вона аж ніяк не виключає його концептуально. Письменниця більше турбує мовно-поетична сторона справи: “... я ніяк не належу до “золістів” і взагалі тої школи грубого реалізму, що і тепер відзивається ще де-не-де в деяких творах різних писателів. ...штука і всякий артизм любить помимо всього зніження, то є любить тонкість і делікатність. Всяка грубість відпихає мене ...” [9, с.232].

Національно-культурне підґрунтя української літератури сформувало свій особливий критерій сприймання натуралістичної поетики в рамках естетико-філософських категорій етнопсихології, кордоцентризму. Однак, на вістрі епохи кінця XIX – початку XX століть, у революційному оновленні культурно-мистецьких програм та освоєнні модерністської художньої системи натуралізм став метаосновою літературних інновацій. Його імпульсами просякнутий писемний дискурс нового часу, в парадигмі якого натуралістичний метод пройшов глибоку трансформацію в бік неоромантизму із виразним імпресіоністичним поетикальним означенням. Концептуальна думка Т.Гундорової про те, що “еволюція натуралізму вела до переростання його в неоромантизм” [3, с.175], не виключає вживлення першого в друге, а отже і законо-

мірності проявлення натуралістичних тенденцій у творчості модерністів, зокрема О.Кобилянської.

Значна частина того, що декларували Е.Золя та письменники-натуралісти останньої третини XIX століття, було освоєно художниками слова модерністського напрямку: активізація категорії потворного в руслі стихійно-природного потоку життя актуалізувала метафізику зла в творах модерністів, дихотомія інстинктів та підсвідомості акцентувала феномен екзистенційної сутності людини, із категорії спадковості та пристрастей виокремлюються симптоми різних психоневрозів.

Збіг окремих граней світовідчуття дає основу для типологічних відповідностей натуралістичного світогляду, сформульованих культурами українського та французького народів. Відповідно й обом романам “Земля” властиві інтегральні (об’єднуючі) форми авторської рецепції натуралізму. Атрибутивною ознакою цих творів є змалювання життя селянства, людей фізичної праці на землі, природним способом пов’язаних із нею. Цим визначається і специфіка індивідуальності землеробів як осіб природних, споріднених із нижчим, тваринним світом, життя котрих відповідає циклічним природним процесам. Такими мотивами суголосно підкріплені обидва цікаві нам твори, автори яких отримують звідси достатньо аргументів, щоб задекларувати натуралістичні тенденції: “Він мерз страшенно ... [...] Тамтого року в тім часі він був дома і пильнував своєї худоби у стайні. Там було тепло, і худоба огрівала його ще своїм теплим віддихом ...” [8, с.163]; у Е.Золя: “Корову пестили; вона жила в домі цілих десять років. Врешті решт стала членом сім’ї. Взимку сімейство Бюто захищалося біля неї від холоду, не маючи іншого джерела тепла, окрім її живота” [5, с.266] (тут і далі переклад наш. – С.Г.).

У трактуванні проблеми зв’язку людини з природою О.Кобилянська виявила цілковиту близькість до просвітительської концепції, з котрої йдуть витоки обґрунтованого Е.Золя натуралістичного методу. В.Г.Матвійшин пояснює цей факт захопленням письменниці філософськими працями Жан Жака Руссо [11, с.73]. О.Кобилянська свою авторську позицію з цієї проблеми у “Землі” висвітлює так: “... звертався до праці. Вона, та й уся природа, відігравала німу, могутню роль в обороті того, на око так незнач-

ного, дрібного життя, – і його становище до них було пов’язане тисячними невидимими ниточками [8, с.139].

Перші проникнення вразливої О.Кобилянської у селянське середовище (1885 рік) позначені вкрай негативними її відгуками: “Чого мене доля закинула сюди, між цю брутальну, неосвічену юрбу. Я блукаю тут, ніби в темній залі, надаремне шукаючи освіченої спорідненої душі. Мало того, що я не знаходжу її, – ця вульгарна чернь топче мене ногами. Я всіх їх ненавиджу, геть усіх ...” [9, с.85]. Можна передбачити, яким би природно схожим до французького вийшов твір О.Кобилянської про селян, продукований сукупністю тимчасових, поверхових вражень про низький соціально-біологічний світ “черні”. Адже однобоко і грубувато висвітлений селянський соціум у “Землі” Е.Золя – це еквівалент побаченого і спостереженого ним нашвидкуруч, лише зовні.

Щодо О.Кобилянської, то це були вихоплені емоції юної максималістки, котрі з роками і досвідом вирівнялись та виклались пізніше силою духовних якостей у протилежний висновок: “Я любила народ, і люблю його до сьогоднішньої хвилі, і дивлюся на нього тими самими очима, що на деревину, цвіт і всю живучу часть природи. Одна неестетичність його, будь у словах, будь у поведенні чи в привичках, разить мене, але в суті речей – гей, яке багатство, яка свіжість, яка глибіння криється ...” [9, с.216].

А оскільки “Земля” вийшла з-під пера уже вбулої і влітої у селянське оточення письменниці, тому й позитивістський концепт природи-землі-людини має печать психодуховної сфери як авторської особистості, так і селянського світу загалом. Однак у поняття “неестетичність” О.Кобилянська вкладає не лише відсутність освіти та культури селянина, а й прояви найпростіших, “грубих” природних начал – інстинктивно-біологічних. “Неестетичність” – висхідна формула категорії потворного, фрагментарно вписаної у персонажний хронотоп роману “Земля”.

Схильність до відображення природних інстинктів, біологічної людини, детермінованої її екзистенційною природою, письменниця проявила вже в ранніх творах. Там природа виступає першим символом еротизму та силовим полем розвитку інстинктів, а надмірна сексуальність героїв, як відзначає С.Павличко, справляє шокує враження [13, с.79]. Перші вияви натуралістичних художніх реалій вміло завуальовані чуттєвими комбінаціями: алюзія грубого гвалтування природи-лісу та нестримна сила сексуального інстинкту у “Битві”; діонісійсько-оргіастичні (Т.Гундорова) мотиви повісті “За ситуаціями”; фізично-чуттєві прояви сексуальності у “Царівні”. Тенденція названих експериментів витікає з лабораторії щоденників О.Кобилянської, яка, експериментуючи над власними переживаннями, перетворювала їх на матеріал для творчості.

Конфлікт аскетизму та фізіології відбився й у пізніших творах, насамперед у “Землі”, натуралістичними вкрапленнями та методом експерименту. Лише в романі спостерігаємо застосування інструментарію останнього не в чуттєво-еротичній сфері, а психофізичній. Відбувається свідомо інверсія в бік психоаналізу, поряд з чим письменниця дотримується біологічної формули фізично-сексуальної первинності природних інстинктів. Темна, непросвітлена культурою натура Рахіри, наприклад, має сексуальну природу, а не духовну [2, с.191]. До того ж видимо патологічною, вампірною є форма цієї темної сексуальної сили: “Своїми великими червоними устами пила з нього всю енергію і силу. І під тими поглядами, що або сміялися, або іскрами обсіпували його, – м’як, ослабав і трапив усю волю”.

Коментуючи художні “перверсії” О.Кобилянської, Т.Гундорова наголошує, що психоестетичні ідеї письменниці формувалися, окрім впливу німецького романтизму, “філософії життя” Ніцше, в руслі позитивізму, психопатологічних зацікавлень. Відповідно О.Кобилянська не лише ідеалізує своїх персонажів у перспективі “вищої” культури, яку вона прагне ствердити, але й експериментує з ними, творить перверсивні ситуації й інверсивні характери” [2, с.242].

Присутність експерименту в художньому методі О.Кобилянської стверджував у рецензії на “Землю” Гнат Хоткевич (“експеримент письменника над людською душею” [16]. Дмитро Павличко, заперечуючи термін “експеримент” (“письменниця не мала часу і права на літературні експерименти”), все ж опрозорює його новаторську специфіку під пером О.Кобилянської-психіатра: “... це був найсміливіший розтин селянської психіки [...]. Взагалі пласти людської психіки, до яких пробилася Кобилянська в “Землі”, були до неї майже не розвідані нашим пись-

менством. Їй вдалося це зробити тому, що її творча лабораторія була заосмотрена найсучаснішою технікою, а сама вона дивилася на світ очима реаліста” [12, с.45].

І все ж технологія експерименту (як складової натуралістичного методу) у “Землі” письменницею витримана, маючи на увазі таке її обґрунтування, яке пропонує М.Кебало: “... експериментатор вже спочатку закладає в базис художньої конструкції літературного твору завдання естетичного дослідження таких характеристик людської природи, які при нормальному сприйманні призводять реципієнта до психологічного струсу” [7, с.246]. Найпоказовішими у цьому плані є образи Анни та Марійки, Михайлової матері.

Якщо до творчого методу О.Кобилянської приналежна доля експерименту, то зустрічно простежуємо у поетичі Е.Золя риси психологізму. У той час, як французький письменник самовіддано працював над своїми натуралістичними романами, потугами дискусій і боротьби формувалася під статусом самостійної науки психологія. Увесь внутрішній світ людини, уся сфера його свідомої та підсвідомої психічної діяльності стали предметом наукового спостереження із використанням найновіших методів аналізу. Будучи захопленим принципами наукової точності та достовірності, Е.Золя не міг залишитися байдужим до наукових прийомів аналізу психічної діяльності людини. Описуючи найбільш глибокі переживання героїв, автор зупиняється на фізіологічних реакціях, що супроводжують ці переживання. Це з тою метою, щоби подати емоції та відчуття персонажа так, як це властиво самій людині.

Отож схильність авторів “Землі” до психоаналітичних студій є спільним знаменником їх науково-дослідницьких уподобань. О.Кобилянська густо нанизуює типи фізіологічних реакцій при екстремальних емоційних станах героїв: “Грубі каплі поту виступили йому на чоло”, і майже дослівно – “виступили їй великі краплі поту на чоло”, “якесь невидиме полум’я грало геть під його волоссям на чолі під шкірою”, “груди піднімалися й опадали, а він сопів”, “ніздрі задривали”, “голос стратив звук”, “губи її аж поштивніли з остраху”, “мороз пішов по тілі”, “лице пожовкло, уста задубіли, а серце неначе стихло”, “облягло його гарячістю по тілі”. Подібну інтерпретацію розвиває Е.Золя: “ледь не вдавився застряглими в роті словами”, “охолов

від жаху”, “в роті чимраз пересихало”, “шуміло в голові від перенесеного потрясіння”, “обличчя ... нервово витягнулося”, “задихався від сорому”, “він був блідий, його очі розширились, губи тремтіли”, “з налитим кров’ю обличчям”, “закипіла кров”, “застигла від нервового напруження”, “від неймовірного хвилювання його серце забилося, перехопило дихання”.

Е.Золя та його послідовники-натуралісти застосовували цілком нові аспекти відображення характерів і обставин. Експериментуючи з психологією, розкриваючи її зумовленість зовнішніми чинниками, вони виявили найбільший інтерес до фізіологічних основ психіки, дії біологічних законів спадковості. Не пройшла повз цю проблему і О.Кобилянська, відштовхуючись із сциєнтичних потреб авторської особистості, адже мала потяг до вивчення соціологічних праць Спенсера, Ласалю [15, с.21].

Впливом спадковості, генетикою авторка пояснює вдачу та характер Сави, Михайла, Рахіри. Найперше впадає у вічі зовнішня схожість: Сава був “високий ростом, вищий від свого брата, але ніжно збудований як мати. З лица подобав також на неї...” [8, с.50]; про Михайла батькові “люди говорили, що він йому, старому, з очей витятий, так дуже походив на нього” [8, с.58]. Лагідний, м’який характер Михайло теж від батька перебрав. А внутрішній світ Сави у певних ситуаціях надзвичайно споріднювався з материнським, особливо в часі найсильніших почуттів: “Він любив свою матір, здається, любив її більше, як тата і брата, але бували хвили, в яких ненавидів її, так як тепер, з цілою своєю душою своєю, коли нарікала на Рахіру і прискала зневагою, як трійлом” [8, с.51]. Подібно й Марійчина “слаба вдача хиталася вічно між любов’ю і ненавистю”. У моменти психологічної кризи і син, і мати ніби зливалися у зовнішній схожості в одне ціле – холодний вираз очей міг споганити ніжні обличчя обох. Владу материнської енергетики письменниця підкреслює двома тотожними поведінковими ситуаціями, коли Сава підпорядкований винятково інстинкту самозбереження: “Беріть убивцю і вбийте його, інакше я його вб’ю! – шаліла, вказуючи за ним, що, зблідши не до пізнання, заховався зі здицилим поглядом за матір’ю і дихав тяжко, до плачу... [8, с.240]; “Сава заховався за нею, мов мала дитина, зачувши, що має бути замкнений на час розсліду вбивства [8, с.255] (підкреслення наше. – С.Г.).

Що ж до Рахіри, то вона ввібрала у себе всі негативи циганської батькової породи: “Рахіра цілком у нього вдалася, і він любив її, мов свою душу. Мала не лише його круглі чорні жадібні очі, але і вдача його відбилася у неї, немов у дзеркалі. Лінива до розпуки, пленталася цілими днями бездільно по селу...” [8, с.99]. Письменниця не шкодує епітетів на означення темників і негативів Рахіриної сутності: “дика”, “неуговокана”, “ненаситна”, “гаряча”, “лакома душа”, “з цілим голодом молодої дикої природи”, “пристрасною душею”, “люта, як пекло”.

Однак елементи спадкового виражені О.Кобилянською більшою чи меншою мірою залежно від виховання та внутрішньої культури героя. Наприклад, мізерно-мужицький генофонд Анниних батьків аж ніяк не позначився на вихованій вищим, панським оточенням благородній натурі дівчини: “Її щоденні сходи з панєю і панною, чутливими і благородними жінками, відібрало їй еству жорстокість і неповоротність некультурної селянки з першої руки, а натомість надало їй поважній душі корму, гнучкості і свого роду інтелігенції” [8, с.79].

О.Кобилянська та Е.Золя дещо відмінно розвивають концепцію спадкового чинника в людині. У буковинській письменниці спадкове детерміноване елементами культури, освіти, виховання (Анна, Михайло), у французького автора ці духовні первні втрачають силу під впливом генів. Елоді, наприклад, вихована 20 років монахинями в душі моральної чистоти, подалі від бруталної розпусти, надзвичайно сором’язлива, приголомшила родичів готовністю продовжити сімейну справу утримання публічного дому, існування якого від неї все життя приховували під назвою “кондитерська”. Автор пояснює таку крайність дією спадкового: “в ній заговорила кров”, “це голос її покликання”. І довершує думку висновком: “Виховання нічого не значить, все вирішує схильність” [5, с.505].

Спільною віссю обох романів є відображення сфери людських інстинктів, позасвідомих психічних процесів, якими є сукупність вроджених компонентів поведінки і психіки тварини та людини [14, с.140]. Власне інстинкти позначають “тваринну суть” в людині і є базисом пристрастей, імпульсивної неконтрольованої поведінки, підсвідомих темників психіки. Із особливою увагою втілюють ці наукові відкриття в однойменних романах О.Кобилянська та Е.Золя. Спершу розглянемо художнє трактування проб-

леми українською письменницею: “Не думав нічого ясного в тій хвилі... Але душа його хвилювала, мов ладилася впотемки до діл, віддільно від розуму й волі” [8, с.106]; “Навпомацки звернулися якесь інстинкти в нім у безкінечність”, “рвалися насліпо інстинкти”. Тут письменниця фіксує принцип дії інстинкту в людині. Є також вказівка на наслідок такої дії, виражений імпульсивною реакцією особи: “витріщилася несамовито”, “як божевільна, кинулася до дверей”, “кинулася ззаду на пальцях”, “запищала і кинулася стрілою”. Досить помітною є метафоризація стихійного тваринного начала в людині із ключовими словами “дикий”, “ревнув”: “Гнала за ним, мов тигриця, сиплячи іскрами з очей”; “Мов левиня, скочила й кинулася, майже звірячо ревнувши на Саву. [...] і вп’яливши свої нігті в його тіло, в його руки, притиснула своє лице до його рамена і, зойкнувши з ненависті, вкусила його всіма зубами” [8, с.240]; “Її очі загоріли, мов у дикої звірини”; “потрясла дико головою”; “кидалася на свої діти, мало не давила їх із якоюсь дикою любов’ю”; “Боявся боязню, якою лякаються лише цілковито дикої, небезпечної звірини”; “крикнув дико”, “ревнув нараз страшним голосом”.

Вражаючу схожість у використанні мовних засобів для відображення атавістичної форми інстинкту спостерігаємо і в Е.Золя: “Дарма намагалися його прогнати: він чіплявся за неї, кусався, не бажаючи відійти від останків своєї сестри ... Його невпинне виття наповнювало поглинуту тьмою округу” [5, с.265]; “із ричанням левиці вона кинулася вперед і звільнила свого брата”; “заревіла від болю”, “проревів лише одну фразу”, “озвірив від гніву”, “дика лють”. Свідоме в селянинові Е.Золя детермінується всеохопною владою інстинктів, які автор намагається згрупувати і констатує: “в ньому говорив лише інстинкт статі”, “його вів тваринний інстинкт самозбереження”, “у глибині цього падіння жадібно чіплявся за життя лише звір, живучий в людині”.

Про паталогічний вплив інстинкту на людину відверто висловлюється й О.Кобилянська: “Нечувана сила вступила в неї, а ненависть підтримувала”, “незрозуміла брутална сила вступала в її груди”, “деморалізувалася несвідомо”. Змалювання видозміни психічного стану відбувається в імпресіоністичній художній манері (подібно до смаків Е.Золя). З цього приводу згадується міркування сучасника Е.Золя, ху-

дожника-імпресіоніста Клода Моне: “Імпресіонізм – це відчуття моменту ... це питання інстинкту [1].

У “Землі” О.Кобилянської:

“Лише одно викликувало в ній зміну, ввело її у зворушення та розгоряло її хмурі очі. Се було ім’я убійника.

Здавалося, що при звуку того імені прокидалося в ній життя і нерви напружувалися до крайності.

В таких хвилях перемінлася в якусь безмовну фурію, що заховувалася непорушно та чекала відповідної хвили, щоби кинутися безощадно на свою жертву” [8, с.277];

“Її слаба вдача, що хиталася вічно між любов’ю і ненавистю, з кожним напливом сильнішого почування тратила рівновагу ... і перший раз прокинулося в ній проти нього почуття ненависті. Страшне, бездонне, неописане почуття ненависті матері проти сина.

Дикий усміх болю скривив її уста.

Почала клясти.

Не говорила, але сичала” [8, с.289].

На межі патології знаходяться Марійчині материнські інстинкти. Соціально-культурній пасивності жінки протиставлена психоемоційна надмірність, яка часто виливається в агресію. Із крайнощів любові-ненависті визріває сино-ненависництво. Письменниця послідовним психіатричним спостереженням ставить Марійці врешті-решт діагноз божевілья.

Однак сфера природних інстинктів позбавлена оголеного фізіологічного потрактування, чим специфічно відрізняється від авторської схеми Е.Золя. Окрім метафоризації зовнішньої та внутрішньої інстинктивної видозміни персонажів, автори при з’ясуванні дії інстинкту у сфері людських відчуттів використовують тотожні словосполучення: “відчув інстинктом”, “відчувала се вродженим жіночим інстинктом”, (О.Кобилянська); “Франсуаза інстинктивно відчувала” (Е.Золя).

Уваги окремого дослідження потребують натуралістичні аспекти портретних характеристик персонажів “Землі” О.Кобилянської та Е.Золя, художньої функції категорії потворного, прийомів портретного контрасту.

З усього видно, що О.Кобилянська далеко не ідеалізує селянський світ. І поряд з возвеличенням романтичної чистоти стосунків Анни та Михайла розвінчує міф сімейної гармонії. Відверту реалістичну позицію письменниці, яка

стала точкою відліку її натуралістичних поетикальних прийомів, адекватно відображає С.Павличко: “У селі, на землі панує насильство, інстинкти, сексуальні пристрасті, злоба сусідів, взаємна заздрість. Шлюби з розрахунку сполучені із взаємною ненавистю. Тиранія батьків доходить до звірства. Людська природа, не обмежена й не відшліфована культурою, на думку Кобилянської, виявляється огидною, а людські стосунки – деформованими” [13, с.63].

Загалом натуралістична концепція селянина, мотивація його характерів та вчинків у “Землі” О.Кобилянської та Е.Золя мають багато спільних точок дотику. Письменники одностайні в тому, що закони розвитку природи і людини є однакові, але там, де стрімко діє природа, переполюючи людське в людині, персонаж приречений на упадок. Лише Е.Золя залишає цей факт самим собою, абсолютизує негативи, а О.Кобилянська протиставляє їм культуру і духовність. Негативна поведінка персонажів обох романів позначена дією спадкового, вродженого. Письменники уважно досліджують фізіологію психічних процесів, а концептуальні натуралістичні засади романів “Земля” мають зв’язок як з просвітницькою програмою, так і з теорією психоаналізу. Саме в рамках психології людських пристрастей Е.Золя окреслював специфіку нового натуралістичного мистецтва, що в однойменних романах не важко спостерегти: коли нагромаджується кризова кількість природної енергії в людині, то відбувається вибух, нервовий зрив.

Отже, новаторський стиль О.Кобилянської в “Землі” свідчить про наближеність до європейських тенденцій літературного розвитку. А натуралістичні вкраплення можна вважати закономірним явищем найновіших художньо-стильових пошуків письменниці та осмислених реалій життя.

Специфічне художнє обличчя натуралізму О.Кобилянської оформлене як сцієнтичними потребами авторки, так і національно-культурним контекстом її творчої особистості. Відповідно культурно-історична категорія виконує важливу функцію в романі і ментальним чином позначена на поетиці “Землі”. Тому не дивно, що Е.Золя пропонує анатомію людських стосунків, а О.Кобилянська – почуттів. Але обидва автори це здійснюють максимально достовірно і талановито.

1. Великие художники. Их жизнь, вдохновение, творчество. – К., 2003. – Ч.2. – С.26.
2. Гундорова Т. *Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії О.Кобилянської. – К.: Критика, 2002.
3. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ століття // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ століть. – К.: Наукова думка, 1991.
4. Гурдуз А. Міфопоетика роману Еміля Золя “Земля” // Зарубіжна література в школах України. – 2005. – №9. – С.11–13.
5. Золя Э. Земля. Собр. соч.: В 26 т. – Т.12. – М., 1964.
6. Камінчук О. Провісники українського модернізму // Дивослово. – 2004. – №5. – С.2–5.
7. Кебало М. Художня специфіка нарративної стратегії в натуралістичному творі останньої третини 19 ст. // Наукові записки. Сер. Літературознавство. – Тернопіль, 2001. – Вип.Х. – С.241–246.
8. Кобилянська О. Земля. – Ужгород: Карпати, 1975.
9. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. – К.: Дніпро, 1982.

The subject of this research is artistic peculiarities of naturalistic elements of the novel “Zemlya” by Olga Kobylyanska. Taking into account their genesis and ways of functioning in modernistic discourse one can find out peculiarities of naturalistic ways of “Zemlya” character creation in topological comparison with the novel of the same name by Emil Zola. We accentuate the similarity of both writers’ naturalistic features.

Key words: naturalistic tendencies, category of heredity, passions, natural instincts, experiment, psychic processes, psychoanalysis.

ББК 83 в 6

УДК 821.111 + 821.161.2 J 091

Оксана Фіголь

РОМАНИ “РОБ РОЙ” ВАЛЬТЕРА СКОТТА І “КАРМЕЛЮК” МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ

У статті розглядаються типологічні збіги та характеристики історичних романів Вальтера Скотта та Михайла Старицького, а також здійснюється спроба окреслити модель твору англійського прозаїка, спроектувати його модифікацію на конкретний роман М.Старицького.

Ключові слова: історичний роман, порівняльний аналіз, типологічна подібність, інтерпретація тексту, художній домисел, літературний тип.

Взаємозв’язок українського письменства з літературами інших народів – актуальна проблема нинішнього національного літературознавства. Відтворення повної картини світової духовності, зокрема художньої, не можливе без урахування міжнародних зв’язків окремої літератури, оскільки ідейно-естетична словесна система завжди органічно пов’язана з історичною долею народу і ніколи не розвивається ізольовано. Дослідження національних духовних взаємин у контексті розвитку світового літературного процесу дає змогу з’ясувати не лише

10. *Майдаченко П.* Роман Ольги Кобилянської “Земля”: погляд через сто років // Київська старовина. – 1998. – №5. – С.111–123
11. *Матвійшин В.* Творчість О.Кобилянської у контексті українсько-французьких літературних зв’язків // Питання літературознавства. – Вип.3 (60). – Чернівці, 1996. – С.7–77.
12. *Павличко Д.* Туга і непогора. Магістралями слова. Літ.-крит. статті. – К., 1997. – С.36–49.
13. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999.
14. Психологія. Словарь. Под об. ред. А.В.Петровского и М.Г.Ярошевского. – М.: Изд. полит. литературы, 1990.
15. *Томашук Н.* Ольга Кобилянська: життя і творчість. – К.: Дніпро, 1969.
16. *Хоткевич Г.* Земля. Повість Ольги Кобилянської / Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Держлітвидав, 1963. – С.104–147.

їхні джерела, а й допомагає окреслити місце нашого вітчизняного письменства серед інших літератур світу.

Важливим внеском у розробку проблеми взаємозв’язків української літератури з європейськими є монографічне дослідження Д.С.Наливайка “Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу”, в якому розкриваються не лише контактено-генетичні зв’язки української літератури з європейським літературним процесом, а й виявляються типологічні риси спільності цього

процесу, а також ті відмінності, що зумовлюють самоцінність і самототожність будь-якої літератури. Також на особливу увагу заслуговує дослідження Романни Багрій “Шлях сера Вальтера Скотта на Україну (“Тарас Бульба” М.Гоголя і “Чорна рада” П.Куліша в світлі історичної романістики В.Скотта)”, яка торкається питання впливу історичної прози В.Скотта на українську та російську літературу, зокрема на романи: Гоголя “Тарас Бульба” та Куліша “Чорна рада”.

“Однак, яким не був би вплив В.Скотта – великий чи незначний, – справедливо зазначає А.Гуляк, – він стимулював розвиток літератури, утверджував її своєрідність як особливого мистецтва. Чим глибше проникав В.Скотт у свідомість читачів, тим самостійніше заявляла про себе реакція на його твори, тим оригінальнішою ставала пробуджена ним творчість інших” [2, с.224].

Для порівняльного аналізу прозової творчості українського та англійського письменників детальніше зупинимось на одному з їхніх романів, а саме на романах: “Роб Рой” Вальтера Скотта та “Кармелюк” М.Старицького. Найпомітніша типологічна подібність у даних творах спостерігається у змалюванні головного героя. Вибір імені став промовистим в обох творах. Тут заголовок виступає тим первинним ідейно-смісловим сигналом, який настроює реципієнта на необхідне авторові сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді підказує характер його переосмислення. Давши творам підзаголовки “Історичний роман”, письменники прагнули насамперед художньо і правдиво відтворити історичне тло подій. Із загальної історичної довідки до романів дізнаємось, що вони спирались на тогочасні історичні праці, легенди і оповідання.

Головне джерело роману “Роб Рой” – фольклорне: народні перекази й пісні. Сам письменник свідчить про це в передмові до роману: “Я повинен також додати, що мною відібрані розповіді про Роб Роя, що побутували в минулому і які живуть ще й нині в горах, де прославлене його ім’я. Проте, я далекий від абсолютної точності використання цих розповідей” [4, с.445]*.

Витоками роману М.Старицького був надрукований переклад С.Венгрженовського белетризованої розвідки “Кармелюк” польського шляхетського історика-белетриста

А.Ролле, а ще більше – значна кількість виданих, а почасти й неопублікованих пісень і переказів про Кармелюка. Цілком зрозуміло, що М.Старицький віддав перевагу народній творчості, а не розвідці Ролле, хоч частину фактів узяв і з неї, доповнивши їх народними переказами.

Однак через неповноту згадуваних історичних праць авторам часто доводилося вдаватися до художніх домислів, щоб відтворити історичне тло. Письменники так вільно поводяться з реальними історичними фактами і так легко при творенні цих образів допускають домисел і вигадку, що ці літературні типи можна назвати, умовно кажучи, наполовину – протогоністами.

Що ж до концепції творення образів, то автори такою мірою змістили смислові акценти, що зумовило появу романного героя, дуже віддаленого від історичного прототипу. Власне, письменники цілком очевидно не ставили перед собою творити “фотографічний відбиток” реального Устима Кармалюка та шотландського Робін Гуда. В.Скотт, як і пізніше М.Старицький, створив літературний тип, навіяний передовсім легендами й переказами, і концептуальна семантика романних героїв явно лежала у площині гуманістичній і морально-етичній, а не соціальній. Так само увагу автора найперше привертала стан душі неоромантичного, трагічного у своїй суті героя, а не акції соціального розбійництва, які вони проводили.

Образи Роб Роя і Кармелюка – історичні, вони характеризують якості волелюбства, мужності, національної гордості, сили і героїзму свого народу, його ненависть до гнобителів. Вони належать до центральних у творах письменників і відзначаються типологічною спорідненістю. Обидва несуть у собі подвійне навантаження. Неоднозначною була і по сьогодні залишається їх інтерпретація. По-різному мотивуються вчинки цих героїв у історичних та літературних дослідженнях.

Типологічно спільною рисою обох героїв є не тільки їхній патріотизм, готовність віддати всього себе боротьбі за свободу і незалежність своєї вітчизни, а й їхня зовнішня схожість. Наприклад, в образі Кармелюка, створеному М.Старицьким, є багато вірно схоплених і чітко окреслених рис історичної постаті – його блискучий талант ватажка, риси людини залізної волі, організатора, натхненника народних мас. Енер-

гійний, діяльний, Кармелюк уміє очолити свою ватагу, підняти в ній героїчний дух. У численних кульмінаційних сюжетних лініях роману, коли перед героєм стоїть ситуація вибору, розкрито тверду, цільну натуру Кармелюка, його уміння обходитись, спілкуватись із простолюдом, впливати на свідомість і вчинки інших.

Схоже спостерігаємо й в образі Роб Роя. Уже на перших сторінках роману В.Скотт підкреслює розум і незалежність свого героя, його фізичну й інтелектуальну повноцінність, гармонійність його характеру, самовпевненість, твердість принципів, переконань. “Про що б він не висловлював своєї думки в голосі його звучала спокійна самовпевненість, так ніби говорив він з людьми менш освіченими за себе і які займають нижче положення в суспільстві, сказане ним не підлягало сумніву” [6, с.34].

У романах обох письменників чимало місця відведено тим житейським перипетіям, які випали на долю головних персонажів і які, відповідно, поклали початок їхньому “розбійницькому” і “пригодницькому” життю. Читаючи роман В.Скотта, дізнаємось, що Роб “колись був трудолюбивим скотоводом, в справах справедливий і ввічливий. Проте настали важкі часи, кредитори привласнили всю худобу і землю, сім’ю викинули на вулицю. Роб, повернувшись додому, знайшов тут пустку і занепад, поглянувши на схід і на захід, на південь і на північ бачить: допомоги немає нізвідки, немає ніде ні притулку ні захисту; насунув він шапку на чоло, зажав за пояс гострий меч і подався в гори, почав жити “своїм законом” [6, с.222].

Для виявлення причин “розбійництва” Кармелюка доречно пригадати той факт, коли пан зробив його псарем, аби показати хлопіві його справжнє місце. Кармелюк терпляче зносить це знущання над людською гідністю, чим заслуговує прихильність пана: “Наставляю тебе гуменним, покладаючись цілком на твою чесність і на твій розум... Тільки гляди мені, не розпусти хлопів і не потурай їхнім ліношам та вільнодумству...” – Похиливши голову, слухав Кармелюк державний наказ свого королевича, і непрошена туга лягала йому каменем на груди... [7, с.31–33]. Незабаром знову було підвищено Кармелюка на посаді: його призначили державцем села. Ставши управителем, він цілком поринув у панські справи, не забуваючи своїх братів-селян, проте ключар не минає нагоди, щоб так чи інакше запламувати його

перед паном. Пігловський, розгнівавшись на Кармелюка за зіпсоване полювання, проміняв його розпусній пані Доротеї за пару псів-вовкодавів. Тут нове лихо: Кармелюк не захотів стати коханцем пані, за що його віддали в солдати, розлучивши вже не тільки з сім’єю, а й з рідним краєм. Три роки пробув Кармелюк у солдатах – і все ж утік у рідні краї. І як вальтерскоттівський Роб Рой, подався в ліси, і почав жити за “своїми власними законами”.

Характеризуючи і порівнюючи образи головних героїв, бачимо, що в досягненні своєї головної мети вони вбачають пошук правди, справедливості, соціальну рівність, яка не може статися, зреалізуватися без вирішення конфлікту. Конфлікт пригодницький, конфлікт соціальний, конфлікт історичний, конфлікт побутовий – це ті стержні сюжетної канви творів, на яких тримається неймовірний світ духовних начал сили головних протагоністів, визначає композиційну основу творів.

Типологічною спільністю обох романів є авторське наділення своїх героїв розумом, відвагою, кмітливістю і винахідливістю, що допомагають їм у складних, а часом здавалося б і безвихідних обставинах. Такі риси головного героя в романі М.Старицького виявляються під час втечі з солдатів, нападів на мастки Хойнацького, Фінгера і Янчевського, одержання грошей у Сливинського по векселю Хойнацького, втечі з в’язниць і заслання, виходу з оточення в лісі, а потім з обложеної Янчевським печери, порятунку ув’язненого Андрія та інших товаришів. Вальтер Скотт, даючи характеристику Роб Рою, також наголошує на його мудрості і відвазі: “Задумані ним набіги виконувались сміливо й розумно, й були майже завжди успішними, завдяки мистецтву, з яким вони замислювались, а також завдяки таємничості і швидкості, з якою виконувались” [4, с.447].

Вальтерскоттівський герой, як і Кармелюк, ніколи свідомо не проливав людської крові: “Над головою його немає нарікань на жорстокість і, якщо й проливав він кров, то хіба що тільки в бою. Навпаки, цей відважний розбійник був другом бідних і по мірі можливості допомагав вдовам і сиротам” [6, с.217]. “Не для грабежу й розбою штовхнула мене сюди доля, а щоб допомагати людям вибитися з польської неволі”, – каже Кармелюк. Або ж “Я нікого не вбиваю, бо сам душу маю”, – співається в загальновідомій пісні про Кармелюка.

* Тут і далі переклад мій. – Ф.О.

У романі М.Старицького можна знайти й інші, поширені у В.Скотта, сюжети, скажімо, перевдягання й ув'язнення. Для порівняння пригадаємо, як знайомимось із героєм роману В.Скотта. Роб Рой з'являється під видом містера Кемпбела, а потім ще не раз вдається до перевтілення заради визволення товариша з тюрми, таємної зустрічі з містером Френком Осбальдістоном, заради допомоги батькові Діани Вернон тощо.

Майстерність перевтілення притаманна і Кармелюку. Ми бачимо його то молодим вродливим графом у домі Фінгера, то ротмістром російської армії під час визволення товаришів із літинської в'язниці, то старцем у корчмі Уляни, то старим паном з Волині, то селянином під час облоги. І скрізь їм вдається ввести в оману своїх ворогів і вийти "сухими з води".

В "Кармелюку" є й інші спільні з "Роб Роем" мотиви. Наприклад, облога Кармелюка в печері і облога товаришів Роб Роя у лісі.

Між Скоттовими й Старицького романами існують певні, менш значні паралелі, як, приміром, схожість природного оточення. Скелі, звори та байраки в шотландця – звичайний краєвид його гірської вітчизни. Дрімучі ліси, розлогі поля і непрохідні болота – змалювання подільської місцевості у Старицького. Зв'язок сюжету з пейзажем пояснює точну топографію романів В.Скотта і М.Старицького. Кожна сучка в ущелині, кожна подорож героїв, їхні походи в горах і лісах топографічно визначені, вказані перепади, назви пагорбів і долин. Виразні, барвисті глибокі за своїм змістом, емоційні і суголосні із характером героїв пейзажі живуть у часі і просторі, вони несуть у собі дух епохи, розкривають перед читачем багатство і красу природи.

Ця схожість сюжетних мотивів і характерів обох творів свідчить про те, що М.Старицький був обізнаний із творами В.Скотта і, можливо, й запозичив у нього певні ситуації та характери. Отже, як ми бачимо, існує явна сюжетна паралель між "Кармелюком" та "Роб Роем". Однак наявність такої паралелі в ситуаціях сама по собі ще не дає достатніх підстав для твердження, що твір написано за взірцем В.Скотта. Цей зразок, або ж модель включає такі сталі ознаки як історичне тло та вигаданий протагоніст.

Незаперечна подібність і між образами Роб Роя та Кармелюка, однак потрібно згадати

про існування не меншої кількості відмінностей. Схема сюжетів і розвиток характерів у романах "Роб Рой" та "Кармелюк" значно відрізняються. Роль, яку відіграє кожен із цих героїв, цілком різні. Структурно Роб Рой виконує другорядну роль, тоді як Кармелюк – посідає центральне місце.

Ще одна відмінність виявляється в тому, що М.Старицький ідеалізує свого героя, і цим ніби намагається виправдати його дії. Така презентація конфлікту та явна прихильність до повстанців є діаметрально протилежною способом, в який подає конфлікти Вальтер Скотт, коли змальовує протиборство, він, якщо не приділяє обом сторонам рівне місце, то в усякому разі надає рівне значення.

Відмінним є і те, що головний герой В.Скотта має підтримку з боку дружини і дітей, а герой М.Старицького – ні. Наприклад: "Не мав Кармелюк на шляху боротьби проти панства підтримки і з боку дружини. Не схвалювала Марина дій Кармелюка, не погодилась і на втечу з ним до Бессарабії, щоб зажити там спокійним, трудовим життям" [7, с.101].

Є ще одна відмінна риса в характеристиці Кармелюка та Роб Роя. Йдеться про відмову Кармелюка наприкінці роману від боротьби проти гнобителів.

Протилежна і кінцівка роману. Для західноєвропейського роману – традиційна щаслива кінцівка, що звичайно веде за собою одруження.

Не може не привертнути увагу композиційна, формальна подібність двох творів. У сюжетно-композиційній побудові романів спостерігаються принаймні кілька особливостей. Кожен із творів класично обрамлюється прологом та епілогом, котрі, по-перше, засвідчують витримання письменником традицій класичної літератури, а по-друге, доволі сконденсовано виражають ідейно-художню тональність зображуваного. Прологи у прозових формах письменників відносно невеликі й відіграють функцію своєрідних смислово-тональних зачинів, стильових камертонів. Семантична структура зачинів має загалом сталий і неодноразово повторюваний вигляд: зазвичай вказується час і місце подій, про які йтиметься у творі. І вибудовуються вони за доволі традиційною для письменників схемою – від загального до конкретного (в часі і просторі), від більш значного до менш помітного.

З епілогами в романах ситуація дещо інша. У даних романах вони не відокремлені,

але фактично присутні і використовуються для стисло повідомлення про долі основних дійових осіб романів.

Кожен із романів поділений на розділи різного обсягу. Особливістю поділу текстів на розділи було те, що він – поділ – здебільшого здійснений без належної "сюжетно-композиційної" мотивації й доцільності чи й зовсім без них. Відомо, що письменники писали свої романи частинами й віддавали окремими розділами до редакції, а видавці, зважаючи на виділену газетну площу, по-своєму ділили і друкували текст, нерідко всупереч авторському поділові й сюжетно-композиційній доцільності. Спостережена "сваволя" редакцій призвела до дуже численних немотивованих розривів сюжетних ліній у романах чи, навпаки, до такого ж немотивованого об'єднання в одному розділі різних сюжетних ліній. Отже, шукати якоїсь "сюжетно-композиційної" доцільності й логіки розділів у романах не випадає.

Романи вирізняються динамічним, стрімким сюжетом, що вимагав моделювання виразних характерів з їх найрізноманітнішими відтінками, переливами душевних страждань. Тонкий психологічний аналіз, боротьба внутрішніх душевних сил персонажів, перипетії любовних історій – такі структурні компоненти твору, вдало поєднані з історичними моментами, створюють гармонійне ціле історико-пригодницького романного жанру. Тут же маємо зазначити, що такі сюжетні лінії входили до класичної схеми історичного роману, де історична лінія завжди перепліталася з любовною. Схема ця започатковується В.Скоттом і продовжується в українській літературі. М.Старицький же як старанний і уважний послідовник названих відомих майстрів ефектно й доволі ефективно продовжив традицію.

Однією з особливостей сюжетобудови творів є активне використання в них діалогічних форм, у тому числі і своєрідних вставних діалогів, за допомогою яких автор частіше за все

намагався заповнити певні часопросторові "розриви" у плінні загального сюжету чи мотивувати логіку подій та характерів.

Романи згадуваних авторів становлять неабияку цінність для обох літератур, щодо М.Старицького, то своїми творами прозаїк започаткував в українському письменстві традицію історико-пригодницьких романів, показавши їх жанрово-видове розмаїття. Такою творчою практикою письменник-класик прямо й опосередковано переніс на український літературний ґрунт досвід типологічно спорідненої літератури європейських авторів, передовсім В.Скотта. Не можна стверджувати, що М.Старицький не повторює моделі історичного роману шотландця (в окремих деталях помітне наслідування), однак загалом справедливо можна констатувати, що М.Старицький уже далеко відійшов від схеми історичного роману тридцятих років. Широко використовуючи світовий досвід, українська література залишалась глибоко національною.

1. Багрий Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну. ("Тарас Бульба" М.Гоголя і "Чорна рада" П.Куліша в світлі історичної романістики В.Скотта); Пер. з англ. – К.: Ред. журн. "Всесвіт", 1993. – 296 с.
2. Гуляк А.Б. Становлення українського історичного роману. – К.: Міжнар. фін. агенція, 1997. – С. 224.
3. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. – К.: Дніпро, 1988. – 393 с.
4. Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта. – Горький, 1960. – 384 с.
5. Реузов Б. Творчество Вальтера Скотта. – М.; Л.: Худ. литература, 1965. – 498 с.
6. Скотт В. Роб Рой: Роман. – Х.; СП "ФОЛІО"; К.: "Модекс", 1993. – 368 с.
7. Старицький М.П. Кармелюк. Історичний роман / Пер. з рос. Микита Шумило; Післямова Віталія Олійника. – К.: Дніпро, 1971. – 708 с.
8. Старицький М. Твори: У 8 т. 10 кн. – Т.8: Оповідання. Статті. Листи. – К.: Дніпро, 1965. – 752 с.
9. Allen Walter. The English Novel: A Short Critical History. – New York, 1958. – P.113.

This article envisages typical coincidences and differences among historical novels of Walter Scott and Mykhailo Starytsky and makes an effort to characterize the model of historical novel and to show its modification on the concrete work of M. Starytsky (novel "Karmeliuk").

Key words: historical novel, comparative analysis, typological similarity, interpretation of text, artistic conjecture, literary type.

УДК: 82.091

ББК: 83. 3 (4 Укр)

Тамара Ткачук

СТИЛЬОВА СПОРІДНЕНІСТЬ ДРАМ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО “СНІГ”, ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА “ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ МЕДВІДЬ” ТА ОПОВІДАННЯ “ЖЕРТВА ШТУКИ” ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО

У статті здійснено типологічні дослідження драм С.Пшибишевського “Сніг”, В.Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” і оповіданням В.Пачовського “Жертва штуки” з метою виявлення особливостей характеротворення і структури конфліктів творів, їх спільності та своєрідності.

Ключові слова: контактнo-типологічний, психолого-типологічний аспект, характеротворення, конфлікт.

Проблема “Станіслав Пшибишевський і Володимир Винниченко” досі не була об’єктом спеціального літературознавчого дослідження, хоча принагідні зауваги щодо прози обох письменників на початку ХХ століття висловлювалися М.Вороним [4], Т.Гундоровою [5], Л.Мороз [7], С.Павличко [9], Н.Паскевич [13], С.Хоробом [16], де було визначено основні подібності між творчою спадщиною митців.

На деякі особливості типологічного підходу вказувала Т.Гундорова: “На початку ХХ ст. в українській літературі спостерігається не лише наслідування, як це було наприкінці ХІХ ст., а й відштовхування від літературності того різновиду, в становленні якого значну роль відіграла і в польській, і українській літературах “школа” Пшибишевського... Модерне розуміння мистецтва прийшло в українську літературу саме під гаслами Пшибишевського...” [5, с.18]. Отож інтерес до цієї проблеми є закономірний, адже очевидними і безсумнівними є генетико-контактні зв’язки між письменниками. Тим більше, що основні сентенції польського митця наявні у щоденникових записках Володимира Винниченка та є свідченням глибокої обізнаності українського теоретика “чесності з собою” із творчістю автора “Confiteor” (“Визнаю”) [21]: “Людина будучності” – Ст[аніслав] Пш[ибишевський]. “Штука є відтворенням того, що вічне. Штука не має цілі. “Абсолют душі”. Пшибишевський є виразом того, що робить сучасне життя. Він є змістом того, чим повинен бути сучасний чоловік” [3, т.І, с.42].

Хоч обидва літератори творили не зовсім в один час (порівняймо дати життя: В.Винниченко (1880–1951), С.Пшибишевський (1868–1927) на теренах, відповідно української і французької, німецької і польської літератур; обоє в молодості захоплювалися революційною діяль-

ністю, їх творчість мала скандальний резонанс у світі, вони намагалися розкрити внутрішню сутність особистості крізь призму теорій фрейдизму і ніцшеанства, їм притаманний відхід від класичної естетики, відмежування від раціонально-прагматичного світогляду, поєднання реальності та ірреальності, глибокий психологізм.

Окрім так званих формальних чинників, що спонукають до типологічного підходу в оцінці творчості драматургів, спробуємо з’ясувати “дотичні елементи”, які дозволяють вести мову про типологію явищ і рис, що характерні для літератур двох слов’янських народів на зламі століть.

Близькою є проблематика творчості обох митців: мораль, шлюб і сім’я, емпіричний та метафізичний світи, влада інстинктів, заглиблення у психологію людини, гендерні питання. Якщо герої С.Пшибишевського підкоряються абсолютній безмежній владі підсвідомості, яка їх спонукає до гріхів, катарсис же настає після численних страждань, то герої В.Винниченка часто знаходяться на межі між раціональним та ірраціональним, не можуть узгодити свої суперечливі ідеали, а тому нерідко стають заручниками ідей. Однак їх вчинки піддаються логічній, психологічній мотивації, дії ж героїв творів автора “польської модерні” радше виводяться із впливу якихось трансцендентних сил, а тому й впадають у розпачливий містицизм, віддаються волі стихії, що виростає з глибин їхнього ества. У В.Винниченка складність внутрішнього світу поєднується із експериментаторством, сподіванням на позитивний його кінцевий результат.

Польський теоретик “нового мистецтва” у праці “Про драму і сцену” (“O dramacie i scenie”) зауважив, що “Герой античної драми є

іграшкою в руках богів; герой сучасної драми також є іграшкою, але власних інстинктів...” [22, с.283].

Синкретизм земного і вічного, трансцендентного, експериментування над процесом їх співіснування і було чи не найважливішим завданням творчості письменників різнонаціональних літератур.

Драми українських драматургів переповнені образами-символами, які є полісемантичними. М.Вороний вдало помітив: “Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту – і вже має дві постаті, що раз у раз впливають одна на одну” [4, с.118]. Очевидно, продиктований часом факт аналогічного конструювання образів і В.Винниченком, подібно як “розщеплював” своїх героїв Г.Ібсен. Автор “Снігу” виклав власну позицію стосовно нового способу творення героїв у драматичному творі у програмному нарисі “Про драму і сцену” (“O dramacie i scenie”): “Вилловлюю з душі діючої особи усе те, що є трагедією її життя і творю нову постать, творю проєкцію внутрішньої боротьби і неспокою, і маю одразу дві сильні постаті, що безперервно впливають одна на одну” [22, с.297]. Драматург вказує, що у певний момент ця постать втрачає свою символічність і стає приятелем (як, скажімо, у “Матері”), незаним, прихованим на дні душі потягом, що міститься у наших снах, мареннях і передчуттях, чи страшним гостем (як, приміром, Макрина із “Снігу”), що в серці людини (Бронки) розмістився. На думку польського драматурга, “їх символізм на мить редукується з метою створення у глядача враження реальних осіб і, водночас, розуміння їх таємничості, глибокого, прихованого змісту” [22, с.297].

Такими постатями-символами є нянька Макрина – образ містичний, оскільки з’являється несподівано із спогадів Бронки, Ева, подруга Бронки, колишня любов Тадеуша, персоналізує внутрішні конфлікти, що відбуваються у душі героя, одвічна туга, його “alter-ego”. У ній багато таємничого, цей персонаж за способом характеротворення типологічно близький із Сніжинкою. Як Ева, так і Сніжинка є суперницями головних героїнь, які прагнуть зберегти домашнє вогнище, обидві готові служити своєму обранцеві, натомість Тадеуш та Корній намагаються бути байдужими по відношенню до них, однак усвідомлюють, що позиція цих жінок

відповідає їхнім життєвим канонам, а тому позірно, заперечуючи їм, все ж погоджуються. Відповідно Тадеуш іде із Евою, Корній після смерті дитини у стані відчаю теж готовий слідувати за Сніжинкою, при цьому Рита, усвідомлюючи, що він не повернеться, бо ж “обірвалась нить”, що їх єднала, отруєє його, а полотно розрізає. Бронка ж топиться, не зумівши врятувати власне кохання. У В.Пачовського подібний герой відсутній, однак аналогічну функцію у творі виконує невідомий голос, який є проявом внутрішніх неусвідомлених бажань Івана.

В оповіданні “Жертва штуки” присутній образ-символ Лікаря. Поява його мотивується суперечками між молодою парою та самотністю героїні, її розпачем. Такий персонаж є дещо схематичним, мовчазним і водночас став поштовхом для здійснення Іваном необдуманих вчинків – побиття Ганни через ревності. Автор не приділяє уваги зовнішності персонажа, навіть не дає йому імені, однак приналежність до лікарської професії вказує на те, що він зарахований до кола інтелігенції, а саме письменники-модерністи тяжіли до зображення у творах людей інтелектуальної праці. Проте виникає питання, чому лікар, а не представник іншої професії? Очевидно тому, що душі героїв є “хворими”, у них панує хаос і невизначеність, а отже, він міг би їх вилікувати. Якщо Сніжинка й Ева є своєрідним відлунням тих прагнень, що містяться у душі відповідно Корнія і Тадеуша, то Лікар уособлює душевні пориви Ганни до звичного сімейного щастя. Подібним містичним героєм є нянька Макрина, що, на думку Л.Еустахевича, є “мерехтливим прометейсько-невловимим символом” [18, с.138]. Її прихід продиктований хворою уявою Бронки, спогадами про дитинство. Бронка, як і Ганна, перебуває під впливом невимовних переживань: перша – з приводу недавньої смерті сестри, яка потонула у ставку, поведінка її мотивується ірраціонально, підсвідомо; інша є настільки самотньою, що поява Лікаря є обумовленою у фабульному стрижні оповідання, хоч і нагадує фантом (несподівано з’являється і зникає).

Український драматург, на відміну від польського, подає окремі риси його портрета, в той час як автор “Снігу” такі подробиці вважає зайвими. Його більше цікавить внутрішня колізія в душі головної героїні. Образ няньки, який її вихованка пам’ятала з дитинства, викликав у жінки великі враження, і, хоч несвідомо, став

споную до суїциду. М.Вороний таких героїв схильний вважати “живими символами”. З цим варто погодитись, оскільки Лікар є символом туги Ганни за щасливим жіночим життям, нянька Макрина – минулого Бронки, її зраненої душі, скаліченого підсвідомого. Нянька має багато ідентичного із Ганною Семенівною, матір’ю Корнія, хоча їх функціональне значення у фабулі творів є різним. У “Снігу” Макрина раптово з’являється наприкінці четвертої дії і стає необхідним компонентом у ланцюгу подій, без якого не наступила б розв’язка, натомість в українській драмі персонаж присутній вже на початку першої дії. На перший погляд її роль є мізерною, проте вона є героєм-резонером, який намагається внести в життя сім’ї закони логіки, розміреність і спокій, народну мудрість, оскільки є її втіленням. Отже, образи-символи мають надзвичайно містке семантичне навантаження, за їх допомогою увиразнюються характери героїв, підкреслюється суперечливість їх позицій, вони є виявом авторського дуалізму, де закодовано голос письменника, що розчиняється у своїх героях.

Ганна Семенівна є виразником ідей мас, пересічних людей. Конфлікт зміщується у площину взаємин матір-син, але набуває більшого масштабу: митець-маси. Несумісність між поглядами матері і сина можна співвіднести із конфронтацією, що виникає між творчою особистістю і суспільством. Ідентичну проблему піднімав, як відомо, Й.Гете у “Фаусті”, польські поети-романтики, оскільки були глибокими містиками, зосібна Ю.Словацький, такі думки були показовими для митців зламу століть. Винятком не є і С.Пшибишевський, який чи не найбільше наголошує на цьому у своєму дослідженні “З психології творчої особистості” (1892) (“Z psychologii jednostki tworczej”); німецька версія “Zur Psychologie des Individuums”) [24]. Акцентуючи на винятковості митця і мистецтва, автор вказує, що мистецтво, створене для простого народу, є “Біблією для убогих” (“Biblia pauperum”).

Якщо Макрина сприяє розв’язці, стає її провісницею, підштовхуючи Тадеуша до прийняття рішення, то Ганна Семенівна – тісно вплетений у сюжетну канву образ. Вона є мудрим порадиником, однак на прийняття рішень не впливає, а, отже, на розв’язку конфлікту теж. Над героями польського драматурга тяжіє доля, невідворотний фатум, доленосний момент у житті людини, який у давньогрецькій міфології означав

невиправну катастрофу, наслану на неї злою долею, що детермінує вчинки героїв. У В.Винниченка такою силою є особистісна філософія, ідея, принцип кожного з героїв, які він не зраджує. Образ Макрини є провісником цієї злої долі. Над персонажами українського письменника тяжіє обов’язок перед Вічністю (у кожного свій), їх силу важко переоцінити, ніхто не залишається у вигазі. Вони не знаходять точок дотику, а тому гинуть. В.Пачовський вчинки свого героя пояснює впливом незаних позаземних містичних сил і це зближує його із польським модерністом. Така однотипність фіналів прикметна для модерних творів. Скажімо, чеський модерніст К.Главачек, (до речі один з апологетів творчості С.Пшибишевського у Празі) зазначав, що одна лиш смерть “спроможна дати нам порятунком, тільки вона одна є нашим благодійником”, чи Ф.Сологуб (представник російського символізму) смерть називає “ніжним другом”, що дарує свободу людині. Для Бронки суїцид є порятунком, для неї другорядним залишається те, що буде з її душею, і це нагадує вчинок Пантери, яка отруїла чоловіка і себе; чи, приміром, Івана, який жорстоко вбиває кохану дружину. Кожен з них відстоює своє право на внесок у майбутнє і зазнає фіаско. Однак Рита, хоч і перебуває у стані розпачу (як вона твердить, “наче сну”) все ж чітко знає, що робить: її мета – бути разом, оскільки за Кіплінгом (пряма ремінісценція) “ми всі троє – одно”, тобто основою її мотивації є біологічне начало. Бронка свідомо власної мети вчинити суїцид, оскільки наказує прибрати сніг і вирубати ополонку, проте С.Пшибишевський мотивує її поведінку хворобливим знетямленням, психічним розладом. На Івана чинили тиск невідомі сатанинські сили, у стані помутніння розуму до нього приходять “спокуса злочину”. Незнані сили, що містяться в його підсвідомості, переслідують і наполягають на вбивстві дружини. Вони перебувають у всьому: деревах, морі, горах. Ним керує розгубленість, хвороблива маячня, коли людина не владна над власними вчинками і свідомістю. Відбувається процес оголення душі, її підсвідомих поривів. Така мотивація поведінки героїв нагадує твори Гі де Мопассана та Г. д’Аннунціо, які акцентують на тих чинниках поведінки людей, які виходять за межі волі і розуму. Герой роману останнього – “Невинна жертва” Тульйо нагадує “хижого звіра”, як Іван у “Жертві штуки”, обидва відчувають фаталь-

ний вплив “вищих сил” (до речі, назви творів перегукуються: в італійського письменника невинною жертвою стає дитина, в нарації молодомузівця – дружина і дитя в її утробі). Лексема “жертва” вимагає додатка у родовому відмінку, на означення причини. В українських майстрів слова таким поясненням є “штука”, себто мистецтво, у Г.д’Аннунціо – ревності. Залежним словом у цьому словосполученні виступає прикметник, що вказує на причетність до злочину, “невинна”, саме такими є персонажі драм митців, отже розглядувана лексема виступає об’єднуючим елементом.

Драми польського та українського драматургів пронизані музичним ритмом: під звуки Шопенових мелодій (відомо, що С.Пшибишевський обожнював Шопена) падає сніг, який є образом-символом із полісемантичним емотивно-експресивним значенням, під звуки скрипки, що “грає серед мертвої тиші”, помирає молода сім’я (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”). У В.Пачовського таку ауру смерті створює “романтична природа”, яка є суб’єктивована, органічно зливається з героєм: “...вив вітер невважаючим понурим шумом в саду” [14, с.43]. (На використанні музики, як традиційно-новаторську рису в українській модерній драмі кінця ХІХ – початку ХХ століття, слушно вказував С.Хороб [15]). Спільним є звернення С.Пшибишевського та В.Пачовського до неоромантичної природи, як от рев бурі, сніг, мотив якого набуває великого значення в романі “Записки Кирпатого Мефістофеля” В.Винниченка.

Мотив “туги” має екзистенційне походження. Душа Івана у “Жертві штуки” сповнена тужливих відчуттів, однак її природа є іншою, має амбівалентну природну джерельну основу: у С.Пшибишевського туга розуміється як екзистенція людини у світі, туга сама в собі, як твердить Тадеуш “...туга за тугою”, у В.Пачовського – це туга за красою, яка є результатом творчості, що виражає трансцендентну ідею і постає як втілення вітальності: “Дивиться він, дивиться, туга доймає його серце, смуток вистилляє душу та якісь дивні радощі та веселощі промінням сиплють ся з очей – вона така гарна, така гарна!” [14, с.5]. Корнія ж проймає бажання відтворити рисочки страждання людської муки: *Рита*: “Ти б, може, навмисне муки ці зробив би, щоб намалювати? Живі муки тобі тільки як “чудові рисочки?” [2, с.244].

У драмах часто алогізм слова співвідноситься із гіперболізацією почуттів, близьких до істерії, що призводить до невмотивованого сміху, а часто і панічного стану. У такому стані перебуває Бронка перед самогубством: *Бронка*: “Ха-ха-ха – без заповіту, без заповіту... Ти готовий?” [23, с.51]. Аналогічною є реакція Рити на абсурдність пропозицій Сніжинки, стосовно себе чи своєї сім’ї. Істеричний сміх протягом розвитку дії драми стає невід’ємним елементом реплік Рити, що підкреслює антагонізм позицій героїв: *Рита*: “Ха-ха-ха! Розумієш, Корнію, цю умову? Я поїду, а ти лишишся тут, і в тебе не буде вже жінки і сім’ї” [2, с.245]. Сміх містить нотки іронії й сарказму щодо “сучасних” стосунків у сім’ї, суть яких полягає на “вільному” поводженні молодих. *Рита*: “Ха-ха-ха! А ти боявся йти сюди, думав, що я до мужа побіжу. Ну, от мій муж. Ну і що ж? Біжу? Га? Ха-ха-ха! Ми сучасні сучасну!” [2, с.228] (підкр. наше – Т.Т.). Словами Рити В.Винниченка висловлює власний протест проти аморальних стосунків у родині, відкидає будь-яке експериментаторство стосовно моралі. Прозорою є проблема природного закону: згадаймо, приміром, експлікацію цієї теми у драмі “Закон”, що панував споконвіків, той закон, який людина переступати не може, інакше зазнає покарання. Будь-які спроби людей переступити межі біологічного призводять до летальності. Необхідність катарсису усвідомлює Бронка, яка з-поміж інших героїв є ангельською, її совість і помисли нічим не заплямовані, однак, чомусь саме на її долю автор покладає численні страждання. Своєю смертю вона спокутує гріхи чоловіка і подруги Еви, тим самим рятує їх душі, однак, знищуючи власну душу і душу Казимира. В українського майстра слова роль судді виконує Рита, звана Пантерою. Польський письменник, будучи апологетом ніцшеанства та сатанізму (однак на схилі літ переконується у хибності власних позицій), у творах надає перевагу силам зла, чи героям, які є їх репрезентантами на землі та сповідують антиморальність, монархізм, деструктивні ідеї. У цьому полягає причина їх домінування і перемоги у творах.

Система образів розглядуваних драм є ідентичною. Порівняймо: головна героїня Рита у В.Винниченка та Бронка у С.Пшибишевського, Ганна у В.Пачовського. Тадеуш, Казимир, Корній – творчі особистості, індивідуалісти,

самотні у душі, оскільки переважно незрозумілі для інших, незадоволені власним життям і, подібно до Фауста, знаходяться у пошуку його сенсу, прагнучи до самопізнання. У цьому їм допомагають жіночі образи, так звані “femme fatale”. Проте тут можна простежити розбіжності. Якщо Сніжинка декларує власні деструктивні для загалу думки відкрито і її позиція є зрозумілою, то Ева, прийшовши в життя Тадеуша із аналогічною метою, приховує від Бронки свою істинну сатанинську сутність. Вона чинить підступно, оскільки переконана, що Тадеуш заради неї покине свою дружину.

Водночас Ганна, героїня оповідання В.Пачовського, ненавидить образ жінки і, як це не парадоксально, звичайне полотно вважає суперницею, а тому пізніше, знищивши його, породжує до себе ненависть з боку Івана. С.Пшибишевський і В.Винниченко задля кращого відтворення внутріособистісного конфлікту, роздвоювали своїх героїв на різні постаті, які б виражали протилежні аспекти їх думок, душевних колізій, переживань і, таким чином, створювали нові, на перший погляд незалежні особи. Приміром Ева є віддзеркаленням підсвідомих інтенцій Тадеуша, Сніжинка – Корнія, вони є проекцією внутрішнього “я” чоловіків.

Отже, Ева та Сніжинка є постатями-символами, в яких автор кодує власні думки і погляди. Такими символами у драмах польського модерніста є Зджарський (“Задля щастя”), Рушиць (“Золоте руно”), Товариш (“Матір”). Наступний ланцюг будують чоловічі образи, які закохані у головну героїню та намагаються її звабити чи, втішаючи, заманити у власні тенета. У драмі українського драматурга – це Мулен, який, нібито маючи наміри допомогти сім’ї і купити полотно Корнія, прагне заволодіти Ритою (адже він переконаний, що Корній не захоче його продати). Медвідь, у свою чергу, пропонує Риті заради сина і мистецтва віддатися Муленові. У польського драматурга подібні функції виконує Казимир, брат Тадеуша, який закоханий у Бронку і бажає їй щастя. Він настільки відданий їй, що навіть після її рішення здійснити суїцид іде на смерть із нею, щоб бути разом у вічності.

У В.Пачовського аналогічні функції виконує Лікар, який то з’являється, то зникає, однак такою поведінкою викликає ревності у Івана. Проте автор наголошує, що Ганна і Лікар обмінялися лише поглядами та поодинокими репліками. Така реакція художника підтверджує

вразливість душі головного героя-митця, про що писав і С.Пшибишевський у дослідженні “З психології творчої особистості”. Іван розмову дружини розцінив як пряму зраду. Ганна перед смертю (причиною її стає укус змії, кинutoї чоловіком їй під ковдру) навіть просить прощення у нього, вказуючи на те, що між нею та Лікарем не було зв’язку, він став лише способом викликати ревності у коханого: “Я провинилась, я не щирувала, я ізза неї тебе дровичила доктором, та я чиста, я невинна, Ваня!” [14, с.41]. Іван та Корній визнають свою провину, на відміну від Тадеуша, вони важко переживають: “В ателіє блиснуло світло – на серед нього стояв Іван, як демон пустелі. Страшний був, блідий та старий, наче літа пережив за три дні – посивів як голуб! Лице поморщене помуріле, а сумне, таке сумне, тільки очі сияли дивно...” [14, с.44].

Корній: “А за Лесика ти простиш мені?”

Рита: “Простю, простю, єдиний мій, за все простю... Ти любиш мене, скажи?” [2, с.267]

Отже, письменники послуговувалися ідентичними прийомами характеротворення, система образів аналізованих драм багато в чому подібні.

Дещо осторонь знаходиться п’ята особа, своєрідний резонер: Ганна Семенівна (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”), Макрина (“Сніг”), Оксана (“Жертва штуки”).

У драмах В.Винниченка і С.Пшибишевського роль фабули дещо послаблена, оскільки увага авторів зосереджена на психології персонажів, а внутрішні чинники, що стали причиною конфліктів, є важливішими, ніж зовнішні обставини, життєві перипетії. Польський драматург у своїй праці “Про драму і сцену” наголошував, що новітня драма ігнорує зовнішні фактори. “Усе відбувається в душі героя, в його серці є початок і кінець драми... Драму не творять, як і раніше, зовнішні стосунки, але її людина створює собі сама” [22, с.283]. Людська душа, на думку автора, є відцентровою: усе, що у ній відбувається, скеровується назовні, при цьому зовнішні чинники є наслідком душевних змін, а тому саме душевні колізії мотивують зовнішні фактори, а не навпаки. Така позиція знайшла своє практичне втілення у драмах різнонаціональних письменників, що стало основним важелем у формуванні характерів персонажів, які

здебільшого є інтелектуальними людьми з чітко усталеними життєвими принципами, цілями, цінностями, а тому для них суттєву роль відіграє самоаналіз. Завдання ж автора будь-якими засобами показати складність психіки героїв через розкриття процесу самоаналізу. Здійснюють це письменники шляхом введення численних діалогів, що органічно переходять у монологи. Намагаючись розв’язати життєві конфлікти, герої дають відповіді на поставлені їм запитання, а також вдаються до монологів, де висловлюють усі душевні переживання, суперечності і навіть парадокси, анархічні ідеї. Це підкреслює невизначеність їх позицій, заплутаність.

Часто-густо діалоги є виявом авторських інтенцій, навіть у випадках їх взаємозаперечення. “Авторське “я” – за В.Панченком, – ніби розщеплюється, роздвоюється, і в цьому зв’язку слід говорити про Винниченкову амбівалентність” [11, с.12]. На нашу думку, тут сміливо можна додати прізвище польського містика, який не був послідовним у своїх поглядах та переконаннях. Відомо, що він засуджував багато ідей Ф.Ніцше, А.Шопенгауера, після чого сам собі суперечив у власних критичних статтях. Таку хисткість позиції йому закидали польські літературознавці.

У процесі типологічного аналізу творів польського та українських авторів простежується схожість у способах дослідження моральності людини.

Приміром, Корній не може покинути сім’ю (він відкинув пропозицію Сніжинки іти з нею і, водночас, вважати її доміантною у своєму житті теж не хоче). Вихід вбачає у переосмисленні ролі сім’ї, що виявляється в апелюванні до “переоцінки цінностей” Ф.Ніцше [8].

Корній: “Колись вона (сім’я – Т.Т.) була головна, а тепер чоловік виріс. (Чи не натяк це на ідею надлюдина, запропоновану німецьким філософом?) Годі. Сім’я мусить нову форму придбати. От” [2, с.247].

Чи Рита, шукаючи причин конфліктів у сім’ї, виходячи з позицій християнства, повчає Корнія: “Життя, Нію не в красі, краса в житті, в любові, ось в цьому” [2, с.238].

Проте навіть такі монологи не є цілісними і семантично завершеними чи логічно вмотивованими. Натомість вказують на імпульсивність героя, непримиренність його позиції, намагання будь-яким шляхом досягнути своєї мети. Цим

продиктований і своєрідний синтаксис: це уривчасті незакінчені речення, сповнені експресії та передбачають необхідність домислення реципієнтом, є вказівкою на існування глибинного ідейно-конфліктного підтексту, який замінює текст діалогу, де теж авторська позиція взаємодіє з голосами персонажів. Порівняймо: суперечливість у душі митця Казимира роздвоює його ество, що є причиною невизначеності героя, перипетій душі, які він висловлює у формі монологу. Розмови дійових осіб між собою мають форму монологів, не зв’язаних у ціле, ніби кожна особа зовсім не цікавиться іншими, а тому звертається до себе, а такі риси, за спостереженням С.Хороба, є стильовими ознаками експресіонізму і загалом модерністських п’єс [16]. Порівняймо: у діалозі з Бронкою Казимир вдається до монологу, тим самим ухиляючись від теми розмови, начебто підтримуючи діалог з нею, віддаляється в мікросвіт власної душі, що важливо, Бронка цих слів не чує, про що свідчить її наступна репліка, яка семантично і логічно не впливає із вищесказаного. Героїня підкреслює смутк Казимира, замислюючись над його причиною. Тут виникає парадокс, оскільки у монолозі Казимир висловив причину власного смутку. Отже, можна припустити, що слова були лише думками, на що не вказано у репліці. Такі невідповідності у драматичних творах свідчать про відсутність у них причинно-наслідкових зв’язків, вмотивованості, раціональності.

Казимир: “Виснажило мене то вічне поневіряння по цілому світі. Зрештою це все блаженство. Мистецькі враження, музеї, театр, цирк, Італія, Париж – це блаженство. Тільки щоразу більша нудьга. Усюди одне і те саме. І так людина поневіряється з кута в кут з тією безперервною нудьгою...”

Бронка: “Казю, Казю, якийсь ти сумний. Такого бездонного смутку я ще не бачила” [23, с.19]. На думку С.Хороба, “письменник таким способом передає не лише усамітненість драматургічних персонажів, порушений зв’язок між ними, але й їх абсолютно особистісну “приховану” сутність характеру, їх далеко не байдужу позицію у відстоюванні тієї чи іншої проблеми, що, на перший погляд, ніби й не потребує якоїсь незвичайної реакції (оскільки й сам автор, і його герої розуміють, що ніякого остаточного рішення тут бути не може)...” [15, с.322].

Корній та Іван перебувають у стані невизначеності. Для них те, що є досконалістю, теж стає нудним і нецікавим. Перед Корнієм постала дилема, яку він хоче вирішити: що є доміантним: сім'я чи мистецтво. Однак після смерті сина трагічно у відчаї констатує: "...Я знаю, що єсть два... ні, три трупи в хаті... От це я знаю..." [2, с.256]. Отже, його експеримент зазнає краху. Без сина життя для нього втратило сенс, адже полотну, якому він віддав усі свої сили, за таких обставин не могло б бути завершеним. Подібна дилема отрує і буття Івана. Чи жити звичним сімейним життям із красунею Ганною, заробляючи із продажу ікон, чи віддатися справжньому мистецтву, але при цьому, як підозрює автор, хтось повинен стати жертвою. (Назва оповідання В.Пачовського дає відповідь двом іншим митцям, про майбутній результат їхніх експериментів: смерть людини, "краса потребує жертв").

Такими жертвами заради великого мистецтва стають рідні людей, що присвятили себе великій "штуці". Отже, і в оповіданні В.Пачовського знаходить підтвердження сентенція несумісності мистецтва і сім'ї: Корній, як і Іван, продавав власні твори. В.Пачовський вдається до деталей, описуючи ті матеріальні цінності, які виручив герой, продавши образ Матері Божої з дитиною (Ганна Семенівна теж наполягала на тому, щоб син малював ікони до церкви): "Заплатили три сотні – купив жінці футро і золоту брошку і ще нову сукню замовив – таку пишну, дорогу, кращу за всі у місті" [14, с.11]. Проте речі емпіричного світу не додають оптимізму Івану, як і Корнію: "Я продавав для вас свій мозок, свої нерви, тіло й душу, а ти продай тільки тіло от і вже..." [2, с.249]. У підтексті прочитується ідея: митець не повинен витрачати власні творчі можливості на потреби матеріального світу. Приміром, після кохання з дружиною та відволікання на побутові речі, до Івана відізналась творча сила (його внутрішній голос): "Ти геть звівся, ледарюєш, непотріб ти, не творець!" [14, с.11]. Чи, скажімо, намагаючись зрозуміти причину власних невдач в процесі творчості, невміння "уловити ту...глибоку тугу за утраченим щастям?" [14, с.6] (аналогічно не може впіймати і відтворити тугу як і "рисочки страждань" Корній) – він виразно чує голос дівчини, який вказує на ці причини: "Твоя жінка! твоя жінка!" [14, с.60].

Найбільшою перешкодою для вільної діяльності творчої особистості, на думку українських і польських письменників, є буденне, мирське. І, водночас, без сім'ї їх діяльність приречена бути безрезультативною: вирок полотну Корнія виносить Рита, попередньо отруївши коханого, тим самим підтверджуючи його пророцтво: "Ви думаете, вона мені простить Лесика? (чудно посміхається). О, Чорна Пантера за дітей не прощає нікому... і вона права. Вона права... а я теж правий... Хто ж винен..." [2, с.259]. Крах ідей свідчить про моралізаторство письменників, вказує на невідворотність відповідальності людини за власні вчинки. Суперечності у душі Корнія є виявом заглиблення автора у внутрішню сутність свого героя, його "я". А це – одна з рис модерного драмопису.

Персонажі зазнають внутрішнього бичування, зрештою й загибелі, однак кожен сягає вищої істини, еволюціонує, виходячи на новий рівень становлення у своїй трагічній долі. І цей висновок автора має велике значення для суспільства, є повчальним. Письменники випробовують на життєвість їх ідей, крах яких є вагомим результатом для нащадків.

Творчу манеру письма В.Винниченка відрізняє більша надричність, експресивність, яка спостерігається вже від першого акту драми. Натомість у С.Пшибишевського статика змінюється динамікою поступово в напрямку зростання. Герої першого керуються ідеями, другого – прагненням цілковитого щастя, єднання зі Всесвітом, пошуком способів власного самовдосконалення, що, у зіткненні з дійсністю, породжує страждання, "тугу за тугою". Однак якщо над образами польського драматурга тяжіє метафізичність, фатальна напередвизначеність, невідомі містичні сили, то герої українського майстра слова керуються важелями на користь власних ідей. На Корнія теж мають вплив невідомі сили, що походять із галузі мистецтва, під їх впливом він вдається до абсурдних речей, коли з трупа дитини та Рити намагається змалювати рисочки страждань чи наказує розпеленати власного сина, який був смертельно хворий, для вищої мети – увіковічення у мистецькому шедеві, що обурило Ганну Семенівну. Такий невідомий голос, що, очевидно, є породженням містики, переслідує художника з оповідання В.Пачовського. Митців об'єднує прагнення розв'язання загадок

підсвідомості, заглиблення у сферу ірраціонального, як чинника поведінки людини. Для трьох письменників причиною неосожності життя і суперечності людської натури є моральні протиріччя, людина постає, як правило, з кількома душами.

Вирішуючи ідентичні проблеми, що були центральними на зламі століть, кожен із письменників ішов цілком оригінальним шляхом, проте світи їх творів відображають найважливіші риси загальноєвропейського літературного процесу. Переступивши межі трансцендентних вимірів, С.Пшибишевський, В.Винниченко, В.Пачовський створили власну стильову манеру, яка розширила горизонти польської та української літератури.

1. *Брайко О.* Драма В.Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь": характери героїв твору // Українська мова та література. – Ч.4. – 1997. – С.5.
2. *Винниченко В.* Чорна Пантера і Білий Медвідь // Винниченко В. Вибране. – К.: Школа, 2002. – С.197–268.
3. *Винниченко В.* Щоденник. 1911–1920: У 2-х т. – Едмонтон–Нью-Йорк: Вид-во Канадського Інституту Українських Студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980.
4. *Вороний М.* Драма живих символів // Вступ до літературознавства. Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н.І.Бернадська. – К.: Либідь, 1995. – С.118–119.
5. *Гундорова Т.* Модернізм як еротика "нового" (В.Винниченко і С.Пшибишевський) // Слово і час. – №7. – 2000. – С.17–25.
6. *Зубрицька М.* Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії. – Нью-Йорк, 2005. – С.40–50.
7. *Мороз Л.* "Сто рівноцінних прав": Парадокси драматургії В.Винниченка. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1994. – 206 с.
8. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра; Жадання влади / пер. з нім. А.Онишка, П.Таращука. – К.: Основи, 2003. – 437 с.
9. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

The author of the article draws typological parallels between the dramas "The Snow" by S.Pshybyshyevsky, "The Black Panther and the White Bear" by V.Vynnychenko and "The Victim of Art" by V.Pachovsky highlights the peculiarities of character-forming and the conflict structure of the pieces, as well as their common and distinct features.

Key words: contact-typological, psychological aspect, character-forming, conflict.

10. *Панченко В.* Володимир Винниченко – Гі де Мопассан – Габріеле д'Аннунціо: кілька паралелей // Сучасність. – 1997. – №9. – С.120–133.
11. *Панченко В.* Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 р. та художні течії початку ХХ ст. // Слово і час. – 2000. – №7. – С.12–24.
12. *Паскевич Н.* Про поетику конфлікту драматургії В.Винниченка в контексті "нової драми" // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії. – Нью-Йорк: Видавнича комісія УВАН у США, 2005. – С.126–132.
13. *Паскевич Н.* Внутрішньо-контактні зв'язки В.Винниченка-драматурга з С.Пшибишевським // Слово і час. – 2000. – №7. – С.50–52.
14. *Пачовський В.* Жертва штуки. – Львів, 1906. – 46 с.
15. *Хороб С.* Структура діалогу й драматичної дії у драмах Володимира Винниченка та Миколи Куліша // На літературних теренах. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2006. – С.321–331.
16. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.
17. *Шоу Б.* Квінтесенція ібсенізму (1891) // Вступ до літературознавства. Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н.І.Бернадська. – К.: Либідь, 1995. – С.118–119.
18. *Eustachiewicz L.* Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890 – 1918. – Warszawa: PWN, 1982. – 457 s.
19. *Matuszek G.* Der geniale pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992). – Kraków: Uniwersitas, 1996. – 283 s.
20. *Podraza-Kwiatkowska M.* Dramat realistyczno-symboliczny: Stanisław Przybyszewski // Podraza-Kwiatkowska M. Literatura Młodej Polski. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – S.118–123.
21. *Przybyszewski S.* Confiteor // Przybyszewski S. Wybór pism. Opr. R.Taborski. – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolinskich, 1966. – 347 s.
22. *Przybyszewski S.* O dramacie i scenie // Przybyszewski S. Wybór pism. Opr. R.Taborski. – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolinskich, 1966. – 347 s.
23. *Przybyszewski S.* Śnieg. Wstęp i przypisy Roman Taborski. – Warszawa: Czytelnik, 1987. – 154 s.
24. *Przybyszewski S.* Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche // Przybyszewski S. Wybór pism. Opr. R.Taborski. – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolinskich, 1966. – 347 s.

УДК: 82. 091

ББК: 83. 002. 1

Наталія Косило

ОБРАЗНА ТРАНСФОРМАЦІЯ СОЦІАЛЬНИХ НИЗІВ У ТВОРАХ АНГЛІЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ-НАТУРАЛІСТІВ

У статті на порівняльно-типологічному рівні висвітлюється проблема соціальних низів Англії та України на прикладі творчості А.Моррісона та І.Франка. На основі аналізу окремих натуралістичних творів розглядаються індивідуальні творчі методи обох авторів.

Ключові слова: натуралістичні тенденції, "література нетрів", критичний реалізм, детермінізм, вплив середовища, спадковість.

Незважаючи на те, що Франкова проза останнім часом стала об'єктом ґрунтовних різноаспектних досліджень (праці І.Денисюка, Т.Гундорової, М.Ткачука, В.Матвіїшина, М.Легкого, М.Кебала, Р.Голода, Т.Пастуха та інших), чимало питань, що стосуються її, потребують глибшого осмислення. Особливо це торкається тих творів, у яких простежуються натуралістичні тенденції. Що ж до доби натуралізму в англійській літературі, представниками якої можна вважати Дж. Мура, А.Моррісона та Дж. Гіссінга, то тут ми теж стикаємося з низкою суперечливих питань. Актуальність статті "Проблеми соціальних низів у творчості письменників-натуралістів у англійській та українській літературі" зумовлена насамперед потребою різноаспектного дослідження суспільного "дна" у загальному контексті завдань порівняльного літературознавства.

Проблеми соціальних низів кінця ХІХ – початку ХХ ст. розглядалися у творчості не лише вищезгаданих письменників. Ця тема була актуальною для авторів більшості європейських держав того періоду, адже в той час спостерігався потужний розвиток індустріалізації. Саме процеси індустріалізації поставили нові завдання перед письменниками-натуралістами Англії та України у змалюванні характерних умов життя народу кінця ХІХ ст. Звертаючись до моделювання сучасних їм аспектів життя, вони збагачили мистецтво слова і новою проблематикою, і новими конфліктами, і новими типами. Осягаючи вплив нових економічних, соціальних відносин в індивідуальних долях людей, письменники зуміли відкрити у цих відносинах такі картини й деталі, які збагачували читача новими гранями пізнання дійсності. Спільним для них є те, що їх передовсім цікавили індивідуальні долі представників суспільства, їх внутрішній світ.

Свідченням того, наскільки актуальною була тема зображення нижчих верств суспіль-

ства в Англії, є поява такого терміну як "література нетрів", що ж до української літератури, то як приклад тут можна навести словосполучення "суспільне дно".

Тему поглибленого зображення життя бідноти лондонських нетрів прийнято вважати насамперед заслугою Чарльза Діккенса – (творами якого у свій час захоплювався Іван Франко) основоположника англійського критичного реалізму. За життя письменника, коли безпросвітна убогість і злочинність окраїн Лондона були настільки жахливими, що здавалося, їх не можна вмістити в рамки художнього твору, Діккенс зумів довести протилежне. Поряд із зображенням строкатого життя нетрів, він вносив у свої романи й оповідання чимало нових лексичних форм із народної розмовної мови, а також із жаргону та діалекту місцевих жителів.

Однією з основних особливостей трактування теми лондонських нетрів у Діккенса є те, що він не вважає бідність вадю самою по собі. Навпаки, багато улюблених героїв письменника взято з кола пригноблених і знедолених жителів нетрів, вони викликають співчуття і повагу автора. Добросердя і людяність цих людей нерідко протиставляється черствості й егоїзму багатіїв.

Іншою особливістю Діккенса у зображенні жителів нетрів було, безсумнівно, те, що він вбачав у бідних людях (як і в багатих) насамперед індивідів або ж розглядав їх як гротескних, ексцентричних осіб, а не як представників якогось соціального класу. Вади і злочинність, за Діккенсом, притаманні як бідним, так і багатим, це не є вродженою рисою тільки мешканців нетрів. На це вказує у своїй книзі і В.К.Фріерсон [12]. Такі принципи Діккенса дуже важливі, тому що серед письменників наступного покоління, в останній чверті ХІХ ст., ця тема знаходить інше тлумачення.

У бориславських оповіданнях Івана Франка нероздільно переплітається реалізм із натуралізмом та імпресіонізмом, саме це і зумовлює естетичне новаторство автора. Для поглиблення мистецьких форм відображення дійсності письменник теж опирається на творчість Чарльза Діккенса, про що згадує у своїх працях [8, с.26, с.12–13].

Так звана "література нетрів" з'являється у 80–90-і роки, головним чином під впливом континентальної літератури. В ході об'єктивного опису життя бідноти нетрів у творах письменників-натуралістів жителі Іст-Енда втрачають ті риси, які були властиві героям Діккенса, а саме – індивідуальність і гротескність. Вони – це сіра, безпросвітна маса, причому бідність стає у цьому випадку недоліком, від якого немає ні порятунку, ні шляху звільнення. У своїй книзі В.К.Фріерсон вказує на основні розходження в трактуванні теми нетрів між Діккенсом і письменниками-натуралістами.

На відміну від Золя, у творах англійських натуралістів немає пафосу соціальної критики. Хоча їх описи і трактування зовні об'єктивні, вони намагаються зобразити бідність і розпусту особливо драстично, перебільшуючи дійсний стан подій, щоб викликати у читача відчуття жаху й огиди. Нерідко писання таких "репортерів" набуває форми своєрідної сатири, що за змістом цілком відрізняється від соціальної сатири [4, с.116].

У статті "Рух нетрів у літературі" шотландська журналістка Дж.Х.Файндлейтер дуже влучно охарактеризувала "літературу нетрів", вказавши на те, що в даному випадку ми маємо справу з модним напрямом, який за своїм характером був "заразним" і привів до появи послідовників" [11, с.47]. Найбільш помітними представниками цього напрямку вона називає (крім Гіссінга, думки й погляди якого вона розділяє, особливо у творі "Пекло") таких письменників, як Річард Уайтінг, Вільям Петт Рідж, а головним чином Артура Моррісона. Останнього авторка статті вважає найхарактернішим представником "репортерів" нетрів.

Якщо життя і творчість представників англійського натуралізму Джорджа Мура і Джорджа Гіссінга хоч якось досліджувалися, то про письменницький шлях Артура Моррісона навіть його земляки-сучасники знають дуже мало. Відомо, що Моррісон провів значну частину свого життя саме в лондонських нетрях, хоча

цей факт він намагався приховати. Свою письменницьку діяльність він починав із журналістики, працюючи в одній із лондонських газет. У 1892–1893 рр. Моррісон опублікував у журналі "Macmillan Magazine" ряд оповідань, оснований на власних сумних спогадах про Іст-Енд, які вже на той час викликали інтерес через свою винятковість.

Через рік оповідання Моррісона вийшли збірником під назвою "Історії зубожілих вулиць" (1894). Як свідчить назва, вулиці робітничих передмість – це сумне видовище. Злиденність, убогість, алкоголізм та інші згубні звички вичавили із жителів цих вулиць усі людські якості, перетворивши їх на здичавілих тварин, на істот, що заслуговують жалю. Однак метою письменника було не стільки зображення людських характерів, скільки фотографічно точне відтворення жахливих умов такого існування.

У передмові до збірника Моррісон пише: "Ця вулиця знаходиться в Іст-Енді. Немає потреби пояснювати, що це таке. Іст-Енд – це величезне місто – відоме настільки, наскільки може бути відомим те, що створено людськими руками... Шокуюче місце... сплетіння нетрів, що ховають жахливі людські пороки; місце, де живуть залежні від джину огидні чоловіки та жінки, де про чисті комірці і чисті сорочки вже давно не пам'ятають, де ніхто ніколи не причісує волосся..." [13, с.13].

Моррісон зображує Іст-Енд у вигляді довгої похмурої вулиці, у будинках якої зібрані всі вади вбогості. Вулиця, довжиною в сотні миль, але там немає нічого, що могло б розважити чи порадувати око. По обидва боки вулиці тісняться низькі одноманітні будинки з двома-трьома вікнами і трохи більшим отвором для дверей. Ці смердючі кубла нагадують скоріше стайні, ніж оселі людей. Далі читач дізнається, що більшість жителів цієї вулиці – безробітні. На думку автора, це – раса, головною ознакою якої є глиняна люлька, а найбільшим ворогом мило [13, с.13].

Хоча за своїми масштабами Борислав не може зрівнятися з Лондоном, зображення Іваном Франком життя в цьому галицькому містечку викликає не менш яскраві емоції. Саме в Бориславі бурхливо розвивався капіталізм. Місто стало "осередком експлуатації у всіх можливих видах, почавши від тисяч жертв, що гинуть рік-річно в ямах, аж до тих тисяч, що вертаються відтам з потраченою силою, фізич-

ною та звихненою моральною підставою в серці, – що вертають передчасними старцями” [8, 14, с.276].

Відбиваючи нові явища і проблеми доби, Франко натуралістично відтворив приголомшливі картини каторжного життя і праці ріпників. Так, він докладно, з фотографічною точністю описав житло (“цюпка”) робітниць, що нагадує звичайний хлів, добудований до складу з воском: “Тісна, брудна і душна цюпка наповнена робітницями. Стіни голі, ледве побілені вапном по дошках, на одній наліплено якийсь образок і кавалок дзеркала, в однім куті тапчан, збитий з трьох дощок і прикритий сінником і плахтою, а край вікна маленький столичок на трьох високих ногах – бо вікно високе... Ані печі, ані кухонної посуду, ані постелі, ані скрині... на помості набито, мов оселедців у бочці, якихось людських істот, що голосно, важко дихають, але в сутінку, який стоїть у хаті, подібні до одної простеленої по долівці верстви брудного шмаття, свиток, хусток, чобіт. Се нічліг робітниць. Баби, дівчата, молодичі, котрих із далеких сторін приганяє сюди недоля, натомивши через день груди і руки при корбі або при вибиранні лепу з киблів та воску з-поміж глини, тепер лежать покотом на холодній, дерев’яній підлозі, кулак під головою, стулені одна до одної, раз задля недостачі місця, а по-друге – так буде тепліше” [8, с.21, с.28]. Цей опис подано в ключі поетикальних особливостей натуралізму. Він перегукується з описом “дна” міста у творах італійських веристів Л.Капуана, Джованні Верги, Матільди Серао [7, с.45].

Як у Моррісона, так і у Франка простежуються спроби об’єктивного аналізу деяких положень теорії натуралізму Золя, зокрема щодо ролі біологічних чинників у житті людини: “...Ідея Золя не позбавлена певної вартості, – вважає В.Матвішин, – бо розвиток сучасної науки дає право говорити про роль спадковості в житті людей, про їх вплив на формування їхнього характеру” [5, с.56]. Польський дослідник Густав Піотровський у монографії “Золя і натуралізм” зазначає, що Іван Франко є “глибший, ніж Золя, у нього помітна чітка соціалістична тенденція”. Автор відносить до творів, у яких проглядаються золівські тенденції у творчості Франка, “*Voia constrictor*”, “Борислав сміється”, “На дні” [14, с.154].

Хоча у першому романі Моррісона “Дитя Джаго” (1896) чітко простежується прямий

вплив Золя і Гіссінга (з останнім Моррісон був знайомий особисто), відтворення теми “зубожілих вулиць” суттєво відрізняється від стилю обох письменників. Моррісон, як і Мур та Гіссінг, не приймав основної тези французького натуралізму, в якій ідеться про те, що людина і середовище, яке її оточує, цілковито підпорядковані детерміністським законам. Однак вищезгадані англійські письменники намагалися уникати терміна “натуралізм”, замінюючи його інколи невизначеним терміном “новий реалізм”, “науковий реалізм”.

Моррісон, чий роман “Дитя Джаго” і збірник “Історії зубожілих вулиць”, які носили, на думку критиків, явний відбиток французького натуралізму, був вимушений пояснити свою точку зору стосовно “нового реалізму”. Як видно з відповіді Моррісона на критичну статтю, надруковану в журналі “*Fortnightly*”, він не визнає жодних ярликів ні для натуралістів, ні для будь-яких інших літературних течій. Себе він позиціонує “простим оповідачем, який використовує всі засоби, що знаходяться під рукою, щоб зобразити життя таким, яким він його бачить. Він також “відмовляється від підпорядкування будь-яким запропонованим формулам” [10, с.15]. Моррісон одразу ж дає своє визначення “реалізму”: “Мені здається, що називати себе “реалістом” може той письменник, який відхиляє конвенції літературних шкіл і розриває свою тему притаманним мистецтву індивідуальним способом зображення” [10, с.15].

Хоча така дефініція, як і попереднє критичне висловлювання, сама по собі нічого не говорить, однак вона дає найкращу відповідь на те, що письменник має на увазі під “новим реалізмом”. У своїх ранніх оповіданнях і в романі “Дитя Джаго” автор навмисно згущує темні фарби життя нетрів Іст-Енда, його вплив, що поступово руйнує все навкруги, роблячи картину страшнішою, ніж є насправді, і створюючи в такий спосіб однобічне зображення лондонського робітничого передмістя. Він намагається не зосереджуватися на рисах характеру тамтешніх жителів, на їхніх щоденних стоїчних стражданнях і простих земних радощах.

Через таке зовнішнє об’єктивне устремління він дотримується своєї суб’єктивної точки зору. Як і Кіплінг у своїх похмурих оповіданнях на індійську тематику, Моррісон досягає демагогічної крайності, перестаючи бачити життя реалістично, тобто різнобічно.

У картинах про похмуру дійсність, яку зображує Моррісон, немає ні морального пафосу, ні ненависті до капіталістичного суспільства, тобто тих рис, які характерні для всіх романів Золя про життя робітників. Так само важко знайти там щире співчуття і людську жалість, на які ми натрапляємо в багатьох романах й оповіданнях Діккенса. Моррісон в одній зі своїх статей писав: “Я вирішив, що мої Іст-Ендські оповідання повинні відрізнитися від звичайних праць на цю тематику. Їх треба писати з прямою і безпосередністю, у них не повинно бути сентиментальності. Я зрозумів, що письменник не повинен бути посередником між своїм матеріалом і читачем. Мені вдасться краще зобразити дійсність, відсторонивши себе і своє моралізування. За цей вчинок мене назвали товстошкірим і байдужим; однак, запевняю вас, що мені було набагато болючіше все це писати, ніж вам читати” [10, с.10].

Ми не можемо не помітити зацікавлення Івана Франка творами Еміля Золя, однак той факт, що творчість українського письменника є національно самобутньою, є незаперечним. О.Білецький писав: “Насправді ж літературною школою Франка була не творчість Золя чи інших західноєвропейських письменників, а українська народна творчість, поезія Шевченка і велика російська література, знайомство з якою він вважає подією життя свого і своїх найближчих товаришів” [1, с.286].

Спільною рисою для обох письменників є те, що і Франко, і Моррісон черпали матеріал для написання творів з власного досвіду та спостережень. Франка можна назвати Бальзаком галицького життя, настільки добре знається він на деталях життя верств і прошарків населення, цінах на землю і нафту, економічних відносинах і порядках у краї [7, с.43]. Що ж до Моррісона, то його нещадно жорстокі картини з життя робітників окраїн Лондона базуються, без сумніву, на спогадах з власного дитинства. Однак він утримується від будь-якого соціального коментаря, від співчуття до долі своїх героїв, що є притаманним іншим письменникам. Якщо Діккенс на основі своїх вражень про лондонський Іст-Енд створив яскраві, патетичні образи хлопчиків – Олівера Твіста, Девіда Копперфільда та ін., чий страждання і приниження викликають співчуття у читача, а також злість та обурення через жорстокість та нелюдність ситих багатіїв, то Моррісон свідомо обходить

змальовання такого роду реакції. Його анонімний дитячий досвід знаходить своє вираження в цілком об’єктивній оповіді.

І Моррісон, і Франко писали на тюремну та кримінальну тематику, зображуючи пов’язані з темою злочину події, конфлікти, психологічні колізії, за допомогою яких автори розкривають характери злочинців, мотивацію поведінки, соціально-психологічну детермінацію злочинів. Для прикладу візьмемо “Дитя Джаго” англійського письменника та “На дні” українського автора. Досвід чотирьох Франкових ув’язнень не міг не відбитися на вищезгаданій новелі, яку він написав у період інтенсивного захоплення творчістю Золя, і яку літературна критика неодноразово звинувачувала у надмірному натуралізмі. Епатажні моменти твору “На дні” були настільки провокаційними, що часто без уваги залишалися елементи не натуралістичних напрямів у ньому (звичайно, мова йде про дорадянське літературознавство). Поряд з виявами поетики натуралізму – “фотографічним” фіксуванням неестетичних, дискомфортних сторін життя (докладний опис брудної, опльованої камери та її мешканців); змальованням патологічного типу (образ Бовдура), чия поведінка зумовлена значною мірою фізіологічними чинниками; намаганням шокувати читача трагічною розв’язкою (опис страшної смерті Андрія Темери) – “На дні” містить риси, які підтверджують генетичну спорідненість між реалізмом і натуралізмом: крім соціального детермінізму, типізації і звернення до теми суспільного дна, це загальна соціальна заангажованість твору, спрямованість на аналітичне дослідження середовища [2, с.72]. Окремою проблемою в осмисленні психології злочину постає фізіологічна мотивація злочинної поведінки: змальовуючи патологічні типи злочинців, письменник пояснює їхню схильність до злочину аномаліями психічного механізму, виявами некерованих пристрастей та інстинктів (Бовдур – “На дні”). Проте Франко розглядав патологічну особистість не лише як психічну аномалію, проблемний тип, а й як складну внутрішню трагедію людини, в якій акумуляція різних душевних переживань спричиняє вибухи звірачої жорстокості [9, 7].

Перший роман Моррісона “Дитя Джаго” є не стільки портретом хлопчика з нетрів Діка Перрота, скільки накопиченням умовних рефлексів. Для письменника вплив середовища на формування характеру головного героя Діка є

центральною проблемою. Нещасна доля хлопчика, його трагічна загибель, здається, взагалі не зворушують Моррісона. Очевидно, що в зображенні взаємодії середовища і характеру Моррісон був під безпосереднім впливом французького натуралізму, насамперед, Золя, романи якого в перекладі Візетеллі англійською мовою з'явилися вже в 1888–1889 рр.

Ще однією спільною рисою для обох письменників є те, що їхні твори будуються симетрично, за одним принципом: головний герой переходить від надії до розчарування, від сподівань до відчаю, жаху, смертельної небезпеки.

Важливо ще зазначити, що в порівняльному літературознавстві велику вагу мають не тільки аналогії й схожості зіставлюваних явищ, але й розходження та відмінності між ними, розкриття зумовленості цих розходжень і відмінностей різнорідними чинниками і причинами. “Якщо вивчення схожостей, аналогій, – слушно констатує словацький компаративіст Д. Дюришин, – сприяють з'ясуванню загальних закономірностей літературного розвитку, то вивчення відмінностей дає дуже важливі факти для встановлення специфічних особливостей літературних явищ і процесів, для розкриття прикмет своєрідності, самобутності” [3, с. 176–177] причому, як правило, в процесі порівняльного аналізу на першому етапі увага приділяється переважно еквівалентності літературних явищ, тобто схожості між ними, далі ж все більшої уваги набуває з'ясування розходжень та відмінностей [6, с. 345].

Якщо взяти для порівняння роман “Дитя Джаго”, збірник “Історії зубожілих вулиць” А. Моррісона і деякі твори І. Франка (“Ріпник”, “Воа constrictor”), ми зауважимо низку відмінностей. Усі натуралістичні твори Моррісона мають песимістичне закінчення. Автор свідомо уникає зображення чогось світлого, позитивного та обнадійливого, усі його герої приречені від самого початку. Що ж до Франка, то він намагається дещо абсолютизувати позитивні риси своїх героїв, що є більш характерно для романтичних творів. Візьмемо для прикладу “Воа constrictor” 1878 року видання: твір закінчується пробудженням людяності у підприємця Германа Гольдкремера. У фіналі “Ріпника” автор надто оптимістично в порівнянні до класичного натуралізму ставиться до можливості морального перетворення головного героя. Відсутність абсолютизації позитивних і негативних героїв у

натуралістів пояснюється багатомірністю їхніх персонажів, які постійно перебувають у екзистенціальній ситуації вибору між різними видами мотивації – фізіологічної, психологічної, соціальної, історичної тощо. Поведінка персонажа могла бути виправданою з соціальної точки зору [2, с. 66].

Значення звернення до поетики натуралізму Моррісона та Франка важко переоцінити. Зокрема це стосується відтворення теми проблем соціальних низів в Англії та в Україні. Система засобів художнього зображення, жанрово-стилістичних прийомів, що їх використовували письменники-натуралісти, збагатила своїми елементами арсенали інших літературних напрямів. Ряд спільних рис та відмінностей творчості вищезгаданих авторів лише підкреслює їх оригінальність та національну самобутність.

1. Білецький О. Художня проза І. Франка // Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 т. – Т.1. – К., 1960. – 387 с.
2. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменярка. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 108 с.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979.
4. Луйгас А.Л. Артур Моррисон и английский натурализм: “литература трущоб” // Учен. зап. ТГУ, труды по романо-герм. филол. – Тарту, 1983. – Вып. 646. – С. 114–125.
5. Матвіїшин В. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах // Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 52–59.
6. Наливайко Д. “Борислав сміється” Івана Франка в порівняльно-типологічному аспекті // В кн.: Іван Франко – майстер слова і дослідник літератури. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 332–363.
7. Ткачук М.П. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 66 с.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978.
9. Швець А. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму та характеротворення у прозі Івана Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 2002. – 19 с.
10. Brome V. Four realist novelists. Arthur Morrison, Edwin Pugh, Richard Whiteing, William Pett Ridge. – London: Longmans Green & Co, 1968.
11. Findlater J. H. The Slum Movement in Fiction. – National Review, May, 1900.
12. Frierson W. C. The English Novel in Translation. – Norman: University of Oklahoma Press, 1941.

13. Morrison A. Tales of Mean Streets. – New York: Boni and Liveright, 1921.

14. Piotrowski G. Zola i naturalizm. Lwów Nakładem Księgarni H. Altenberga. Warszawa Księgarnia pod Firmą E. Wende i Spka, 1900. – 175 s.

The article explains the problems of social lower strata of England and Ukraine in Morrison's and Franko's works on comparative and typological levels. On the basis of analysis of some naturalistic works the individual creative methods of both authors are examined.

Key words: naturalistic tendencies, “slum literature”, critical realism, determinism, the influence of environment, heredity.

УДК 821. 111.: 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Оксана Мельник

ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ ІВАНА МАЗЕПИ В ОДНОЙМЕННИХ ПОЕМАХ ДЖ.-Г.-Н.БАЙРОНА ТА ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ

У статті здійснено комплексний та поліаспектний аналіз поеми “Мазепа” Д.-Г.-Н. Байрона і поеми Володимира Сосюри, проведено порівняльний аналіз двох художніх світів поетів та дослідження рецепції байронізму як явища загальноєвропейського масштабу. Це явище розглянуто на образному та ментальному рівнях і трактується не як “вплив”, а як імпульс у створенні українським поетом власних ідейно-художніх цінностей.

Ключові слова: романтизм, сюжетна лінія, байронічний герой, типологічні збіги, ліричний відступ, прийоми ретроспекції, національно-визвольний рух.

Творчість Байрона зацікавила українських письменників понад сто п'ятдесят років тому, однак інтерес до неї не згасає й досі. Про те, наскільки серйозною і широкою темою є рецепція та переклади творів Байрона, свідчить дисертаційне дослідження Д.М.Кузика “Байрон в українській дожовтневій літературі” [7].

Вагомим внеском в українське літературознавство було дослідження і видання праці С.Д.Павличко “Байрон. Нарис життя і творчості” [13], в якій авторка торкнулася творчості, життєвого шляху Байрона та його зв'язків з Україною, зокрема його поеми “Мазепа”. Саме ця поема стала натхненням для написання ряду інших різножанрових творів у Європі і в Україні. Це і є свідченням того, що творчість Байрона виявилась частиною інтелектуальних і естетичних пошуків, здійснюваних світовою літературою.

У дослідженні І.Арендаренко “По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика)” [1] вивчається комплекс англійсько-українських літературних стосунків на матеріалі романтичної поезії, включеної в загальний контекст романтизму, народно-фольклорної, історико-політичної та байронічної течій.

Важливими для нашого дослідження є також наукові статті В.Г.Матвіїшина “Образ

гетьмана України Івана Мазепи у західноєвропейському красному письменстві” [10], “Англійський бард і Україна” [9], Д.С.Наливайка “Поема “Мазепа” в контексті творчості Байрона і європейського романтизму” [12] та ін.

Серед значної кількості відомих постатей нашої національної історії знайдеться зовсім небагато тих, чий образ був би таким популярним в літературі різних країн протягом чотирьох століть, як образ гетьмана України Івана Мазепи. Так, скандальні любовні пригоди цього молодого героя при королівському дворі зі скандалом стали основою багатьох легенд про Мазепу, які з часом перетворилися на традиційні сюжети у літературі та мистецтві XVIII–XIX ст., надто у добу романтизму. Для цього типу художнього мислення був характерним культ сильних пристрастей та поривів, одна із яскравих прикмет романтичної парадигми – зацікавлення національною культурою і фольклором. Тому романтики не завжди шукали прототипів для своїх творів в античності. Завдяки їм знову заговорили герої національних легенд, казок та історичних пісень, багато із них були пов'язані з боротьбою за волю свого народу.

Одним із таких героїв став український гетьман Іван Мазепа, його історія життя зацікавила багатьох романтиків. До цього образу

звернулись Дж. Байрон, В. Гюго, Ю. Словацький, та інші, він привернув увагу й російських літераторів: О. Пушкіна та К. Рилєєва. Але якщо К. Рилєєв, зображуючи складність характеру гетьмана, все-таки помічає його головну рису – любов до України, то О. Пушкін змальовує Мазепу як лицеміра і зрадника. Мазепа у зарубіжній літературі – це романтичний герой, герой-коханець; в російській літературі цей образ представлений з різних, протилежних точок зору; в українській літературі його образ сприймається як образ-символ, образ борця за державну незалежність.

Першим поетом, що звернувся до цієї цікавої теми, є відомий та харизматичний Д.-Г.-Н. Байрон. Саме він, прочитавши про любовні пригоди Мазепи у Вольтера, увів у європейську літературу образ України та українського героя. Байрон, творячи поему, вважав Мазепу польським шляхтичем, який випадково потрапив в Україну. Однак у цій помилці був певний поетичний сенс. Байрона завжди захоплював образ вигнанця. Одним із варіантів такого персонажу став Мазепа, вигнаний, на думку автора, з рідної землі.

Поєма Д.-Г.-Н. Байрона “Мазепа” завершує цикл “Східних поем”, героями яких є бунтівники-одиначки, що повстали проти деспотії, жорстокості, розгулу тих, хто при владі й не рахується з волею підлеглих. Місце художньої дії не випадкове, у час написання згаданих поем Байрон був переконаний у тому, що ненависть до ворога, особиста мужність однієї людини могли відіграти вирішальну роль у національно-визвольному русі балканських народів. Отже, національна та й особиста свобода, боротьба з державним насиллям чужих імперій, роль особистості в історичному процесі, поняття “великої людини” – основні проблеми, порушені автором у циклі поем, побудованих на засадах романтизму [9, с.35].

Найчастіше герой байронівських поем, як і поеми “Мазепа”, у своєму монолозі-сповіді розповідає про незвичайні, виняткові пригоди, вчинки, сильні пристрасті, проте тут особливим є те, що це погляд зрілої людини на свою юність, а це не є типовим для письменника. У сюжетну лінію автор додає ліричні відступи, даючи оцінку тим чи іншим діям і подіям. Жанр поеми має так би мовити фрагментарний характер – до уваги беруться лише яскраві, найбільш важливі моменти з життя героя. Фактично весь твір – це один розгорнутий, динамічний образ – біг дикого коня, який повертається в Україну. При-

в’язаний до спини коня, Мазепа переносить нестерпні фізичні страждання та моральні муки, спричинені нестримним галопом скакуна. Дж.-Г.-Н. Байрон яскраво відтворює втрату сил героєм, його втому, слабкість і нарешті, відчуття наближення смерті. Відзначимо, що у творі “Мазепа”, як і в “Шільйонському в’язні”, відтворені передовсім настрої, а не події. Поету вдавня і центральний образ, який створено з двох точок зору – в юності та у старості. Мазепа-гетьман, на наш погляд, набагато цікавіше відтворений за Мазепу-коханця. Старий гетьман Мазепа, “похмурий і старий. І сам як дуб той віковий”, має такі риси, які підкреслював Байрон: витримку, спокій, самовладання, яке не втрачається навіть у найкритичніших обставинах його життя. Шведський король Карл XII, звертаючись до Мазепи, дає йому виразну характеристику:

*У всіх із нашого гуртка
Відважний дух, тверда рука,
Та, хто в цей час маршів, боїв
Балакав менше й більш зробив,
Ніж ти, Мазепо? [5, с.196].*

Байрон наголошує на мотиві ставлення старого гетьмана до свого коня, про якого Мазепа постійно дбає. Ця деталь акцентується не випадково, адже саме з конем пов’язана історія, яку на привалі розповідає Мазепа Карлу XII на його ж прохання.

У поемі про саму Україну сказано мало. І все ж Байрон створив певний емоційний, романтичний образ цієї ніколи не баченої ним землі. І хоча для поета це умовна (більше духовна територія), її сутність він відчув та передав досить точно. Образ України пов’язаний з образом Мазепи та складається з деталей портрета й натури старого гетьмана, з романтичних картин природи і образу дикого, необ’їждженого коня, який, принісши Мазепу в Україну, доставившись до своєї землі, почувши іржання рідних табунів, падає мертвий [13, с.169].

Якщо гетьмана відзначає спокій, то в образах природи домінує дикість, неприборканість, нескореність. Ось як Байрон описує коня, який домчав Мазепу в Україну:

*Це справді був шляхетний кінь –
На Україні виріс він...
Мов сарна лісових узгір,
Не знав уздечки, ні стремени...
... Дикий звір [5, с.204].*

Мотив дикості, незайманості української природи розвивається далі і такою постає вона у кожному краєвиді:

Вже ось до ліса ми добрались...

Це був безкрай, дикий праліс... [5, с.204].

Особлива ознака природи України – її безмежні, безлюдні простори, такі горді заманливі для завойовників:

*А на шляху ні міст, ні сіл –
Крім стегу дикої країни
У чорнім обводі лісів.
Лиш де-не-де зубчасті стіни
Фортець збудованих колись!
За рік приходило сюди
Турецьке військо... Всюди, де
Ступали снагів тих копита,
І зелень довго не росте [5, с.204].*

Так створюється у поемі загальний і послідовний образ нескореної землі, з трагічною, нещасливою долею. Цікаво, що “фантастична” природа України в “Беньовському” Ю. Словацького відтворена за тим самим принципом, що й у “Мазепі” Д. Байрона. Доля Мазепи, в цьому контексті, “вкладалася” у чотири рядки [13, с.171]. Мова йде про козаків:

*Вони знайшли мене в долині,
Внесли мов трупа в ближній дім
І врятували... А потім
Я став гетьманом в їх країні [5, с.222].*

І все ж, незважаючи на цю видиму сукупність, у зображенні Мазепи поема Байрона стала потужним імпульсом для поетів-романтиків різних країн, що зацікавились потенційними можливостями й оригінальністю теми, яскраво відтвореної англійським поетом.

Любовний трикутник, його інтерпретація у поемі, почуття Мазепи та Терези, у них немає тієї фатальності, протиприродності, яка підкреслюється в поемах 1813–1816 років. Молодий Мазепа Байрона – не демон, а звичайний, навіть дещо сентиментальний коханець. І те, що для героїв байронічного характеру завершилося трагічною розв’язкою – загибеллю, для Мазепи виявлялося лише одним, а з точки зору його майбутньої долі, навіть щасливим епізодом.

Отже, може здатися, що твір лише про химери долі. Безперечно, це не зовсім так. Байрон відтворив титанічну, що зазнає поразки, самотню, але нескорену індивідуальність. В усій його постаті відчувається сила. Байрон описує свого героя в молодості і в похилому віці. Причому коханець-паж значно програє у порівнянні зі старим гетьманом, який сприймає свої колишні пригоди не без іронії. І не випадково Карл XII під час розповіді Мазепи засинає.

Мазепа належить до прометеївських образів у творчості Байрона. Бонівар і Мазепа – це ті історичні особи, що в них знаходить поет відблиски страждань та поривань Есхілового невмирущого титана. Йдеться, звичайно, не про легковажного пажу, а про Мазепу-гетьмана.

У ХХ ст. постать Мазепи продовжувала хвилювати митців слова. Сьогодні ж усім відомим є епізод із творчої біографії Лесі Українки, коли у відповідь на принизливе твердження відомого російського великодержавного шовініста П. Струве про те, що ні українська, ні білоруська мови не годяться для перекладів Овідія, Верлена, Верхарна, вона вирішила розвінчати ганебні висловлювання цього реакційного діяча і поставила собі за мету – вступити у творче змагання із найбільшим класиком російської літератури О. Пушкіним в опрацюванні легенди про Дон-Жуана [8, с.357]. В аналогічний діалог з О. Пушкіним вступає В. Сосюра, обравши темою “дискусії” поетичне трактування історичної постаті Івана Мазепи. Категорично відкидаючи великодержавницький погляд російського поета на Івана Мазепу, як на “гетмана-злодея” [15, с.53], В. Сосюра створює свій образ “трагічної” постаті гетьмана. Водночас, український поет своєрідно відгукнувся і на образ Мазепи, створений Байроном.

Мазепа Сосюри – це гетьман, закоханий у свою країну, а Мазепа Байрона – це романтичний, закоханий герой. І це не випадково, адже твір Сосюри – історичний з романтичними пригодами головного героя, а поема Байрона – твір глибоко романтичний. Сосюра все ж намагається відтворити образ героя, як історичну постать. Та ці два твори читаються з однаковою напругою, мають спільний ритм. Водночас тут є й спільні моменти у цих творах. Так, у поняття боротьби за національно-визвольну ідею і Байрон, і Сосюра вклали певний ідеалізуючий момент. Особисті долі двох поетів також мають певні спільні риси. Духовний, передовсім етично-творчий запал, що логічно допровадив Байрона до боротьби не стільки за сучасну йому Грецію, як за древню колиску цивілізованого світу – Елладу. Таку ж енергію, може, ще більш сконцентровану, більш динамічну, носив у собі й В. Сосюра. Можна говорити лише про різну сутність тієї духовної енергії, про відмінні форми її реалізації.

У поезії В. Сосюри “бунтівна особистість”, яка здавна оспівувалася в будь-якій

національній фольклорно-літературній традиції як “епічне буйство” героя, отримує новий аксіологічний статус. У фольклорному світі і в літературі давніх часів – від Гомера до християнського Середньовіччя – герой-бунтівник зазвичай зазнає поразки у своєму самоствердженні, бо розриває саме з “природними” нормами буття. У творчості Сосюри герой-бунтар репрезентує нонконформістський духовний стан суспільства епохи руйнації традиційних авторитетів, але бунтує він саме в ім’я повернення до цих “природних” норм людського існування. Якщо для Байрона бунтарство було формою індивідуального самоствердження “я”, то для Сосюри бунтарство є самопожертва особистості в ім’я народу та України; його герой сповнений відповідальності за долю своєї нації.

Жанровою основою творчості В.Сосюри стала канонізована Байроном лірична поема, характерні ознаки якої активно відтворюються поетом ХХ ст. Спорідненість із романтичним мистецтвом на жанровому рівні виявляється, зокрема, і в тому, що Сосюра звертається і до ліро-епічної балади, типологічно спорідненої з баладами польських та російських представників романтизму.

Водночас, існує площина безпосереднього перетину поетичних світів Байрона й Сосюри. Так, естетичний ідеал Байрона, що досягнув ідею народності через знайомство із життям екзотичних для нього регіонів Східної Європи (Греція, Албанія тощо), сформувався на матеріалі не тільки внутрішньому, а й безпосередньо близькому Сосюрі, матеріалі слов’янської, української історії – це й засвідчують однойменні поеми названих авторів. При цьому, якщо Байрон досягав фольклор інших народів, то Сосюра – рідний, український.

В очах західноєвропейських літераторів (Вольтера, Ю.Словацького, Д.-Г.-Н.Байрона, В.Гюго та ін.). Мазепа трактувався передовсім як колоритний авантюрист, романтичний коханець, а не національний герой, як його сприймав В.Сосюра.

Пильного дослідницького інтересу заслуговує поема В.Сосюри “Мазепа”, в якій автор глибоко проникає у психологічну драму українського гетьмана. Виняткове значення для розуміння поетичного кредо та індивідуального методу поета має ця поема, над якою він працював більше тридцяти років, які склали цілу епоху “випаленої” живої думки в добу тоталітаризму,

коли й за менш ризиковані теми письменники потрапляли в жорна безжальної репресивної системи.

Ю.Барабаш запропонував одну з найцікавіших оцінок поеми “Мазепа” В.Сосюри. Загалом дослідник не погоджується з В.Сосюрою щодо його версії роману Мазепа з Мотрею Кочубеївною та наслідків, “до яких цей роман спричинився”. Відзначає Ю.Барабаш і непослідовність українського автора у зображенні “двох Мазеп” – романтичного і реального, до одинадцятого розділу – витримана в романтичних барвах і виснувана з любовних пригод, далі – має виразне соціально-філософське спрямування і заводить нас у коло донедавна не висвітлених проблем історії. Та попри деякі зауваження критик вказує на глибинний зв’язок між окремими епізодами поеми, а також говорить про ті звинувачення, які посипались на автора після публікації твору [2, с.142]. Підтримує цю точку зору і В.Моренець, але як на недолік поеми вказує на неузгодженість окремих епізодів твору, суперечність та розірваність деяких сюжетних ліній. Все ж незаперечним є твердження критика, що почуття любові до України у поета настільки сильно, що йому було “байдуже, чи глядять його по голові, а може більше, як байдуже” [11, с.240].

У своїй поемі В.Сосюра по-різному осмислює історичний час. В одних випадках він докладно розробляє окремі епізоди історії, а в інших художній час виступає ущільненим, зокрема у випадку узагальнення великих періодів. Так, наприклад, автор детально показує нам життя Мазепа при дворі польського короля. Він відводить на змалювання цього безтурботного, повного любові життя декілька розділів поеми. Зате становлення Мазепа гетьманом України відбувається лише в дванадцятому розділі, йому присвячено лише кілька рядків. Така нерівномірність хронологічної та історичної конкретики характерна для романтизму. Тривала перерва у роботі над поемою з вимушеними зупинками і перервами позначилася на стильовій монолітності її частин. Перша частина (з першого до одинадцятого розділів) написана у романтичному ключі. Друга частина твору має виразне соціально-філософське спрямування і заводить нас у коло досі мало висвітлених проблем вітчизняної історії.

За жанром поема В.Сосюри “Мазепа” – це твір з яскраво виявленою ліричною тональ-

ністю, де розповідь про життя гетьмана переплітається з ліричними відступами, які розкривають загалом тривогу душі самого автора, його нелегкий життєвий і творчий шлях. Як відзначив В.Моренець, “це велике, замислене в епічних вимірах, полотно ще раз увиразнює власне ліричний талант Сосюри, для якого переживання подій було завжди ближчим за їх осмислення” [11, с.240].

В.Сосюра жив з думою про Україну. Ставлення Сосюри до рідної землі значно відрізняється від Байрона, для Байрона вона чужа і дика, як ми це показали раніше. У “Вступі” поет звертається до України полум’яними, вистражаними словами, яких не можна було почути від жодного поета у ті часи:

*І гнів, і муку неозору
Співаю я в ці дні журби,
Коли лакеї йдуть угору
Й мовчать раби...
Сліпий, одурений, забитий,
Невже не встать тобі від ран?
Москві та Жечі Посполитій
Колись жбурнув тебе Богдан.
А потім хтів тобі Мазепа
Від серця щирого добра...
Його ти зрадила і степом
Пішла рабинєю Петра [15, с.5].*

Пролог до поеми “Мазепа” (який багатьма трактувався як окремий твір), особливо перші його рядки, лунають своєрідним заспівом до всього твору:

*О, як люблю я рідний край
І в частя мить і у негоду! [15, с.6].*

Слова ніжності і великої любові до України звучать у цих рядках і лунають у кожному розділі.

Пролог готує читачів до подальшого сприйняття твору. Старий і сивий гетьман стоїть на березі Дунаю, “як докір безжальній долі”. Він згадує своє минуле, думкою лине у рідний край, і лине пісня, пісня про чайку. Цією піснею автор передає внутрішній стан героя, який з сумом нарікає на свою долю, тужить за молодими роками, за Вітчизниною. Монолог героя є своєрідною ліричною увертюрою, глибоким болем поета – це його плач і туга за минулим.

У перших розділах поеми розповідається про перебування молодого Мазепа в ролі пажа при дворі польського короля Яна Казимира. На чільному місці – зображення сцен нічних побачень, жіночих ревнощів і сліз, розчарувань та докорів, – тобто весь набір із романтичного арсе-

налу. І доручення польського короля, які виконує молодий Іван, мають лише інтимний характер. У цих епізодах автор твору, ідучи за традицією, виводить образ “Дон-Жуана” з України.

Тут наш герой дещо нагадує Мазепу Байрона. Проте це тільки зовнішній бік образу. На відміну від байронівського героя, Мазепа В.Сосюри не забуває рідну Україну, Дніпро, пам’ятає про своє коріння, і серед розкошів та багатства королівського двору все ж відчуває себе самотнім:

*... Я згадав про Україну,
Козацьку волю і орлів ...
Про дальній плач, і сміх, і спів,
Про рідний шум і верб, і трав ...
Козацьку долю я згадав!..
Там дзвін копит, і крик, і постріл,
Там шаблі рух меткий і гострий ...
На бунтівливій оболоні
Живуть там бурєю яркою,
І золоті зорі долоні
Тремтять над синьою рікою,
Мов хочуть впасти в сребро...
І зветься та ріка Дніпро [15, с.14].*

У цих розділах, написаних у романтичному ключі, реалізований епічний задум автора. Та це вже не романтизм першої половини ХІХ ст., це радше неоромантизм, характерний для модерної української літератури. Але це тільки вступ до так званого життєвого шляху героя.

Наступні розділи поеми написані у тому ж неоромантичному ключі, що й попередні. Наш герой закохується у пані Терезу, дружину польського магната. Та ця його чергова пригода завершується невдало. Розлютований чоловік, заставши коханців, наказує слугам прив’язати суперника до спини коня і пустити його в степ. І мчить кінь непритомного Мазепу безмежним степом, де його чекає татарський полон.

Цей епізод з необ’їждженим конем, треба думати, був запозичений В.Сосюрою з поеми Дж.Байрона, в якій старий і похмурий гетьман згадує свою пригоду молодих років. Саме розповідь шведському королю Карлу ХІІ і становить сюжет твору Дж.Байрона. У англійського поета Мазепа – колишній польський шляхтич, якого від загибелі рятують козаки, а згодом він стає їхнім гетьманом. В.Сосюра ж іде іншим шляхом у змалюванні свого героя. Хоч ці розділи були написані пізніше за попередні, але і в них переважає романтична піднесеність, що й через багато років нагадує про себе.

Проте найважливішими у творі В.Сосюра є не численні романтичні пригоди молодого Мазепи, а відступи – роздуми самого автора. Використовуючи прийоми ретроспекції, поет розмірковує над суперечливою постагтю Мазепи, намагається зрозуміти і по-своєму пояснити мету боротьби гетьмана з російським царем та союзу зі шведами. У цих відступах простежуються і роздуми автора про сьогочасне нелегке життя і долю – свою та України.

У другій частині поеми романтична оповідь відходить на другий план, а на перший план виходить лірично-трагічне начало, яке домінує в подальших розділах твору. Гетьман Мазепа з давніх часів приваблює увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних митців і вчених. Ні про кого з визначних діячів історії (за винятком хіба що Б.Хмельницького) не створено стільки літературних творів, як про Мазепу.

Отже, можна зробити висновок, що образ Мазепи став традиційним не лише для української, а й для європейської літератури. Ми з'ясували, що поемі В.Сосюра притаманні риси романтичної поеми (хоча автор не належав до літературної течії романтизму), створеної Д.Байроном, а саме такі типологічні відповідності, як: новелістичний сюжет; зосередженість оповіді навколо життя однієї дійової особи з акцентом на внутрішньому конфлікті людини; ліричні увертюри, які задають емоційну тональність творові; ліричні авторські відступи; мотиви самотності, розчарування, самопожертви. Своєрідним українсько-романтичним вираженням байронівської “світової скорботи стала “національна туга”. Якщо бунт байронічного героя ґрунтується на особистих образах, то бунт українського – на національних та соціально-політичних кривдах. Англійській та українській поемам притаманні як типологічні збіги, так і зумовлені національними, соціально-політичними та індивідуально-авторськими чинниками типологічні

розходження, котрі можна поцінувати як їхні оригінальні риси. Твір Д.-Г.-Н.Байрона не просто “вплив”, а точка відштовхування у створенні українським поетом власних ідейно-художніх цінностей.

1. *Арендаренко І.* По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). – К., 2004. – 213 с.
2. *Барабаш Ю.* Іван Мазепа – ще одна літературна версія. – К., 1988. – №12. – С.140–150.
3. *Войтанович Г.* Легенда про Мазепу та її художнє осмислення в поемі Дж.Байрона “Мазепа”. 9 клас // Зарубіжна література. – 2004. – №45. – С.12–22.
4. *Загуг Д.* Поезії. – К., 1990. – 325 с.
5. *Краснікова В.В.* Відповідь В.Сосюра на московську анафему Іванові Мазепі // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Науковий збірник. Випуск 3. – Донецьк: Кассіопея, 1999. – С.155–174.
6. *Кузик Д.М.* “Байрон в українській дожовтневій літературі”. Автореферат. – К., 1977. – 16 с.
7. *Леся Українка.* Зібрання творів у дванадцяти томах. – К., 1979. – Т.12. – 696 с.
8. *Матвійшин В.Г.* Англійський бард і Україна // Всесвіт. – 1988. – №1. – С.148–149.
9. *Матвійшин В.Г.* Образ гетьмана України І.Мазепи у західноєвропейському красному письменстві // Обрії. – Івано-Франківськ: 1997. – №1. – С.32–38; №2. – С.34–38.
10. *Моренець В.П.* Володимир Сосюра: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 264 с.
11. *Наливайко Д.С.* Поема “Мазепа” в контексті творчості Байрона і європейського романтизму // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – №4. – С.2–9.
12. *Павличко С.Д.* Байрон: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1989. – 197 с.
13. *Сосюра В.М.* Мазепа. Поема. Лірика. – К.: Дніпро, 2001. – 223 с.
14. *Сосюра В.М.* Мазепа. Любів Україну // Вступна стаття М.П.Ткачука. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2002. – 72 с.
15. *Sazonova L.I.* Hetman Mazeppa in European lyric drama and opera // Theatre and musical drama. Bilingual European review. – 2005. – №5. – P.63–74.

The article presents a complex and multiaspect analysis of poem “Mazepa” of G.-G.-N.Byron and poem of Volodymyr Sosjura, comparative analysis of two artistic worlds of poets and the research of reception of Byronism as a phenomenon of common-European standard. This phenomenon it is considered on mental and vivid stages and it is treated not as an “influence”, but as an impulse in creation of Ukrainian poet of his proper high-principled, artistic valuables.

Key words: *romantism, plot, Byron's hero, typological coincidences, lyrical retreat, methods of retrospection, national-liberation movement.*

Трибуна Молодих

УДК 82-2: 821. 161. 2

ББК 83. 3 (4 Укр)

Оксана Семак

АКСІОЛОГІЧНІ МОТИВИ У ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ
(на матеріалі п'єс Івана Багряного, Ігоря Костецького та Іларіона Чолгана)

У статті проаналізовано аксіологічний підхід до проблематики драматичних творів, написаних у 40-х роках за межами України. Розглянуто феномен глибшого та панорамнішого осмислення українських традиційних цінностей драматургами, які були відірвані від материкової землі.

Ключові слова: аксіологія, цінності, ціннісна парадигма, драматургія, діаспора.

Друга світова війна “закинула” багатьох українців за межі рідної землі. Психологічний стан емігрантів, які пережили жахіття сталінської системи, трагічні події воєнних років, “визначався колосальним стресом” [7, с.279]. Намагаючись “збагнути як своє особисте, так і ціле історичне минуле” [7, с.279], українці задумувалися над питаннями: що буде далі – зі мною? з Україною?, маючи на увазі не лише матеріальні цінності життя. Адже для людей, які побували на межі життя і смерті, буття не могло бути сповнене наївно-прагматичних, банальних прагнень та приземлених вартостей. “Український емігрант боровся за право існувати не тільки як людина, але й як українська людина, яка шукала тимчасового клаптика вільної пристані для свого роду й надії для свого народу” [3, с.17]. Особливий інтерес в плані вияву внутрішнього життя українця становить драматургія перших повоєнних років, яка була чи не єдиною можливістю “висловитися і діяти з думкою про батьківщину” [3, с.9], а зокрема, проблемне спрямування драматичних творів цього періоду. Задля об'єктивної оцінки проаналізуємо твори, авторами яких були люди з різним життєвим досвідом та індивідуальною ціннісно-смісловою свідомістю, – Іван Багряний, Ігор Костецький, Іларіон Чолган.

І.Багряний як особистість і письменник формувався у той час, коли в Україні ідеологічна система винищувала “ворогів народу”. В 1932 р. був заарештований і засуджений на 5 років ув'язнення, згодом був заарештований вдруге. Кожен цей факт – “межова ситуація”, яка привела автора до твердого переконання, що існування тоталітарних систем – це катастрофа новітньої історії. У змістовному просторі його творів пріоритетності набувають саме громадянські цінності.

Зокрема, у драматичній повісті “Морітурі” автор піднімає проблему спотворення тоталі-

тарною системою сутності людини. Ця система знищує душі не лише негативних героїв – слідчих НКВС; засуджені, раз-у-раз промовляючи: “Аве, Цезар! Морітурі те салютант! (Слава тобі, Цезарю! Приречені на смерть вітають тебе!)” [1, с.264], втрачають здатність до самостійного мислення і з легкістю йдуть за будь-якими гаслами. Єдиною людиною, яка зберегла своє “я”, залишається головний герой твору – Штурман. Він відкидає ідею, яка суперечить моральним приписам, знаючи, що людська душа – вічна, система ж – скороминуща: “Штурман в Україні теж не хоче “світової революції”, бо не хоче бути ягням на жертвовнику міфу... Штурман хоче сам вести свій корабель!” [1, с.270]. Автор констатує потребу вищих ціннісних абсолютів, які б наповнювали силою людські душі.

Зберегти гідність у протистоянні з системою йому допомогли три речі – любов до матері, кохання до Валентини і вболівання за долю рідної землі. Проблему співіснування загальнолюдських цінностей і тоталітарної системи І.Багряний розглядає у повісті-вертепі “Розгром”. Події твору відбуваються в Україні, яка стала місцем апробації сталінського та нацистського режимів. Жоден з них не залишає шансу на існування головній героїні Ользі, яка будує своє життя на ідеях гуманізму, взаємної поваги, культури. За логікою сюжету смерть Ольги перетворюється на моральну перемогу над ворогами. Символічною є сама назва повісті-вертепу – “Розгром”. Це вирок системі, яка ґрунтується на силі, на приниженні особистості.

Проблема пошуку шляхів протистояння тоталітарній системі у творах І.Багряного знаходить вирішення в поєднанні загальнолюдських цінностей та усвідомлення себе часткою української нації. Причому визнання себе українцем

передбачає не лише пам'ять про історичне минуле, але й активні дії: “У, німії, подлії раби... Герої вимахувати кадилом та показувати “запорізьку дулю” в запічку” [1, с.348]. У комедії “Генерал” алегоричним засобом прозріння головного героя, який уже постраждав від сталінських репресій, стає наліт німецької авіації. Натиск ворогів повертає свідомість душевнохворому і він розуміє: його внутрішня свобода знаходиться у взаємозв'язку із свободою рідної землі, яку можна здобути лише ціною власної крові. Так автор приводить читача до вирішення проблеми відповідальності кожної людини за долю своєї країни, висловлюючи основну ідею екзистенціалізму: “Бути вільним – це бути самим собою” [5, с.116].

На відміну від І.Багряного, який переосмислює недавні події в Україні, І.Чолган, добре знайомий з життям українців поза межами батьківщини, роздумує над особливостями українського менталітету, національними цінностями. Його цікавить проблема самоідентифікації земляків у нових умовах, поява нових та вияв “престарих рис українського національного типу в його негативних проявах” [8, с.7]. Автор моделює тип українця, який зміг би не лише вижити на чужій землі, але й жити на ній гідно, не забуваючи й цінуючи те, що він – з України. Неодмінною підвалиною формування такого типу автор вважає збереження давніх духовних цінностей і моральних якостей в родинному житті. У творах “Замотеличене теля” та “Блакитна авантюра” зустрічаємо цілу низку дотепів, які пародіюють родинні взаємини в таборах для переміщених осіб (сценки “Жарівка” та “Дума про Щипуна”). Другою необхідною умовою є поєднання патріотизму з осмисленою дієвістю, активною життєвою позицією. Автор симпатизує головному герою п'єси “Останнє втілення Лиса Микити”: “це символ індивідуальності, символ боротьби одиниці з дурнотою і злобою довкілля. Лис Микита – хитрун, крутий, може, й спекулянт. Проте в наш страшний час, чи не спекулянти... тепер єдині представники людини; тієї вільної, ліберальної, непослушної людини, що колись на піратських кораблях здобула світ? Що тепер не може погодитись зі всезрівнюючою сіризою, із скиненням одиниці до ролі колісця в машині. Людини, яка виповіла бій світові, що гряде?” [8, с.210].

Головний герой творів “Хожденіє Мамає по другому світу” та “Сон української ночі”

козак Мамай – це збірний образ емігранта з властивими йому консерватизмом, небажанням мислити, наївністю, вузькопоглядальністю: “Ви товчетеся, як і я, у своїй ступі і дальше власного носа не бачите” [5, с.185]. Маючи благородні наміри щодо утворення Пашківської республіки (читай незалежної України), козак Мамай об'їхав увесь світ. Та його бурхлива діяльність зводиться до виголошування консолідаційних промов, організації виставки вишивок та зйомок фільму. “Мамаї сидять і в вас, дарма, що ви того не помічаєте” [8, с.184], – підсумовує автор, доводячи потребу праці над собою, яка б позбавила кожного українця комплексу малоросійства, неповноцінності. Філософська теза “Самостворюючи себе, ти створюєш інших, світ в цілому” [5, с.116] набуває у творах І.Чолгана національного звучання.

Ігор Костецький, “урбаніст з усіма атрибутами міського життя, світосприйняття” [7, с.490], концентрує свою увагу на екзистенціальних проблемах людського існування, абсолютних та вічних цінностях. Зокрема, його цікавить одвічна філософська проблема протистояння метафізичному злу. Погляд на це питання зумовлений перебутою війною, яка, на думку І.Костецького, стала причиною порушення етичних, географічних, часових та інших параметрів людського життя [7, с.352]. Автор спробував розв'язати проблему внутрішньої роздвоєності особистості, яка намагається поєднати християнське смирення й активну протидію насильству, виправдати вбивство як захист. У творі “Близнята ще зустрінуться” мова йде про вибір шляху боротьби з окупаційним режимом. Знаменно те, що два різні погляди на це питання втілюють у собі діти, народжені від одного батька. Вони символізують дві складові людської сутності – її зовнішнє життя і внутрішні поривання.

Один із героїв наприкінці твору висловлює сподівання на їхню зустріч, втілюючи думку автора: світ дійде до такої міри гармонії, коли в окремої людини чи цілого народу не виникатиме потреба захищати себе силою зброї. Це п'єса із “сильним емігрантським топосом”, але “маскований бал під час окупації” міг відбуватися і в Україні, і при осмисленні історичних фактів про долю України [3, с.25]. Автор висловлює надію на оптимістичне вирішення проблеми, що відрізняє його від західноєвропейських драматургів. І.Костецький піднімає також проблему

відповідальності за момент часу, який переживає його герой. Дійові особи – учасники маскованого балу, легковажно забавляються жакетом із вибухівкою, тримаючи в руках життя багатьох людей. Лише частка секунди рятує усіх від жахливої катастрофи.

Проблему послаблення зв'язків між близькими людьми ілюструє беззмисловна суперечка Петра Тогобічного та Петра Тутешнього про філологічні питання (“Близнята ще зустрінуться”). У цих дійових особах читач легко впізнає двох українців. Рецепція життя на Заході для них перетворюється в проблему розриву сімейної, родової, духовної єдності. Герої І.Костецького, занурені в автоматичний плин життя і мислення, носять маски, ризикуючи втратити свою справжню сутність та національну ідентичність. Антоніна (“Спокуси несвятого Антона”) називає себе й навколишніх акторами модерного театру. “Я ношу маску. Невисокого гатунку маску,” – каже Валентин із того ж твору. Мова його героїв інколи стає ламаною, незв'язною. І коли врахувати, що мова – це вияв внутрішнього духовного світу людини і засіб її мислення, то це стає пересторогою перед втратою своєї сутності, своєї самобутності.

Українські драматурги-емігранти вирішували найважливіші проблеми духовного буття в контексті українськості. Загальнолюдська проблематика драматургії першого повоєнного десятиліття стала модифікацією національної проблематики, а екзистенціальне самоутвердження особистості не мислилося без національного самоутвердження. Тісне переплетення загальнолюдської, національної, моральної проблематики було зумовлене життям в еміграції і втратою України. Поєднання української ментальності з осмисленням філософських концепцій Заходу дозволило драматургам-емігрантам розглядати соціальні та моральні проблеми більш панорамно. Слід відзначити також свободу в осмисленні широкого кола проблем, що було неможливим на материковій Україні.

З іншого боку, втрата Батьківщини стала “межовою” ситуацією, в якій виявилася суть українського національного характеру. В літературі, зокрема, в драматургії, не було ні скептицизму, ні песимізму, притаманних літературі повоєнної Європи, а проблема розмивання індивідуальності не актуалізувалася гостро навіть у творах “нігілістичного” І.Костецького. Феномен оптимістичного характеру нашої драматургії можна пояснити орієнтацією на духовні цінності власного народу, які потенційно залишаються увиразненими у ціннісно-смісловій сфері свідомості письменників.

Аксиологічна архітектоніка художнього твору визначає його важливість з точки зору результативності впливу на свідомість читача. В умовах ситуативної деформації духовних цінностей української нації впродовж 70-ти років ХХ ст. та необхідності побудови нової світоглядної системи підрастаючого покоління саме українській літературній спадщині відводиться чільне місце як формуючого чинника аксіогенезу. Як носій трансцендентних духовних явищ, вона проектується на індивідуальне “поле значень” кожної конкретної людини, задаючи змістовну тональність її особистісним смислам.

1. Багрянний І. Тигролови. Морітурі. – К., 2001.
2. Возняк С.М. Духовні цінності українського народу: спроба методологічного осмислення // Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. – Вип.3. – Ч.1. – Івано-Франківськ: “Плай”, 1999. – С.3–12.
3. Залеська-Ониськевич Лариса. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – Київ–Львів, 1997.
4. Зеличенко А.И. Психологія духовності. – М.: Издательство Трансперсонального Института. – 1996. – 400 с.
5. Канке В.А. Філософія. – М., 1997.
6. Карпенко З.С. Герменевтика психологічної практики. – К.: РУТА, 2001. – 160 с.
7. Павличко С.Д. Теорія літератури. – К., 2002.
8. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. – Нью-Йорк, 1990.

The article has appreciable point of view on the problems in Ukrainian plays written in the 1940s abroad. It explains the phenomenon of deeper and more panoramic studying Ukrainian traditional values made by dramatists beyond the borders of Ukraine.

Key words: value, axiology, valuable parodyhna, drama, diaspora.

УДК: 82.161.2 (477)

ББК: 83.3 (4 Укр) 6

Наталія Манюх

ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТОТВОРЕННЯ У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА

У статті висвітлюється своєрідність техніки портретотворення у творах В.Дрозда. Портрет розглядається в аспекті його динамічної структури як важливий засіб характеротворення.

Ключові слова: портрет, деталь, характер.

В.Дрозд, творча спадщина якого досить велика, увійшов у літературу на початку 60-х рр., дебютуючи в жанрі оповідання та новели, поступово еволюціонував до повісті та роману. Письменника, який акцентував увагу на так званій проблемі “екології душі”, цікавила насамперед “внутрішня людина”, а відповідно до цього він оперував такими художніми засобами, що здатні переконливо відтворити всю складність і динаміку найтонших душевних порухів. У творах В.Дрозда характер героя, віддзеркалюючи створену ним концепцію людини, конструюється відповідно до того, який “тип” героя переважає у художньо-образній площині. Прозаїк, осмислюючи “історію однієї душі”, зосереджує увагу саме на рефлектуючому героєві – у більшості випадків це духовно складна особистість, самоактуалізація якої детермінована неодноточними чинниками. Розглядаючи художньо-креативні засоби зображення характеру у творах письменника, необхідно підкреслити, що у фокусі літературознавчих студій М.Жулинського, В.Дончика, О.Логвиненко, П.Майданченка, С.Андрусів, Г.Гримич, М.Павлишина, Л.Яшиної та ін. були лише окремі особливості (жанрово-стильові, міфопоетичні) прози В.Дрозда. Наша стаття спрямована на те, щоб здійснити докладний аналіз творчості прозаїка саме крізь призму поетики характеротворення, зокрема техніки портретотворення.

Одним із домінантних засобів у прозі письменника, що “працює” на розкриття характеру персонажа, є портрет. Адже характеротворчий потенціал так званої “видимої мови душі” експлікує насамперед внутрішній світ персонажа через “сукупність усіх експресивних моментів людського тіла” [1, с.26]. Саме за допомогою портретотворення письменник проникає в суть характеру, екстраполюючи порухи людської душі у риси зовнішності.

У літературознавстві проблему портрета в теоретичному та практичному аспектах досліджували І.Семенчук, Г.В’язовський, Б.Галанов, В.Барахов, В.Фащенко, Г.Гримич та ін. Бук-

вальне значення портрета – “зображення “риса в рису” (такий дослівний переклад старофранцузького “*pourtraier*” [7, с.4]). Риси зовнішності: очі, вуста, руки, а також хода людини, її вбрання – є компонентами портрету, що складають так звану його “матеріальну основу” [3, с.165]. Саме опис зовнішності багато що може сказати про деякі риси вдачі, характеру героя, його нахилів, вподобань, смаків [див. зокрема 8, с.4]. З психологічної точки зору, на думку В.Фащенко, “необхідно розширити поняття “портрет” і включити його у сферу того, що тепер дедалі частіше називають “видимою мовою душі”, яка через складний комплекс міміки і пантоміміки відтворює діалектику психічних станів і психологічних властивостей персонажа. Видима мова душі включає в себе зображення жестів, рухів, поз, виразу очей, уст, обличчя” [9, с.94]. Загалом внутрішні психічні стани людей відбиваються не тільки в міміці та пантоміміці, а навіть у динаміці мовлення (як от: інтонація, темпо-ритм, тембр) чи в диханні тощо.

У проекції на художньо-образну площину сучасна літературознавча наука досліджує специфіку портретів, серед яких виділяє *статичний та динамічний*. Зокрема, на цьому акцентує свою увагу Г.В’язовський, зазначаючи, що статичний, або як його ще називають портрет паспортних даних, не відображає внутрішнього життя персонажа, а тільки констатує характерні ознаки зовнішності антропоцентра, показаного в спокої, нерухомості. На відміну від згаданого, динамічний, тобто психологічний портрет, зумовлює “таке змалювання зовнішності персонажа, яке вказує на його психологічні стани і так чи так виявляє їх у дії” [2, с.200]. А от Г.Гримич підкреслює, що портрет зовнішній з його так званою “матеріальною основою” часто “збагачується моментами психологічними, а такий психологічний портрет відображає вже й характер” [3, с.166].

Не менш важливу роль у портретотворенні героїв відіграє і деталь. Наприклад, Л.Юркіна наголошує, що “подібно то того, як

автор створює для свого героя такі життєві ситуації, в яких його характер виразиться найяскравіше, так і малюючи його зовнішність, він вибирає деталі, які дадуть найточніше уявлення про нього” [10, с.297]. Адже, як зауважує В.Святовец, “яскрава деталь у портреті людини – важливий засіб індивідуалізації образу” [6, с.3]. Більше того, письменник часто вдається до акценту якихось двох-трьох характерних деталей у портретотворенні, які не тільки індивідуалізують персонажа, а й увиразнюють якусь важливу рису його характеру.

Особливістю портретотворення В.Дрозда виступає те, що автор, зображаючи зовнішність своїх героїв, особливу увагу приділяє деталі як яскравому виразнику внутрішнього світу антропоцентра (як, скажімо, у характеристиці образу Андрія Шишиги (“Самотній вовк”)). Також прозаїк використовує динамічний портрет, який вдало komponує з окремих деталей, що розташовані в різних частинах художньо-образної площини. Відповідно простежується градація: цілісний портрет вимальовується протягом усього твору (для прикладу, портрет Івана Загатного з роману “Катастрофа”). Не менш важливу роль відіграє подача портретної характеристики, яка здійснюється крізь призму бачення самого героя, а також “очима” інших персонажів. Зважаючи на різножанрову спрямованість прози В.Дрозда, необхідно підкреслити, що у його новелах та оповіданнях присутній так званий фрагментарний портрет. У романах (“Катастрофа”, “Самотній вовк”, “Спектакль”) письменника домінує більш розлогий психологічний портрет, у якому чи не найповніше віддзеркалюється внутрішнє життя антропоцентра. Тому вважаємо, що найбільш яскраві приклади техніки портретотворення В.Дрозда присутні саме у його великій прозі.

Привертає до себе увагу динамічний портрет у романі “Катастрофа”, за допомогою якого увиразнюється та розкривається характер так званої “викривленої” особистості. Специфіка портретотворення у цьому “формально вибагливому” творі пов’язана з тим, що він є своєрідним “текстом у тексті”, де присутні дві точки зору сприйняття характеру головного героя: самого Івана Загатного – рефлектуючого ідеаліста з його самовтечею та зануренням у власний внутрішній світ – та Миколи Гужви – “рядового матеріаліста”, правда “не в філософському, а в звичайному земному смислі” [4, с.195]. Найперше

впадає у вічі власне бачення Іваном Загатним уявного (“героїчного”) вигляду свого обличчя на майбутньому пам’ятнику: “погруддя ніби виривається з гранітної брили, пальці стискають чоло, а на обличчі мука. Глибока, духовна, вічний пошук ... і печать генія на суворім кам’янім чолі” [4, с.179]. Прагнення героя таким способом себе увічнити виступає яскравою деталлю, що характеризує особистісне “я” цього дивака, який хотів виділитися із загалу, звернути на себе увагу, зацентувати на своїй винятковості. Уявний застиглий малюнок глибокої духовної муки на його обличчі ще більше увиразнює характеристику Івана Загатного, який мислив себе нереалізованим генієм, творцем, піддаючись щохвилинному самоконтролю, нестерпним внутрішнім мукам, борінням з самим собою, щоб довести сірому натовпові посередностей, що він має право на власну мораль.

Така “викривлена” особистість Івана Загатного, який хворобливо обстоював власну індивідуальність, – наслідок гвинтикової політики системи. Через те “людина мимоволі починає рефлексувати, її охоплює розпач, безнадія, бажання заховатися у собі, відчужитися від навколишнього світу...” [5, с.510]. Сіра буденність тогочасної радянської дійсності, яку уособлює собою у творі Терехівка, повсякчас пригнічувала Івана, “висмоктувала” його, “убивала” в ньому митця. Тому герой вдається до внутрішнього опору, який знайшов своє відображення в одязі, що відмежовував його від світу “штампованих на конвеєрі облич”. Так, вулицями Терехівки Загатний завжди проходжувався тільки у костюмі, щоб підкреслити тим, що він інший, не такий, як усі. Навіть у спеку не розлучався Іван Кирилович із сірим пильовиком, а щойно зосеніє – загортався в чорного плаща, що “символізував для нього “світову скорботу” плюс мефістофельську зневагу до буденності світу сього ... І таки було в його високій строгій постаті щось небуденне” [4, с.185].

На цій подробиці одягу зосереджує увагу Микола Гужва, який намагався дослідити характер цього “одинака”, “інтелігента, що відірвався від народу” [4, с.299]. Ще одна характерна деталь зовнішності, яка сигналізує про внутрішній бунт: “ходить простоволосий, у вузьких штаних. Це всіх страшенно дратує ... Мовляв, він цим ставить себе вище всіх, хоче вирізнитись

... без капелюха, високий, ставний чоловік має навіть романтичний вигляд” [4, с.228] – таким сприймала його Люда, яка також стояла трохи осторонь терехівської громади, таким сприймає його і читач, в уяві якого вимальовується характер персонажа. Бачить себе збоку і сам Загатний, коли надиктовує передову у газету: “ставний мужчина, високе чоло, нервово ходить ... замислене, розумне обличчя людини, чіткі рухи губ... глибокі стомлені очі” [4, с.203]. Перелічені автором епітети увиразнюють фрагментарний портрет персонажа. А от таким побачив себе Загатний в іншій ситуації: “трохи стомлена життям, високочола, інтелектуальна людина, худорляве обличчя, рання сивина на скронях, глибокі замислені очі” [4, с.250].

Як і в попередньому прикладі, у цьому мікросегменті саме епітети акцентують на домінантних рисах обличчя, які водночас виступають яскравим виразником емоційного стану антропоцентра. Зазначимо, що вказані портретні характеристики подаються через сприйняття як самого героя, так і інших персонажів. Важливу функцію у портретотворенні відіграє тавтологічний (підкреслений нами) епітет: “глибока духовна мука”, “глибокі стомлені очі”, “глибокі замислені очі” і т. п. За допомогою цього тропа автор підкреслює своєрідність світосприймання героя та самоідентифікацію його власного “я”. Загатний надто заглиблювався у найтонші порухи власної душі тоді, коли занадто критично аналізував себе та й інших. Для героя, як ми уже підкресливали, надзвичайно важливим було зробити помітною свою “окремішність”, яка виявлялася в тому, що Загатний виборював своє право ходити по терехівському Хрещатику з руками за спиною, виробляв свій знаменитий уклін: “Хай знають, що хоч він і поруч них, і спішить одними і тими ж закуреними терехівськими вулицями на роботу, він все одно не з ними” [4, с.255].

Відчужуючи себе від “сірої маси посередностей”, герой повсякчас демонстрував зверхність: коли вітався зі стрічними, “високо підводив голову, ніби щойно пробудився од глибоких дум” [4, с.250], “щосили тулив губи, щоб не розвела їх догідлива усмішка, а погляд не підсолонився хоч краплею улесливої теплоти”, а особливо “завваживши голову райвиконкому чи райкомівського секретаря, робив ще холодніше обличчя, ледь кивав головою, ніби й справді милостиво ошаслилював їх своїм вітанням” [4, с.255]. Наведені приклади підводять до думки, що епітет

– чи не найважливіший троп у портретотворенні героя В.Дрозда. Адже навіть в очах та погляді згаданого раніше нами Загатного також відчувалась відчуженість. Так, на фотографії колективу, як згадує Микола Гужва, “ми всі стоїмо на редакційному ганку, очі всіх в об’єктив, як серед людей ведеться. Тільки Іван Кирилович дивиться вбік, одвернувшись від колективу. І погляд холодний, гордий” [4, с.211]. Внутрішнє прагнення героя бути вищим на голову за інших змальовується через його високу поставу, випростані плечі, навіть у тому, що при зустрічі завжди високо підводив голову, гордо дивився та ін. На увиразнення психологічної характеристики Загатного, окрім означень *глибокий, високий, “працюють”* ще й такі епітети, як *холодний погляд, космічний холод, зимний скептичний сміх, сухий регіт* та ін.

У розгортанні сюжетної канви роману особлива увага робиться на портретній міміці, яка досить точно передає зміни психічного стану антропоцентра. Наприклад, коли необхідно було підготувати наступний номер газети, бунтівливий і зверхній Загатний “поволі мівився на обличчі – серйознішав, глибшав” [4, с.200]. Такі портретні нюанси свідчать найперше про професійну майстерність, зібраність, відповідальність під час роботи героя. У такі хвилини він, образно кажучи, знімав себе на кіноплівку крупним планом, де видно “замислене, розумне обличчя людини” [4, с.203]. Під час розв’язання конфлікту з Людою вражає лице, яке “судомилось од внутрішнього болю” [4, с.236], у порівнянні з тим, коли “приходив до редакції якийсь сонячний і на диво м’який” [4, с.230]. Зовнішня зібраність і впевненість Загатного була всього лиш маскою (“А що як він вигадував себе?”, – підкреслював Гужва [4, с.178]), за якою приховувалися внутрішні боріння, щохвилинний самоконтроль та втеча від самого себе – духовно й психологічно скаліченої людини в тогочасному провінційному радянському суспільстві.

Коли Іван Кирилович програв у шахи своєму супернику, “намагався бути зовні спокійним, ховався за іронічну, зневажливу посмішку, ... відчувалось, що не чекав такого вибуху, був прикро вражений, навіть переляканий” [4, с.274]. На допомогу героєві приходять його уміння бути завжди холодним і стриманим, тому Загатний вдався до самопокарання: “заголив руку по лікоть, затягся сигаретою і притис червону жарину до тіла поруч трьох червоних

п’ятачків” [4, с.181]. В іншій схожій ситуації “тільки руки за спину і пальцями крізь сорочку в рани” [4, с.189], а то й “притис руку ранками до телефонного апарата, біль допомагав стримуватись” [4, с.272]. Поглиблює психологічну характеристику Загатного його холодний скептичний сміх, який різко контрастує з відвертою та зворушливою посмішкою. “Сміюся з людської глупоти”, – завжди повторював він слова геніального діда Сковороди. Сміх для героя був своєрідною захисною реакцією. Відчуваючи свою перевагу над Хаблаком, Загатний “зимно розсміявся” [4, с.218], розмірковуючи про буденність світу цього, він “іронічно посміхався” [4, с.282].

Із сюжетним напруженням зазнає своєї градації й образ сміху: “Загатний реготав. Сухий безрадісний регіт трусив, підтопував його. Іван не тільки радо корився тій вибухлій силі, а й прагнув її, накликав, підстьобував, боячись тиші, яка примусила б зазирнути в себе. Вже не сила сміятися – задихався, ... і все одно вичавлював з грудей штучні клекоти. Хтось мусив його зараз порятувати, взяти Загатного від Загатного й повести бозна-куди, хай по хистких хвилях ще одної ілюзії, тільки б не жорстока ясність” [4, с.284]. Проте наступної хвилини герой вже “сміявся – коротко, зворушено” [4, с.284], п’ючи вино та почувуючись вільним від самого себе. У хвилини внутрішнього спокою, коли за метушню він трохи забувався, “Загатний відверто посміхався” [4, с.293]. Як бачимо, сміх – це не що інше, як емоційне волевиявлення героя. Надзвичайну динамічність у портреті Загатного створюють метафорично використані дієслова: *рвонувсь, смикнув, сіпнув, шарпонує, буцнув, кинув* та ін., які свідчать про нестійкість його емоційного стану, змальовують таким способом душевну тривогу та внутрішню напругу.

Контрастним щодо портрету Загатного у романі “Катастрофа” є зображення Хаблака, між зовнішнім виглядом та внутрішнім станом якого мимоволі можна поставити знак рівності: “силогізм, убозтво внутрішнє, убозтво зовнішнє” [4, с.215]. Проте, як зазначає Гужва, в стосунках з Хаблаком “важливо переступити через зовнішність, роздивитися крізь випадкову позлітку – постать, обличчя, всілякі дивноти – суть, душу людини” [4, с.259]. У романі “Катастрофа” Хаблак із його сімейним та душевним затишком протиставляється космічному холоду Загатного. У перший робочий день він кожному подав

липкувату долоню. Така, здавалось би, непомітна, але позначена нами, дотикова деталь сигналізує про внутрішні хвилювання, невпевненість героя у відповідальний для нього момент. Адже Хаблак був патологічно непристосованим до життя, на що насамперед вказували його рухи: “незграбно повернувся”, “винувато ступив”, “винувато зиркнув”, “блукав під дверима”, “його важкі кроки” та інші, які контрастують із різкими впевненими рухами Загатного. Епітети (*незграбно, винувато, важкі*) надають експресивності у художньому зображенні рухів персонажа. Подаємо й інші приклади: “Високий, глистуватий, з довгим носом і маленькими запаленими очима. Усміхався ввічливо трошки на догоду Загатному” [4, с.213], “вибачливо-радісно всміхався” [4, с.204], де мимовільно змальовується вловлений неупередженим оком нюанс у посмішці героя.

Розкриттю внутрішнього стану Хаблака підпорядковані художні означення: *ввічливо, винувато, вибачливо*, які говорять про похололість, невпевненість, патологічну непристосованість внутрішньої природи антропоцентра – дивака з диваків. Довготелеса “глистувата” постать Хаблака повністю протиставляється високій строгій постаті Загатного, білі п’ясті рук з довгими тонкими пальцями якого не порівняти з великими, грабастими руками звично ніякуючого Андрія Сидоровича. Його винуватий погляд не зумів би протистояти холодному і гордому погляду Загатного – божка, на якого так хотів бути схожим. Епітет у поєднанні з підсилювальною часткою “геть блідий” або ж уточнений порівнянням “білий, наче аркуш крейдяного паперу” майстерно змальовує не лише зовнішній портретний показник, а також передає внутрішню схвильованість. У випадку, коли на Андрієві руки опускався клубочок живого тепла, його крихітна донечка, стількома щасливими почуттями світилося “цієї хвилини його кістляве, довгоносе лице, що навіть байдужому оку здалося б воно чудовим” [4, с.188]. Така характеристика моменту в динамічному портреті Хаблака дозволяє побачити за зовнішністю справжню сутність такого собі дивака зі “святою наївністю”, який, за словами автора, “не належить до тих людей, що плавають на поверхні й помітні здала” [4, с.259].

Розглянуті нами приклади з роману “Катастрофа” дають підстави стверджувати, що чи не найбільша роль у розкритті характерів

персонажів належить різним видам (зовнішньому та внутрішньому, динамічному та статичному) портрета і його деталям. Адже досить привабливий вигляд Загатного контрастує з його “викривленою” духовною сутністю і, навпаки, неприваблива зовнішність Хаблака, підкреслюючи його чудернацький характер, протиставляється його внутрішній природі.

Розглянемо особливості портрета в інших творах В.Дрозда, зокрема у романі “Самотній вовк”. У цьому творі показано духовну деградацію героя, в результаті чого він перетворюється на хижака. Своєрідний заголовок виступає метафорою щодо зображення самої сутності людини, поступове її духовне здичавіння знаходить своє відображення і в зовнішності персонажа. Головний герой Андрій Шишига помічає за собою, що підсвідомо копіює свого померлого товариша, а з часом повністю стає схожим на нього. Більше того, заволодівши чорною Харлановою силою, персонаж починає вночі “перевертатися” на справжнього вовка. Динамічний портрет героя фіксує насамперед ці зовнішні зміни, які рефлектують внутрішнє переродження антропоцентра: вчорашнього тихого, інертного Шишигу, якого “не хвилювали ні земні пристрасті, ні духовні” [4, с.330], що “плив за течією, розкинувши руки” [4, с.347], на нахабну впевненого Шишигу-Харлана, який “тепер шалено гріб, рвався вперед, щоб випередити учорашніх колег, піднятися над ними” [4, с.347]. У творі художній портрет конструюється за допомогою “точки зору” головного героя та інших персонажів. Як і в розглянутому раніше нами романі, елементи одягу виконують додаткову художню функцію: вказують на зовнішню схожість двох героїв (“вбрався був у сірий буденний костюм – не на парад же зібрався..., та потім подумалося, що цей одяг не пасуватиме до вбрання Георгія Васильовича – директор, звичайно приїде у темній парі, ... втілення жалоби. Андрій поспіхом перевдягся у чорну пару. Тепер він ще більше був схожий на Харлана. Шишига відійшов од дзеркала: схожість не радувала – Петро ж мертвий” [4, с.315]). Зміну характерологічних рис персонажа відображають також і деталі голосу: “я сів у таксі і жорстко – таким голосом розмовляв з таксистами Петро” [4, с.316], “сів у машину і мовив басовито, майже Петровим голосом” [4, с.320]. Підкреслені нами епітети вказують на характерну ознаку у голосовому мовленні двох героїв. А також най-

більш точно віддзеркалюється схожість саме рухових деталей, адже для померлого Харлана лише рух, більше того, рух уперед мав сенс у житті. Саме це відрізняло інертного Шишигу від енергійного Харлана, “який був завжди як живчик, ніби з пружини увесь, а у подошвах ніг – коліщатка” [4, с.320]. Андрій точно повторював рухи Петра: “ліниво відкинувся на спинку сидіння, зігнувши в лікті правицю поклав на опущене скло, щоб стрічний вітер лоскотав долоню, так гостріше відчуваєш рух, погляд – уперед, замислений і суворий” [4, с.321], “пішов між столів швидкою пружною ходою Петра Харлана” [4, с.354], “встиг виклично озирнутися на конторські вікна, обсмикнув поли піджака і ступив край тротуару, замилюючись точними, ритуальними рухами, що їх автором був Петро Харлан” [4, с.357]. Проте деякі рухи нагадували, що лишилося хоч щось від справжнього Андрія Шишиги. Це помічає сам герой: “Я переступив поріг і поклав долоні на плечі жінки. Це був щирий рух, так морозної години туляться до теплої кімнати” [4, с.331].

Однак, уподібнюючись до Харлана, Андрій почав жити за його принципом – аналізувати ситуацію, а не душу, через те потребував тепер руху, дії, наступу, агресії. Це уособлювала така портретна деталь, як очі, що “випромінювали нахабне, просто божевільне бажання” [4, с.319] їздити в машині директора, кохати його доньку, зайняти високу посаду в конторі: “головне, як казав Харлан, сісти в сідло. Несподіваним, ефектним ривком. Приступом” [4, с.339]. Прагнучи цього, герой навчився одягати маску на обличчя відповідно до ситуації. Так, наступного дня після похорону Харлана він “з’явився перед очі колег з обличчям, що випромінювало безтурботну радість”, наступної миті, оцінивши свій прорахунок, на його “лице лягла тінь жалоби..., ще посміхався проте елегантніше, інтимніше. Присів до свого столу, сховав обличчя в долоні і зітхнув” [4, с.348]. Зрозумівши, що його співробітниця Льолька відчуває нещирість, “спробував посміхнутися, але посмішки не вийшло, обличчя пересмикнулося жалісливо і безпорадно ... зазирнув у шухляду столу, ніби щось шукаючи, а коли знову показав світові своє обличчя, воно було спокійне, самовпевнене і навіть зухвале” [4, с.349]. Миттєві зміни на обличчі свідчили насамперед про переродження вчорашнього клерка, що меланхолійно філософствував, на практичного реаліста, який тверезо

оцінює ситуацію перед тим, як діяти. Згодом під маскою він приховуватиме свою справжню вовкодуху сутність після ночі перевтілення: “на обличчі моє відчуження і мій німий тріумф ніяк не відбилися. Я зичливо й оптимістично усміхався до всіх, лише холодний полиск з’явився в примружених очах...” [4, с.349], у театрі, щоб приховати звірячу агресію: “обличчя, ніби на замовлення, ставало енергійним, бадьорим ... Після кількох репетицій елегантний смуток сповивав моє високе чоло, а куточки губ меланхолійно опускалися ... вочевидь народжувався новий Шишига: серйозний, заглиблений у себе, внутрішньо складний” [4, с.382], в гостях у директора “лице було пластичне, наче розім’ятий у долонях пластилін, слухалося найніжнішого дотику пальців ... Виліпивши меланхолійну зосередженість на виді, я обережно, ніби боявся розсіпатися, попрямував...” [4, с.453]. Проте обличчя героя інколи втрачало форму, виходило з-під контролю, тоді воно “вочевидь мінилося, щелепи ніби розпинало зсередини, ніс ширшав, а чоло осідало, як стріха старої хати, ставало пологішим” [4, с.451] та ін. Деталь за деталлю у романі вимальовується “перевернення” героя на вовка, яке сигналізує насамперед про внутрішнє моральне виродження Шишиги, його духовну деградацію, втрату людяності. Також підкреслює явну зовнішню вовкодухість Андрія така деталь, на яку звертає увагу й сам герой: його інтелігентні, довгі пальці на руках “знайомо напружилися, ніби з них зараз мали вирости папури” [4, с.349], а також й інші персонажі, зокрема секретарка директора, відчуваючи, що його подушечки пальців тверді. У свою чергу донька директора, відчуваючи його чорну силу, помітила: “в тебе були такі дивні очі. Ніби ти зараз кинешся на мене” [4, с.436], “зуби у тебе, як у вовчеська” [4, с.456]. Видають звірячу сутність Шишиги інстинктивні рухи типу: “скрипнув зубами”, “стріпнув головою”, “стиснувши зуби, аж звело вилиці”, “клацнув зубами”, “вихопилося гарчання”, “не жував, ковтаючи шматками”, “ошкірив зуби”, “жадібно ворохнув крильцями ніздрів” та ін.

Значну роль відіграють також смакові, нюхові, слухові та дотикові деталі. Вони ніби інстинктивні каталізатори, що пробуджують в Шишизі вовка: “з поля дражливо віяло вогкою землею, тлінню і чимось гострим, від чого я мимоволі шкірився, а по спині повзли лоскітливі мурахи, ніби одягав на голе тіло кожуха” [4,

с.339], “подумав про виноград та яблука, але його аж знудило. Солодкуватий запах динь теж викликав лише відразу. ... Тут його увагу привернула банка тушонки ... Він стиснув зуби і ковтнув слину, а шлунок аж зсудомило” [4, с.366], “Шишигу оглушив густий дух соснового лісу. Він вишкірився і вдихнув на повні груди, крильця ніздрів жадібно дрижали ... високі каблукі, що нанизували червонясте листя, наче шматки м’яса на рожен, аж Шишига клацнув зубами” [4, с.370], “гострі запахи лісової землі, прілого листя сколихнули мене. Я, жартуючи, клацнув зубами, звук був гучний і характерний ... Тіні та запахи дражнилися, і я гнався за ними ... і вже вільно, не стримуючи себе, клацав зубами” [4, с.379], “вчувши запахи скоромного ... став похапки їсти... різав м’ясо ножом і майже не жував, ковтаючи шматки” [4, с.423], “відчув у роті солоний присмак ... жадібно ворохнув крильцями ніздрів, відчуваючи хмільний запах крові” [4, с.456] та ін. Ненаситність, фізичний голод заміняли внутрішню духовну порожнечу “морального” перевертня.

Нам вдалось простежити розвиток динамічного малюнка, що змальовує життєву історію Андрія Шишиги, який втратив людську подобу, набувши таким способом потворної вовчої зовнішності. Безперечно, усе це кардинально вплинуло на формування “вовчих” рис характеру: агресивності, безжалісності, холоднокровності та жахливої жорстокості.

Таким чином, у творах (романи “Катастрофа”, “Самотній вовк”) В.Дрозда динамічний портрет виступає значущим засобом рельєфного зображення характеру антропоцентра. У динамічному портреті, репрезентованому в художньо-образній площині переважно за допомогою художньої деталі, основна увага зосереджується не стільки на зовнішності, хоч інколи вона є досить важливою у характеристиці героя, оскільки може протиставлятися його характерові, скільки на внутрішньому світі персонажа.

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. В'язовський Г.А. Світ художньої літератури. – К.: Дніпро, 1987. – 252 с.
3. Гримич Г.М. Загадка творчого бунту: Новелістика укр. шістдесятників: Літ.-критич. нарис. – К.: Укр. письменник, 1993. – 248 с.
4. Дрозд В. Вибрані твори: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т.1: Оповідання. Романи. – 462 с.

5. Жулинський М. Жорстока мудрість життя ... // Дрозд В. Листя землі: Нові книги роману / Післям. М.Г.Жулинського. – К.: Укр. письменник, 2003. – С.497–513.
6. Святовец В.Ф. Художня деталь і подробиця у творчому процесі. – К.: РВЦ “Київський університет”, 1997. – 49 с.
7. Семенчук І.Р. Мистецтво портрета. – К.: УСДОУ, 1993. – 188 с.

The article deals with the problem of the portrait in V.Drozdz's texts. The portrait highlights in the aspect of its dynamic structure, as one of the tools of creation the character.

Key words: portrait, detail, character.

УДК: 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4 УКР) 6

АНТЕЇЗМ ЯК ОСНОВА МЕНТАЛЬНОГО ДИСКУРСУ В ПОВІСТІ ГАЛИНИ ЖУРБИ “ЗОРІ СВІТ ЗАПОВІДАЮТЬ”

Галина Сокол

У статті проаналізовано повість Галини Журби з позицій національно-екзистенційних. Метою дослідження є показ зумовленості специфіки творення макро- та мікро образів твору антеїзмом як рисою національної ментальності.

Ключові слова: антеїзм, національна іманентність, космогонічні жанри.

Поява в нашому літературознавстві ґрунтовних монографій та статей, що базуються на “ментальності як складовій системного аналізу” (Н.Шумило) – М.Ільницького “Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття”, С.Андрусів “Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.”, В.Моренця “Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща”, П.Іванишина “Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Шевченка”, Н.Шумило “Під знаком національної самобутності”, Ю.Барабаша “Історіософія Тараса Шевченка”, І.Руснак “Я був повний Україною...”: художня історіософія Уласа Самчука” та ін. – засвідчила відмову від космополітичних гасел шукання якоїсь “рафінованої”, неангажованої художності нашої мистецької спадщини й актуальну потребу прочитання класики з національно-екзистенційних позицій. Наріжним каменем у застосовуваній тут методології стає філософія національної ідеї. Більше того, саме “логіка національного мислення, трансформована через призму індивідуального письменницького таланту, і становить специфіку художнього світобачення митця” [4, с.158].

8. Семенчук І.Р. Портрет у художньому творі. Бесіди про художню літературу. – К.: Дніпро, 1965. – 73 с.
9. Фащенко В.В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.
10. Юркина Л.А. Портрет // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. Учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хамезов, С.Н.Бройтман и др. / Под. ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк.: Издательский центр “Академия”, 2000. – С.296–308.

Тому постановка проблеми у нашому дослідженні вмотивована необхідністю прочитання творчої спадщини Галини Журби, однієї із значних постатей українського літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття, що творився на теренах Західної України, саме з позицій оприявлення та художньої реалізації у її текстах чільних рис етнопсихології українців. Окрім того, повісті “Зорі світ заповідають” та “Революція іде”, що силою художнього вираження, як свідчили читацькі відгуки в західноукраїнській періодиці 30-х, не поступалися “Волині” Уласа Самчука, і досі (як, зрештою, і вся творчість Галини Журби) ще не стали об’єктом системного літературознавчого аналізу. Чи не єдиним винятком є розділ із монографічного дослідження С.Андрусів “Модус національної ідентичності...”, де простежується проблема землі і усвідомлення українським селянином своєї “самості” на матеріалі повісті “Зорі світ заповідають”. У своєму дослідженні ми ставимо за мету “прочитати” й виявити художній код повісті Галини Журби, специфіку творення макро- і мікрообразів твору через призму “національної іманентності”.

На думку етнопсихологів, однією з чільних рис ментальності українців є антеїзм – “інтимний зв’язок із землею та природою” (В.Янів). Саме ним умотивовується своєрідність нашого національного характеру, такі його риси, як сентиментальність, чуттєвість, релігійність, креативність, “філософічна застанова про призначення людини й життя”, скерованість до “ідеї чи ідеалу, що перевищує границі життя” [7, с.146]. Тому антеїзм як домінанта нашого менталітету всуціль пронизує українське мистецтво, зокрема літературу. Цим чинником пояснюється і той факт, що із втратою державності, із втратою батьківщини в добу більшовицької окупації українські митці, котрі опиняються в Галичині, Польщі та Чехії, звертаються до “космогонічних” жанрів (Андрусів С.), прагнуть зберегти самі підвалини духовного буття нації: “підтримуючи вогонь загроженої національної ідентичності, утверджувати присутність у світі несутніх для нього українського народу та його культури” [1, с.131]. Серед таких “космогонічних” жанрів дослідниця називає “сільську прозу”, що несе “код Простору, Голос Землі, Дому”. Найяскравішими художниками слова, що творили в літературному дискурсі Західної України 30-х саме таку прозу, є Улас Самчук, Галина Журба, Іван Керницький.

Галина Журба (Галина Маврикіївна Домбровська) належала до старшого літературного покоління – в письменництво вона увійшла ще на початку століття. Однак глибина її епічного таланту вповні розкрилася саме у прозі тридцятих. Під час евакуації уряду УНР Галина Журба емігрувала до Польщі, де опинилася в таборі для полонених українських вояків у Тарнові. Згодом переїхала до Львова. Тут у видавництві “Батьківщина” були надруковані дві її повісті про визвольну війну: “Зорі світ заповідають” (1933) та “Революція йде” (1937). За першу повість авторці було присуджено премію.

За влучним висловом сучасника Галини Журби Миколи Голубця, повість “Зорі світ заповідають” – “це закросена на епос картина дореволюційного побуту волинського села, в душевних нетрях якого дрімає (...) не заспокоєна тяга до землі” [2, с.64]. Галина Журба належала до тих митців, котрі не намагалися прилучитися до будь-якої з літературних груп чи рухів, що постали в західноукраїнському літературному процесі міжвоєнного двадцятиліття. Однак її твори цілком відповідали загальній меті західно-

українського письменства, меті, що об’єднувала митців різних ідейних скерувань: утверджувати духовний образ України, національний Космос, сакральні українські міфологеми. “Галина Журба викликала загальне здивування в середовищі західних українців, коли створила свою двотомну повість про Волинь в часи миру, війни та революції (“Революція іде”), (...) а її “Зорі світ заповідають” стали викликом “Волині” [5, с.109].

У центрі твору (“Зорі світ заповідають”) – волинське село, родина малої Дарки, одна з мільйонів селянських родин у переддень і початок війни і революції, тих жажливих випробувань, що нищать узвичасний лад, вщент розбивають колишні цінності, однак ведуть і до грандіозних змін у психології селянина, дають йому власне усвідомлення як частини етносу. Усе, що відбувається в житті персонажів твору, показано через їх тісний зв’язок із землею. Епічність, розлогість викладу увиразнюється саме постійною присутністю волинських чорноземів як повноправного персонажа твору: “Земля Волинська мерцем незастиглим лежала заплещена під зажуреним небом. (...) Ранок при її узніжжю, а Вечір в головах ставив червону стрічку. Кадильним димом обкурював її. Потім приходила у чорних ризах зажурена Ніч. Світила лампаду й Псалтир над нею читала.

Лежала непорушно з зацікавленими устами, без віддиху майже, жива і мертва, кривлею лишень тепла” [3, с.20]. Напівживий, припавши до її лона, ледь животів і український селянин. Цей своєрідний паралелізм – “...припавши ниць до чорнозему, сам як земля чорний, спав на землі господар. Обдертий, незнаючий, безмовний Український селянин” – увиразнює трагедію всієї нації, трагедію господаря землі, що “гнув покірною шию, топився в горілці, називав себе “руським” та мрів сон про землю. Був, як худоба, або дитина. (...) На зрошених його потом ланах випасалося чужинецьке панство” [3, с.20].

Одвічна сторожа, що зігнула цих кволик нащадків могутнього колись козацького племені – економи, пани, жид-лихвар, піп з союзу “рускаво народа”, цар і горілка. Однак саме в цих сутінках, що запали над українською землею, уже жевріє щось нове, потужне і могутнє, як народження нового світу. Родина Паліїв, на перший погляд, звичайна волинська родина, проходить шлях від сліпої, безмежної любові до свого чорнозему, покори перед усталеною не-

справедливістю, хижим “чужинецьким панством”, до усвідомлення своєї національної сутності, любові до землі як батьківщини-України. Голос крові, що її пролили далекі предки Паліїв за волю, бентежить нащадків, представників чорноземної раси, котра забула про свої корені і співає на м’ясиці про “саалаавейка”.

Дід Захарко наче вичаклює зруйнований український космос своїми оповідями про щось давнє, майже таємне, те, що з негасимою силою б’ється в жилах його дітей і онуків – “Палієва кров – головою накладе, а своїм не поступиться”. Довгими зимовими вечорами, підсвічені веселим танцем вогню в печі, збираються Палії за нехитрою бідацькою вечерею. І оживає в дідових розповідях аристократичний дух козацької крові, тих лицарів, що мстились за людську кривду: “де не пройдуть – ні жида, ні пана. А з дворів тільки попів”. Їх предки – і серед тих дев’ятисот гайдамаків, що замучила цариця Катерина: “як навалили на них землю, то кров біла догори в чоловічий зріст”. Земля, просякнута кров’ю роду і щедро зрошена потом, кличе молодшого Палія шукати відповіді на “жагучі питання”: “...він навіть не знає, хто вони були, які були, коли, за що замучені? (...) Він же від них, з цих самих, що головами наклали. З тої самісінької крові. Він бідний, темний мужик, що нічого не знає” [3, с.32].

Земля – осердя українського фізичного і духовного буття. Джерело життя і відповідь на всі запитання українського селянина. І він, як Антей, припадав до неї своєю змученою душею. Галина Журба талановито, художньо переконливо зуміла показати цей близький зв’язок персонажів своєї повісті з землею: “Він лиш до землі у безтямі тулився. Вона потайки горнула його до своєї порепаної груді. (...) Лизала його потайки темними ночами. Зализувала рани та спивала сльози. Грішну й непорочну його душу сповідала. Виколисувала в ньому невсипушту тугу” [3, с.20]. Земля для старого Захара Палія – жива, вона і годувальниця, і дитина, і мірило совісті, правди, самої людської сутності: “Мужик без землі, мов те дерево без коріння, як не поливай, всохне(...)”. Ти до неї руками, ласкаво, як до дитини, приголубиш, поплакаєш, а вона тобі вп’ятеро, вдесятеро.

Земля любить правду і по правді дає. Земля сама правда і другої мені не тра” [3, с.24]. Земля може бути святістю, найвищою мрією. Палії прагнуть прикупити десятинку, кожну

зароблену тяжкою працею копійчину складають, щоб реалізувати свою мрію. Для них ця, ще не куплена земля, – “мов святочна запаска”. “На ній зростає усміхнений спокій, колосилися надії. Всі прагнення, змагання збігалися до неї, обсідали межі й не хотіли мандрувати далі” [3, с.36]. Однак всезагальна мрія про те, що цар по війні наділить усіх землею, обертається для багатьох страшною трагедією: гине в безглуздій бойні Сень Кондра, тисячі й мільйони таких сенів... Старий Кондра прозирає: “От і цар дав землю. Вже не маю сина” [3, с.42]. Для Григора Палія земля стає голосом совісті, муками сумління за вбитого в рукопашній бою українця з ворожої армії: коли, п’яний від щастя, сіяв озимину, раптом здавалося йому, що виблискував із ріллі закривавлений штик.

Війна прискорює процес визрівання в душах українського селянина усвідомлення власної національної ідентичності. Листи, що їх надсилав Григор зі шпиталю, є своєрідною “діаграмою” росту такого усвідомлення: писані спочатку каліченою українською мовою, вони чимраз глибше “українізуються”. І справа не лише в мові. Зникає наївна Григорова віра в “Расю” і доброго “царя-батюшку”, котрий по війні наділить усіх землею. Григор спочатку під впливом розмов з медсестрою Наталею, а згодом – власних роздумів і воєнного (часами жахливого) досвіду починає все глибше усвідомлювати свою національну приналежність. Своєрідною кульмінаційною точкою цього усвідомлення став спогад про бій, в якому Григор заколов багнетом австрійця.

Свою національну “інакшість” усвідомлюють навіть діти. Через Дарчине село проходить лінія фронту, тому все населення вивозять в Калужку губернію. Тут волиняків дивує нечупарність, негостинність місцевого населення, бруд у всіх сферах життя. Їхні далекі села видаються раєм у порівнянні з “деревнями”. Коли над Даркою наслідують, що вона – “хохлушка-лягушка”, дівчинка раптом знаходить аргумент, який підкреслює всю вищість, духовний “аристократизм” переселенців: “Зато у нас хати біленькі, а у вас, як хліви.

– А що ні? ... – закричали радісно “біженецькі”, – задріпані, смердючі. Ой, гвалт! Худоба геть і люди вкупі. У нас свині в кращих сидять” [3, с.44].

За слушним зауваженням С.Андрусів, “коди тексту повісті, особливо нарративний,

організовані з двох просторових і часових кутів зору: дівчинки з поетичним світосприйняттям і дорослої авторської свідомості”, тому повість пронизана “ностальгією за раєм безповоротного минулого сільського дитинства, коли людина, родина і земля були одним цілим, сумним і прекрасним царством землі” [1, с.227].

Персонажі прози Галини Журби не мислять себе без землі; вона – основа їх фізичного і духовного буття. Тож її повість “Зорі світ заповідають” – це художній літопис великих випробувань народу, пробудження національної свідомості серед селянства. Це твір про землю і людину, що плекає цю землю своєю кров’ю, потом, своїми мріями і сподіваннями.

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Львівський

The narrative by Halyna Zhurba is analysed from the national and existential positions in the article. The aim of the research is to show the stipulation of macro- and microcharacters creation specificity in the work by anteizm as a trait of the national mentality.

Key words: anteizm, national immanence, cosmogonic genres.

УДК: 82-2: 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4 УКР) 6

Галина Войтенко

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА ІВАНА ДРАЧА “ДУМА ПРО ВЧИТЕЛЯ”: ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМА СВІТУ Й ОБРАЗІВ

У статті досліджується еволюція авторського бачення на матеріалі драматичної поеми І.Драча “Дума про Вчителя”, що концентрує в собі концепцію трагізму, свободи, необхідності вислову через почуття любові та всепрощення.

Ключові слова: авторська свідомість, психологічне бачення, аналіз позицій, стихійне начало письменника, національні погляди.

Творчість Івана Драча – не тільки відображення довколишньої дійсності, а перш за все вираження через поетичний образ його внутрішніх переконань, думок та переживань. У літературних творах знаходять вияв історичні виміри світогляду, характерні для певного часу переконання, принципи пізнання, ідеали, норми, синтез інтелектуального та емоційного настрою епохи. З іншого боку, творчість письменника залежить від ірраціонального, підсвідомого, стихійного начала митця.

У художньому світі І.Драча важливим є спосіб побудови системи цінностей, коли кожна деталь має власне наповнення і призначення, а в поєднанні з іншими становить складну мораль-

національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.

2. Голубець М. Післяслово // Дзвін. – 1994. – С.64.

3. Журба Г. Зорі світ заповідають // Дзвін. – 1994. – С.17–64.

4. Мафтин Н. Етнопсихологічна парадигма новелістики Уласа Самчука // Улас Самчук: художне осмислення української долі в ХХ ст. Збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської наукової конференції. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С.157–166.

5. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні. – К.: Четверта хвиля. – 1999. – 225 с.

6. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

7. Янів В. Психологічні основи окциденталізму. – Мюнхен, 1986. – 156 с.

но-філософську сутність. Як зазначає К.Г.Юнг: “Кожна творча людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з іншого, – позбавлений особистісного, творчий процес (...), тому його особиста психологія може і повинна бути пояснена особистісно. На противагу цьому, як мистця, його треба розуміти тільки з погляду його творчої діяльності” [11, с.134]. Поетичний світ І.Драча настільки різномірний (жанрами, образами, стилем, ритмікою), що його “магія” (М.Жулинський) знаходить зацікавлення як у науковців, так і в читачів. Творчість митця стала предметом літературознавчих досліджень Б.Бойчука, Ю.Бондаренка,

В.Герман, Л.Дем'янівської, М.Жулинського, М.Ільницького та інших науковців; серед них матеріали, що стали поштовхом до розробки нових підходів щодо творчого осмислення творчості І.Драча. Метою нашої статті є осмислення еволюції авторської свідомості на основі драматичної поеми “Дума про Вчителя”.

Цей драматичний твір концентрує у собі концепцію трагізму, свободи, необхідності вислову, що проявляється через почуття любові, доброти. Автор розмірковує над поняттями “щастя”, “нещастя”, “сенс життя”, “любов”, “ненависть”, “горе”, “людяність”, “чуйність”, “гідність” тощо. Загалом кожен герой виступає невід’ємною часткою всеосяжної концепції історії і втілює дві рівнозначні характеристики саме з огляду на суспільну детермінованість особи. З одного боку, людина, її внутрішній світ, погляди, переконання створюють замкнуту морально-естетичну систему з усіма притаманними їй атрибутами. З іншого боку, така самодостатня, змістово-насичена єдність виявляється важливою структурною одиницею у багаторівневій картині світу. Спогади головного героя поеми – Вчителя – ускладнюються конкретно-цілісним сприйняттям минулого з проекцією в теперішнє і майбутнє. І.Драч застосовує особливий тип композиції, ускладнений ступеневим наростанням логічного змісту, адже до голосу Вчителя приєднується Хор, зібраний із голосів “незіспіваних”, навіть дисонансних, які дають різноманітні характеристики головному героєві та явищам суспільного життя. Нерідко спів Хору переривається Автором чи Ведучими, що намагаються його гармоніювати, застерегти від надто різких чи невиважених суджень, бо “Слова – свинець, і золото – слова, / І ми в словах, і слово в нас зятято / Живе, пече, ми всі – слова, слова...” [5, с.54].

І.Драч використовує своєрідний діалог між “Вчителем” і читачем, розширюючи межі поняття “вчитель”, при цьому наголошує – “усі ми – тільки учні й вчителі” [5, с.138]. Поет звертається до сучасного покоління, яке повинно формувати своє особисте “Я” через знання історії, минулого свого народу. У різних часових вимірах звучить у творі ідея гострої, напруженої боротьби протилежних начал: тоталітаризм і гуманізм, людяність і жорстокість, творчість і бездарність. Ці поняття набирають особливого морально-етичного звучання, оскільки осмислюються автором у контексті подій Другої сві-

тової війни. Вчителя “печуть” три осколки, що носить біля серця як постійне нагадування про війну, але стократ сильнішим є біль спогадів про смерть дружини і сина, закатованих гестапівцями, тому “концентруватися на пам’яті” для нього означає не дати повторитися страшній трагедії. “Тривога за долю майбутніх поколінь, за їхнє моральне право жити в мирі, любити і народжувати дітей, – зазначає М.Жулинський, – неначе розсікає невидимим скальпелем і спогад поета, і погляд на сьогоднішній день, і його мрії та роздуми про майбутнє планети” [6, с.25]. Незважаючи на трагічні події особистого життя, Вчитель вірить, що від педагога залежить майбутнє, оскільки саме він має “перепинити доступ звіра” до серця дитини, розвинути “непримиренність до фашизму у всіх його субстанціях” [5, с.22].

На жаль, “класовий підхід” до явищ дійсності (поема написана у 1976 році) простежується у творі на рівні формули “мудрий людський учитель + допитливий, розкутий у думках і діях учень = будівник комуністичного суспільства”, яка вкладалася у цензуровану схему. Водночас логіка авторської думки, викладена у міркуваннях різних персонажів драми (Вчителя, Автора, Корчака, Вальтера Функе, Мар’яни, Журналіста), дає зовсім інший розв’язок формули, оскільки І.Драч повертається обличчям до гуманітарної свободи, духу й правди, неповторності кожної особистості, загальнолюдських цінностей, які декларувало, а насправді заперечувало містечтво комуністичної партійності, соціалістичного реалізму. Для І.Драча людське “Я” – це не одне із безликих створінь, укладених у “прокрустове ложе” комуністичної ідеології, а “безліч всесвітів різних” (В.Симоненко). Не випадково на Верховному Педагогічному Суді з’являється Г.Сковорода з його глибокою національно-буттєвою традицією погляду на світ крізь призму “філософії серця”:

*Тримаючи в руках скрипку,
Людина не здатна сподіятися лихе, –
Так каже старовинна мудрість наша,
Сковорода так мовить.
Бо справжня краса і зло –
Ось тканини несумісні.
Дитині кожній скрипку дайте в руки!*

І.Драч раз у раз повторює: “Твори, твори індивідуальність, твори людину скрізь і над усе”. А розповідь польського педагога Корчака, який разом із дітьми йде в газову піч, виявляє тривогу

сучасного покоління за виникнення нових тоталітарних інституцій:

*Дорослі, знайте: сонце – з душ дитячих,
Які в Освенцімі, в Треблінці і в Хатині,
У Кортелісах, в Орадурі, в Лідиче
Пішли на дим, а сонцем стали, сонцем...*

У цих рядках знову ж таки відчуваємо органічну спорідненість із вченням українського філософа – “найдавнішого сонцепоклонника в українській літературі”, адже у І.Драча “сонячний катастрофізм з’являється на межі, там, де закінчується сонячна система і влада сонця”, яке символізує високу духовність, добро і красу [3, с.291].

Автор розвиває цю думку, наголошуючи, що людину можна спалити лише один раз: “смертному можна ламати душу і кості, а спаленому дим не можна переламати”, не можна “перетрошити непримиренності на примирення” [5, с.110]. Згадуючи гітлерівські табори, І.Драч воскрешає в уяві читачів історію таборів Радянського Союзу, примушує замислитись (йдучи від протилежного), що всюдишуща пропаганда “світлого комуністичного майбутнього”, “в’язнична демократія” – це тоталітарна філософія, якій властиве прагнення контролю над усім, узалежнення всього від волі тих, у чиїх руках перебуває влада.

Жага та бажання до оновлення, до активного життя простежується в драмі у різних формах. У поемі яскраво виявляється любов до рідного краю, хвилювання за майбутнє (дітей), біль за український народ, водночас – наполегливий пошук, як показати сучаснику, що “індивідуальність” поєднує досвід національний, загальнолюдський і традиційний, який багатогранно розкривається в образі Вчителя: “та в цьому – весь я, сенс життя” [5, с.140]. Розкриваючи життєву позицію Вчителя, митець наче зсередини освітлює душу героя з усім комплексом його роздумів, багатством емоційного світу. Він нагадує вибухівку, спресовану “характером тонким і волею могутньою” [5, с.10]. На запитання Вальтера Функе, як Вчитель навчився “любіві глибинній”, той відповідає, що навчитись можна твердості, терпінню, мужності, але любов повинен дати хтось, як естафету: “По ланцюжку століть – одне від одного. / Яка вона важезна, ноша, – / Любити, співпереживати, / Співчувати, за когось постраждати! / Але яка людська – найлюдськіша! / Мені дали бабуся й мати оцю ношу” [5, с.56]. Справжня

любов до когось, переконаний головний герой, повинна переростати в любов до усього. Таке авторське визначення любові перегукується із вченням Е.Фромма про те, що любов – це “установка, орієнтація характеру особистості, що визначає ставлення особистості до світу в цілому” [5, с.134].

Не всі розуміють гармонійну внутрішню сутність Учителя, який нагадує “птаха радості”, а деякі навіть заздять його вмінню радіти життю, бути самим собою, тому називають диваком, демагогом, пишуть наклепницькі статті. Смилова влучність поетових висловів дивовижна, осягнення істини, запрограмованість на добро підкреслюють бачення автором проблем сучасності, адже “зло” не в душі героїв, а поруч із ними, шукає влучного моменту заволодіти їхньою свідомістю. Вчитель розуміє, що зло, відчай, зневага страшні й всесильні для тих, хто з ними не бореться. Потрібно жити за законами правди, краси, навчитись розуміти і любити інших людей: “Людину можна справжньою назвати, коли вона людей насправді любить...” [5, с.146]. Вже на початку твору автор ставить ще одне важливе запитання, вкладаючи його в уста Вчителя: “Чому доброта не ставиться в один ряд з такими доблестями, як мужність і хоробрість? Чому хлопчики соромляться своєї доброти” [5, с.134]. Незважаючи на біль серця, ненависть до пережитого, Вчитель розуміє, що “тримає” його на білому світі добро: “Добра в тисячу раз більше, ніж зла. Добро сильне, добро безсмертне” [5, с.171]. Ніхто не повинен соромитися доброти, а для вчителя – це основа основ. В унісон із головним героєм автор стверджує, що добро не можна прищепити силою, тому дітей виховувати слід тільки ласкою, без покарань: “Некарані – тому й не будуть карні” [5, с.127].

У розділі “Психологічний семінар” звучить страшна розповідь про самогубство підлітка Павла, якого зневажала й ображала вчителька. На семінарі Вчитель розмірковує над тим, що Павлик удома мав лише добро, однак це не відвернуло трагедії, можливо, те зло, якого зазнавав у школі, добро від матері робило “теж нестерпним ... навіть злом” [5, с.91]. Із доброти й любові народжується Людина, тому немає виснажливішої роботи, ніж учительська, де “нерви паляться, мов хмиз сухий”, але немає щасливішої долі, коли “Людина з рук твоїх, Людино, / Іде у світ, – на краплю світ

людніє”. Автор згадує великого натураліста Фабра, який пишався у житті не славними відкриттями, не всесвітньою славою, а тим, що під час дослідів не вбив жодної комахи, “ні лапки не ламав, ані крила не скривдив”, відтак звертається до тих, хто називає себе вчителями: “*О вихователю, будь Фабром для дітей!*” [5, с.92].

Прогресивний рух майбутнього неможливо уявити без участі дитини, бо “діти думають серцем – не розумом”, а також без ініціативи та особливої творчості вчителя, який умілими рухами надає “пластиліну” довшеної форми, з якої народжуються повага, добро і любов: “*Макаренко кував людину, а Вчитель – цей ліпив її. Різниця між ковалем і скульптором!*” [5, с.143]. Духовне відродження людини починається із самооцінки, розуміння власного внутрішнього світу, а відтак – співпереживання та співчуття. Авторська “філософія життя” спонукає І.Драча змалювати такий тип особистості (Вчитель), який пропонує змінити життя народу на краще за допомогою активної діяльності.

Підходячи до переоцінки цінностей, автор вводить в поему “Епілог, або Верховний Педагогічний Суд”, щоб осмислити “чергування століть”. Учасники диспуту – це окремі голоси, відомі педагоги, що влітаються у голос національної культури, підвалини якої закладені далекими нащадками. Нація або суспільство схожі на індивіда, у якого “є “тіло”, органічне життя, мораль, темперамент, розум, що розвивається, душа, яка прагне до самоздійснення, знайти себе, реалізувати свої можливості і відкривати себе життям” [1, с.23]. Рідна земля, люблячі батьки – це той ґрунт, на якому зростають відповідальність перед рідним народом, почуття обов’язку. Духовне начало в людині є ціннісно-моральним началом, яке відкривається тільки в любові. Відомий науковець М.Шеллер, якого вважають фундатором філософської антропології ХХ століття, а також вчення про цінності, писав, що “любов – вищий прояв людяності і духовності – завжди спрямована не на саму цінність, а на носія цінності – на особистість” [Цит. за: 10, с.204].

Напружує уяву читача, змушує заглибитись в історію людського життя, глибини внутрішнього світу людини образ “Смерті”, який втілюється в поемі у колишній учительці, зараз “уборщиці” Горпині. І.Драч максимально економний в авторських характеристиках, однак

виявляє неабияку прозорливість і глибоку інтуїцію у дослідженні душ героїв. Усе життя Горпини описане в невеличкому розділі, в якому кожна деталь працює на розкриття характеру жінки, щасливу долю якої забрала жорстока війна. Спустошена душевно, виснажена фізично – “мене ж стерилізували у концтаборі”, “я вся, як бачите, тремчу, я хвора” – Горпина сама себе не впізнає: “Тож перед Вами – лиш тінь моя!”. Мабуть тому Горпина нагадує Вчителю, який перебуває у хворобливому маренні, Смерть:

Що – я така страшна уже, як Смерть?

Та я не смерть, я просто собі баба

[5, с.106].

Однак письменник не пропускає вражень зовнішнього світу на внутрішній, адже під першим захована справжня сутність Горпини – жінки трагічної долі, але благородної душі. Вона – не “просто баба”, а колишня вчителька, що жити не може без дітей, без їхнього крику, який для неї найбільшій і найсолодший у світі. Скалічена війною, не змогла повернути собі відчуття радості й повноти життя, тому не пішла вчителювати, а влаштувалась до школи прибиральницею, щоб бути ближче до дітей. Емоційний стан жінки переданий експресивним зверненням до Вчителя і, здається, всьому світу:

А може б, я була

Учителькою кращою, як ти,

І все знайшла б, що не знайшов ти...

[5, с.106].

І.Драч переживає еволюцію від трагічного (історія війни) до ускладненої характеристики людини з її високими моральними засадами. Кожен персонаж виділений у творі графічно: автор, перший голос, другий голос, ведучий, жінка, душа-хлопець та ін. Така форма викладу дала можливість письменникові відтворити психологічне в тісному зв’язку з епічним. Переплетення потоку життя і потоку душевних явищ показують внутрішній світ персонажів у динаміці, тому можна простежити зміни у їхньому психічному стані – від легкого роздратування до глибоких душевних мук. Еволюційні підходи, запропоновані автором у поемі, складають певну філософську систему, що охоплює минуле, теперішнє і майбутнє. Визнаючи тягар моральних вимог, накладуваних минулим, герої Драчевої поеми набувають високої моральної гідності, керуються совістю. Цю загальну концепцію автор постійно тримає у фокусі; митцю важливо, щоб його почули, бо “почутість як така – це вже дія-

логічне відношення”, тому “слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь...” [2, с.421]. Поема “Дума про Вчителя” спонукає до роздумів, на які рано чи пізно, однак кожна людина повинна давати відповіді.

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Монографія. – Львів: Львівський національний університет Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура. – 2000.

2. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької). – Львів: Літопис, 2001.

3. Гречанюк С. На тлі ХХ століття: Літературно-критичні нариси. – К.: Рад. письменник, 1990.

4. Дем’янівська Л. Українська драматична поема: (Проблематика, жанр, специфіка). – К.: Вища школа, 1984.

The article is devoted to the evolution of the author's artthinking on the material of Ivan Drach's dramatic poem "Duma about a Teacher", that concentrates on the conception of tragism, freedom, wich leads to the understanding of the meaning of love.

Key words: author consciousness, psychological vision, analysis of positions, elemental beginning of writer, national looks.

УДК – 82.(091)

ББК – 83.3 (4 Укр)

Оксана Залевська

ЗАСОБИ ПСИХОЛОГІЧНОГО ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У ПРОЗІ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА (на матеріалі збірки новел “Жага”)

У статті вивчається художній психологізм прози Ростислава Єндика, зумовлений загальнолітературними і суб’єктивно-авторськими чинниками, а також з’ясовуються засоби психологічного характеротворення: портрет, внутрішній монолог, психологічний пейзаж, художня деталь тощо.

Ключові слова: психологізм, трагізм, внутрішній світ, мова душі.

Дослідження останніх десятиліть позначені застосуванням нових методологічних підходів, зокрема літературного психологізму, до творчості українських письменників. Так, аналізуючи творчість прозаїка з діаспори Ростислава Єндика, можна виокремити риси соціально-психологічного реалізму, що були започатковані у творчості І.Франка, М.Коцюбинського, В.Стефаника, В.Винниченка. За словами І.Франка, для цієї літератури “...головна річ – людська душа, її стан, її рух в таких чи інших обставинах” [6, с.108]. Ростислав Єндик, відповідно до власних естетичних уподобань і світобачення, зосере-

5. Драч І. Дума про Вчителя. – К.: Радянський письменник, 1977. – 132 с.

6. Жулинський М. Поетичний їжак з головою сатира і волоссям кольору витіпаних конопель // Драч І. Анатомія блискавки: Поезія, проза. – Харків: Фолио, 2002.

7. Ільницький М. Іван Драч: Нарис творчості. – К.: Рад. письменник, 1986.

8. Фромм Э. Искусство любить // Душа человека. – М., 1992.

9. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.

Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд. Москов. у-та, 1987.

10. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. – К.: КНТ Центр навчальної літератури, 2006.

11. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки (За ред. М.Зубрицької). – Львів: Літопис, 2001.

© Залевська О.

упевненістю стверджувати, що прозаїк очевидно заглиблюється у внутрішній світ своїх героїв, вдаючись здебільшого до засобів психологічного письма. Новели цієї книжки охоплюють різний час подій і обіймають широке коло соціально-психологічних проблем – трагедія людей, які не можуть працювати на рідній землі, вимушена еміграція з рідного краю, життя галицьких селян та інтелігентів під час воєнного лихоліття. Водночас в центрі всіх оповідей – духовно багата людина, такий тип головного героя, навколо якого формуються усі сюжетні й образні лінії розвитку, розгортається основний конфлікт.

В оповіданні “Відступник” Ростислав Єндик докладно описує різні психологічні стани і процеси (думки, почуття, бажання) Івана Загуканого. Вже на початку твору автор вмотивовує наймення героя як особливе відображення його внутрішнього світу, оскільки “прізвище було для нього образою, і долею, і вивозом, і образом життя” [2, с.5]. Чесний господар, Іван Загуканий все життя працював на полі, виховував двох синів, намагався жити у злагоді з громадою, і, щоб хоч якось забезпечити своїх дітей матеріально, купив клаптик поля у багача. Для цього йому довелося змінити віру (обряд). І з того часу Іван стає чужинцем. Прозаїк показує, як предметно-побутове оточення, яке ще недавно було близьким, сприймається ним як далеке і чуже. Змінюються взаємини не тільки з односельцями, а й з дружиною і дітьми, які не можуть збагнути своєї колії рідної людини, тому стороняться його, адже в їхніх очах він став “Юдою, що Христа зрадив”.

Тут психологічна мотивація вчинків персонажів зумовлена ментальністю українців, адже для психіки саме українського селянина визначальною рисою завжди була релігійність, а також така мотивованість нашою народною філософією призначення людини й життя на білому світі загалом. Як зображує Ростислав Єндик, трагічна ситуація в родині Івана Загуканого відбиває розкол у соціумі, а відтак відбувається руйнація сім’ї. Як ножем ріже Івана звертання молодшого сина Андрійка до нього як до сторонньої людини, а тому він подивовано і з боєм питає: “– Що, дедьо вже для тебе **в і н**?” [2, с.22]. За давніми звичаями, у гуцульській родині до батьків завжди зверталися на Ви, а в розмові про них шанобливо говорили “неня”. Тож письменник відтворює стан героя через видиму мову його душі. Увійшовши до церкви,

Іван не цікавиться нічим: “Тут моя віра, і він вдарився в груди, аж загуло, аж відгомоном покотився голос, мов по порожній церкві. – Цього Бога не зраджу!...” [2, с.9]. Іван переконаний, що для “правди не треба відваги, бо вона сильна і сама борониться” [2, с.9].

Селянин од ранку до ночі працює, бо найкраще йому на полі – “хоч і не мав веселости”. Не маючи співрозмовників, почав говорити сам до себе. Змальовуючи це “безгучне буття думки та переживання” (В.Фашенко), автор акцентує на загальних прикметах, що його характеризують: своєрідних повтореннях, незавершеності, питальних конструкціях, драмі внутрішніх голосів тощо. Так, Іван неодноразово звертається до сонця, яке то залишає червоний слід у його зраненій душі, то через хмарну завісу заглядає в очі: “Від мого зору втікає сонце, – подумав. – Чи ж би від віддиху мерзло і зілля? Два Боги змішалися в моїх грудях – ясний і чорний. Ця мішанина закипіла, як у горшку, і розсаджує мої груди” [2, с.23]. Така розмова “з самим собою” кинула на нього “понуру тінь”, і люди почали обминати його, бо бачили у відступництві зраду давніх традицій, що несуть у собі дух минулого, здатний пробудити життєстверджуючу енергію народу. Саме в землі (глині) побачив Іван “образ свого життя”, яке нагадує мовчазну глину – “такий самий жовтий і розкислий, як і вона” [2, с.6].

Цікаво, що Ростислав Єндик відмовляється від докладного портретотворення головного героя (оповідання “Відступник”), натомість розкидає портретні деталі по всьому оповіданні, зокрема вдається до колористичного портрета з домінантою семантики кольору: “Іван осліп і не бачив уже сонця. Довколо нього була тільки сльота, і сльота, і сльота, а він ходив, як сновида, і далі худнув і чорнів” [2, с.20]. Цілком очевидно, що домінанта кольору увиразнює емоційний портрет героя, показуючи болісне, невротичне реагування на трагічний розвиток життєвих подій. Як і посилюють портретне змалювання точне й психологічно доречне зображення жестів, рухів, виразу очей, обличчя. Власне, це помітно доповнює змалювання тривоги, внутрішньої напруги героя, якого вже не тішить робота на землі, скроплений його потом. Важкі роздуми переповнюють душу Івана. Він не в змозі змиритися з таким становищем: “Часом здається мені, що вхопив би сокиру і рубав би нею все, що в дорогу влізе. По сам обушок гатив би, аби тільки спокій мати” [2, с.19].

Внутрішній психологічний злам Івана точно оцінив лікар, який збагнув, “що хвороба йде від душевного неспокою”. Ростислав Єндик точно проводить лінію мотивування героя: діалог з лікарем, що є своєрідним наративним контрапунктом природно переходить у монолог-сповідь Івана, який з боєм згадує події, пережиті протягом останнього року: “Боженьку ти мій, Боженьку, земле свята! Як не ласкава ти для мене, то будь ласкава для моїх дітей. Я знаю, я відступник, що має піти до пекла і то не за гріхи, бо я не маю ніяких гріхів, тільки за зраду. На вічну погибель і скрегіт зубів. Та я не жалує за нічим: волю варитися цілу вічність в сірчанім кітлі, ніж дати себе і дітей своїх на посміх тут на землі” [2, с.21]. Одвічні цінності – земля і родинне щастя були для героя сенсом людського існування. І враз велике потрясіння: від єдиного синового слова його душа “замерзла, як річка від морозу”, адже у хаті говорять про нього, як про небіжчика.

Ця біль совісті, це сум’яття так і не проходили до кінця життя Івана, проте розкрили перед ним цінність буття. Він вже не мав жодного сумніву, що основою життєвого шляху людини є її Віра, яка не дає закам’яніти душі, спонукає до дії. Замолюючи свій гріх, Іван Загуканий звертається до Бога із такою молитвою: “Птахи мають свої гнізда, звір свої лігва, навіть слимаки носять зі собою хатки, щоб скритися перед холодом, негодами і небезпекою. Чи ж я згрішив, як захотів зрівнятися із звірами?” [2, с.17]. Іван перебуває в часі великого психологічного та емоційного потрясіння: зрада, самовиправдання, усвідомлення страшною істини, розгубленість, жах перед скоєним. У складному внутрішньоконфліктному стані, ув’язнений власним сумлінням, наближається до розуміння того, що навіть у рідному домі не може знайти прихистку, бо “живе у собі”, поза “життям у суспільстві”. Ростислав Єндик у подальшому розгортанні сюжету раз по раз акцентує на тому, що звільнення від душевних мук можливе для героя тільки в іншому вимірі людського існування – позабуттєвому. Саме перехід у цей світ поверне Іванові право вільного вибору, про що говорить змодельована автором картина ймовірної смерті персонажа: “Іван припав до землі... Поколихавшись кілька разів, він хрестом простягнувся на орانیю і впився нею ротом” [2, с.17]. Доречним тут видаються міркування науковця Н.Бердяєва про те, що “Божий задум про світ і про людину

не може бути втілений без свободи людини, без свободи духу” [2, с.93].

В інших оповіданнях збірки “Жага” Ростислав Єндик проектує роздуми про справжнього господаря – селянина (не з рабською психологією, а з вольовим ставленням до дійсності) на все суспільне життя українства, яке повинно нести на собі відповідальність за родину, рід і землю, на якій живе. У творах “Зов землі”, “Грудка з порога” та інших прозаїк художньо розкриває витоки трагізму особистості у більшовицькій системі, власне іманентну конфліктність між штучним ідеологічним міфом тоталітаризму та природним національним міфом. Власне у такій душевній роздвоєності людина втрачає психологічно-духовне підґрунтя, свою життєву силу, адже деформується українська історія як втілення зв’язку поколінь та етичних норм (звісно, це не було цілковито новим в українській прозі ХХ століття, згадаймо, для прикладу, твори М.Хвильового, Ю.Яновського, Т.Михайличенка, А.Заливчого та інших).

Одним із найпродуктивніших засобів психологічного характеротворення в оповіданнях Ростислава Єндика є архетип Землі, який символізує материнськість, здатність захищати. Проте названий архетип письменник реінтерпретує по-своєму: з метою розкриття внутрішнього світу героїв він наче спотворює його і тоді земля стає вже символом фатальності та зловісності. Така художня трансформація позначається на психологічному стані героя оповідання “Грудка з порога”. Гуцульський господар Грек несе притулити грудку глини до рідного порога, адже покидає своє обійстя, щоб уникнути насильницького вивезення до Сибіру – чужої землі. Здається, заговорили до нього всі померлі душі роду, щоб ще раз нагадати: вони тут народилися, “своє здоров’я зробляли і господарку золотили” – і “заступили тінями дорогу” [2, с.164]. Прозаїкові досить однієї виразної деталі, щоб передбачити майбутню життєву драму Грека. Поріг рідної хати став для героя таким високим, що він ледь переступив його і доплився до ліжка. Очі Грека були прикуті до містичної “кривавої доріжки від постелі до порога” [2, с.162]. Власне ця художня деталь і символізує подальший тяжкий шлях галицького селянина-господаря.

Про вимушене жебракування дізнаємося із майстерно виписаних Ростиславом Єндиком діалогів, які є ефективним засобом розкриття

психології героя. Автор-оповідач використовує діалог не стільки задля розвитку сюжетних ліній, скільки для передачі відчуттів та почуттів Грека, ставлення до нього, адже “всі типи діалогів у кожного художника слова індивідуалізуються, своєрідно переплітаються, переходять один в інший залежно від психічних станів героїв, їхніх властивостей та задуму митця” [5, с. 122]. Так, у спільній для діалога та монолога темі про теперішнє становище Грека відчувається “настроєність співбесідників на одну хвилю” [5, с. 121] – засудження нової совєтсько-розбійницької влади, нестерпні умови якої насильницьки роблять чесних газдів злочинцями чи жебраками, нав’язуючи водночас брехливі постулати про “щасливе життя” бідніших верств селян, і врешті-решт перетворюють їх на “стрімголовників”, що забувають “старовіцькі звичаї і закони правдів” [2, с. 151].

Прозаїк симпатизує Греку, оскільки бачить збереження у його характері вольового первня, себто діяльних рис українців. Зображуючи психічний стан селянина, який із гуцульського господаря-заможника перетворюється на бідного прохача. Ростислав Єндик майстерно використовує засіб “контрастного монтажу”. “Широкоплечий, як кріслатий дуб”, Грек став сухим дідом “з густим розчохраним волоссям, зроговатілою зиницею в одному оці та майже непорушним обличчям” [2, с. 147]. Колись урівноважений у вчинках, бесіді, поведінці (односельчани неодноразово зверталися по допомогу і мудру пораду), він стає мовчазним, замкненим у собі, відстороненим, здається, від усього світу. Це, безперечно, відчувається і в його мові, що є “продовженням” психічного стану героя. Тому протягом твору рефреном звучить дещо видозмінена автором фіксація та градація його почуттів: “Рвалися слова старому, як натягнені струни [2, с. 150], “Грек почав говорити, але його слова рвалися, як піврані струни” [2, с. 148], “Якась струна в голосі Грека особливо натягнулася” [2, с. 151]. Повновартісним засобом психологічного характеротворення, що поглиблює й увиразнює настроєві чинники вияву конкретної особистості, зокрема Грека, є і його мовчання: “Знову мовчанка замкнула йому уста і треба було довго ждати, заки він заговорив наново” [2, с. 151].

Ростислав Єндик осмислює сутність людського буття через інтерпретацію різноманітних життєвих ситуацій, що виникли на ґрунті форму-

вання нового соціального ладу і, відповідно, – нових стосунків між людьми, оскільки те, “що було давніше чорне, те ставало білим, що правдиве – брехливим, що людське – зграбованим, що церковне – краденим, що злочинське – праведним, що, що, що...” [2, с. 149]. На перший план виходить саме проблема спотворення цих стосунків, катастрофічного впливу суспільних процесів на суто приватне життя персонажів. Для письменника важливо протиставити гармонійний внутрішній світ особистості, який руйнується під впливом зовнішнього світу – хаотичного і жорстокого: “Ще вчора спокійні господарі, запопадливі газди перемінилися раптом однієї ночі в скажених вовків, що гналися за сусідами і знайомими, та жерли або роздирали їх” [2, с. 150]. Прозаїк намагається довести, що захист моральних якостей – єдиний шлях до гармонізації світу, тож нерідко філософське осмислення злавної дійсності висвітлюється крізь призму релігійної свідомості. Так, внутрішні монологи, які передають переживання героїв у екстремальних ситуаціях, – це переважно потік мовленнєвої свідомості, в якому домінуючим є звернення до Бога. Грек міркує, що все-таки настане “допуст Божий”, аби “одні втопилися в гріхах і пішли до пекла без Страшного Суду”, а інші – “загартувалися, відродилися і по вічні часи свідчили про Боже право” [2, с. 156].

Інше оповідання “Берега Картузька”, власне, й розгортає опис психічних переживань людини, яка “загартувалася” у неймовірно складних умовах, для якої тюремні стіни стали жорстокою школою життя. Герой твору Добровольський у принизливих ситуаціях зберігає власну гідність, активну свободу думки, розмірковує про сенс життя: “Життя? Що ж то за життя без повноти душі?” [2, с. 46]. Напрошується типологічне зіставлення із новелою “Фавст” Григорія Косинки, де Прокіп Конюшина на стінах муравйовської в’язниці читає напис: “Ми загинули за волю свого народу... Земля українською кров’ю окроплена, діти цієї землі гниють по тюрмах слов’янських народів, бо самі вони – гній і труп... Люди без волі, без бажання навіть” [3, с. 33]. Прокіп пишається, що ці слова звернені до нього, бо він ніколи б не зрадив свій народ. Ростислав Єндик, подібно розставляючи акценти, переконує, як не міг би стати юдою і Добровольський, який промовляє душевну молитву без поруку уст і знає, що не втратить свою людську подобу та “не дістане душу битой спар-

шивілої собаки”, бо це було б “пониженням людського та Божого” [2, с. 47].

Такі думки зміцнюють у ньому відроджуючу силу, віру в те, що зможе пережити “жахливу Березу”: “Навіть найтвердіші закони є завжди тільки сіткою, в якій заплутуються мухи, але крізь яку джмелі пролітають. І я мушу стати таким джмелем! Я буду жити! Я переможу!” [2, с. 39]. Структурно оповідання “Берега Картузька” нагадує антропоцентричні романи Івана Багряного, в осерді яких сильна особистість – “найвища з усіх істот”, що “стає на прю” з тоталітарною системою, бо залишається Людиною. Для героїв Ростислава Єндика близький психологічний комплекс, притаманний творам Франца Кафки, пронизаний двома емоційними чинниками – страхом і провинною. Психологічний стан страху стиснув у свої лещата Грека – героя оповідання “Грудка з порога” (боїться за життя своєї родини), його односельців, душі яких взялися каменем, скупилися, “як гнана звірина, за якою біжать натравлені пси, а вона забігла в будку, сидить у ній і ціла дрижить” [2, с. 153]. Приєм градації, до якого часто вдається автор, допомагає передати постійне відчуття загрози для селян, що породжена новим часом і прирікає людину на усамітнення, розпач, зневіру: “А страх росте з кожним місяцем щораз більший. Що я кажу? З кожним днем, хвилиною!” [2, с. 159].

Такому емоційному стану героїв збірки Ростислава Єндика “Жага” відповідає й пейзаж. Прикметно, що у її різних творах зустрічаємо кілька образів, подібних за своїм семантичним значенням. Наприклад, образ самотньої верби, який уособлює самотність, приреченість, надає подіям особливої виразності: “Зустрічні верби, з опущеним гіллям над річкою видалися йому раптом не то плачками, не то шибеницями з

понавішуваними голими петлями” (“Берега Картузька”); “Але тоді Іван почув ціле побажання, бо з галуззя самотньої верби зірвався сильний вітер і доніс виразно кожне слово” (“Відступник”) тощо. Серед інших зразків впадають у вічі емоційно наснажені і психологічно вмотивовані описи сонця, що знову-таки символізує трагедію людей, які втратили свою землю, працьківську домівку: “Мрячне сонце викрадалося з-за верхів і відразу чорніло, наче гасилося, бо було без проміння, як птах без пір’я” (“Грудка з порога”). Почуття безвиході, трагізму героїв репрезентується через образ похмурого сонця, як-от: “Сонце проходило коло нього в хмарах, а хмари були важкі і понурі. Як його душа” (“Відступник”); “Мені потемніло сонце в очах і взяв мене холод, наче б скам’янілі хмари прикрили його” (“Грудка з порога”).

Застосування Ростиславом Єндиком розмаїтої палітри форм, засобів і прийомів психологічного зображення, як ми переконалися, допомагають художньому розкриттю багатого світу героїв збірки “Жага”, їх єдності зовнішнього і внутрішнього, у детермінованості їх поведінки як соціальними, так і власне психічними чинниками. Нарешті, що не менш важливо, допомагають збагнути особливості епічного мислення письменника, ідейно-естетичні доміанти його стилю.

1. Бердяев Н. Философия свободного духа. – М., 1994.
2. Єндик Р. Жага: Збірка оповідань. – Мюнхен, 1957.
3. Косинка Г. Фауст // Дивослово. – 2003. – №2. – С. 30–33.
4. Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання. – К., 1968.
5. Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. – Одеса, 2005.
6. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35.

The article is devoted to research of the artistic psychologism in R. Uendyk's prose, caused by the generally literary and subjective author's factors; the means of psychological charactermaking: portrait, inside monologue, psychological landscape, artistic detail etc.

Key words: psychologism, tragism, inside world, the language of soul.

УДК: 821.161.2

ББК: 83.3 (4 УКР) 1

Світлана Хопта

ПОЛІСЕМІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ДИСКУРСУ В СИСТЕМАТИЦІ ХАРАКТЕРІВ ТА ОБРАЗІВ РОМАНУ АНДРІЯ МАЛАЩУКА “УРИЇЛ І ТРИ КОЛА ПЕЧАЛІ”

У статті здійснено спробу проаналізувати поетику характерів та образів героя постмодерну на прикладі повісті-апокрифу А.Малащука “Уриїл і три кола печалі”; виявити і обґрунтувати плюральність, полісемність, а отже, й відкритість екзистенційного типу мислення сучасної української літератури та простежити його зв'язки з контекстом світового екзистенційного дискурсу.

Ключові слова: екзистенційна філософія, екзистенційний дискурс, полісемія екзистенційного дискурсу, екзистенційна метафора, рефлексування, саморефлексія, постмодерна плюральність.

У класичній філософії екзистенціалізм – “суб’єктивістське вчення, в якому вихідні значення сушого виводяться з існування (екзистенції) людини” [15, с.195]. Екзистенційна філософія як одна з провідних течій Західної Європи виникла у 30-ті роки ХХ століття і набула статусу філософії болю і відчаю, якій притаманне постійне переживання відсутності і неможливості розуміння людини людиною та світом. Виходячи з вищесказаного, можна твердити, що така філософія розгортає риси індивідуалізму та суб’єктивізму, а її внутрішня структура базується на іманентному “логіко-дискурсивному комплексі само-і-світовідчування, тобто історично-типовій структурі екзистенціальності особи” [12, с.33].

В українській літературі екзистенційний вимір людської сутності набув чітко окреслених контурів тільки в 90-х роках ХХ століття і був, як зазначає Н.Михайловська, “проявом інтеграції літературно-художнього і філософського мислення” [11, с.13]. На думку дослідниці, українська екзистенційна філософія найповніше виявляє себе саме в літературно-художній формі. Тож, простежуючи розвиток екзистенційної філософії в українському літературному дискурсі, насамперед слід відмітити її змінну, динамічну, а інколи навіть деструктивну еволюцію. Нелінійність української екзистенційної думки пов’язана з соціально-політичними та історичними умовами, в яких перебувала українська нація.

ХІХ століття, в якому зародилося екзистенційне світовідчування та самовираження (література Т.Шевченка, І.Франка, Л.Українки, В.Стефаніка), переслідувалося жорстокими заборонами насамперед духу самототожності, тожсамості, самоідентичності. Власне ці заборони і визначили екзистенційну відбулість тієї доби й задали тональність екзистенційовання наступному поколінню.

ХХ століття стало для України століттям Розстріляної Богемі, століттям катування та мордації української душі, в якому екзистенційна мова набула голосу “волаючого в пустелі” (М.Хвильовий, М.Яцків). Проте в 50–60 роках цього століття у зв’язку з тиском ідеологем матеріалістичної діалектики та соцреалістичної заангажованості характер екзистенційного дискурсу різко змінюється. І тільки ХХІ століття з його посттоталітарним простором та розангажованими, розкованими духовно-світоглядними тенденціями розгортає своє екзистенційовання крізь призму вестернізованого європейського екзистенційного досвіду в спосіб постмодерністської відкритості, всеохопності, індетермінічності, плюральності, вседозволеності, всеможливості, незавершеності, мінливості, нестабільності. Відкрите сприйняття культурно-духовного простору Заходу сучасною українською літературою змінює екзистенційно-світоглядну концепцію української ментальності з сковородиноного мудрого та ясного самопізнання на хаотичне, плюральне, відносне, а через це й полігамне, полісемантичне екзистенційовання європейського типу (П.Сартра, А.Камю, Ф.Кафки, П.Тілліха, С.К’еркегора тощо). Саме такий тип філософського вираження й відповідає світоглядним орієнтирам сучасної постепохи.

Мета нашого дослідження полягає у розкритті полігамності сучасного екзистенційного дискурсу крізь призму поетики характерів постмодерного героя на прикладі повісті-апокрифу А.Малащука “Уриїл і три кола печалі”. Ми намагаємося окреслити плюральний, вільний контекст екзистенційної рефлексії у сучасній українській літературі, що відбувається в спосіб вестернізованої інтенційної індетермінації духовного світу власного “Я” автором та його героєм і перегукується з Сартровим, Ясперсовим та Деррідиним типами екзистенційного філософування.

У статті на прикладі повісті-апокрифу А.Малащука “Уриїл і три кола печалі” розгорнено теїстично-атеїстичне рефлексування героїв навколо тези-виклику Ніцше, Сартра, Достоевського, Камю та Батая про “Смерть Бога”. Саме ця теза є однією з постмодерністських стратегій емансипації людської суб’єктивності. “Діалог з Богом”, намагання стати ним і в такий спосіб пізнати свій екстремум, свою правду, а в ній і себе самого є концептуальною, а то й лейтмотивною основою аналізованого нами твору.

Лейтмотив тексту повісті проходить внутрішньо-духовну еволюцію, апелюючи тезою Ж.Батая: “Ми відчуваємо Бога тільки тоді, коли його вбиваємо”, і розвивається через архетипно-метафоричні образи Ромео, Джульєтти, князя мороку Беліала, ченця Лоренцо, монаха Джованні, та ангела Уриїла. Власне, морально-духовна зрілість істинного знання, що наповнене правдою про світ, сконденсована в образі Уриїла. Недосконалість, нікчемність, заплутаність людської істини, яка ні на що не претендує, окрім хіба що на абсурдність себе самої, в тексті повісті виражається через спробу Уриїла стати Володарем Часу, а отже, Богом, проголосивши в такий спосіб як “смерть Богу”, так і смерть самому собі: “Не дозрів іще, либонь, Уриїл до досягнення надзвичайного блаженства – блаженства перебувати в залежності од Володаря... З обтяжним серцем Уриїл споглядає як крутяться жорна подій, перемелюються в круху душі й тіла невинних... – закон краплі крові невинного ревізії не підлягає... Але якщо я врятую з тих жорен..., якщо я крадькома врятую двох, хіба ж порушу закон?” [10, с.63] – думав Уриїл.

Дізнавшись правду, яка замикає доречність будь-яких дій і будь-яких спроб людини і постає як замкнена Безвихідь, через яку не вийдеш так само, як не увійдеш у недосяжність Бога: “Усе повторюється: і перші люди, і перше во гріх падіння, і Закон-Угода Володаря Часу з князем мороку Беліалом... (і нічого ані поправити, ані змінити не можна). Уриїл упав ницьма: – Волю єдиного, володарю, ... даруй мені милість умерти, як надійде пора моя за людськими мірками...” [10, с.102].

У повісті Уриїл помирає “метафорично”, адже в текстах А.Малащука смерть рівнозначна “метафорі втечі” “Себе Справжнього” від “Несправжності Світу” (Світ в цьому випадку є тим, що не під силу змінити): “Людина в

смерть може сховатися від життя, одпочити від життя. Куди ж сховатися від безсмертя?” [10, с.68]. “І сталося так. Уриїл звільнив душу свою від обладунку ангельського і вrostив її в душу і плоть монашу” [10, с.102]. Таким чином, ангел чинить метафоричний суїцид, рятуєчись від власної несвободи та неспроможності, які передаються архетипною спадковістю у вигляді відчуття присутності в собі “первородного гріха Адама та Єви”. “Відтак підійме Уриїл свої закутані у печаль очі на Володаря часу і проговорить: “Верши свій суд, Усеблагий, упав я в хлань перед лицем твоїм, але свідчу неможливими вустами: чистими були помисли мої” [10, с.62].

Метафора суїциду Уриїла проектується на справжню смерть, адже її присутність скерована проти власного “я” та супроти споглядання циклічності замкненого кола, яке замикає не спокута, а процес повторного гріхопадіння і повторної спокути, процес повторного бажання щось змінити, який Бог означив словом “Вічність”. Уриїл ж таке споглядання означив “вічною мукою, вічним терпінням”: “Холодно мені в безсмерті, – знемагав серцем Уриїл...” [10, с.62].

Втеча до смерті, як єдиний вихід із замкнутого колообігу, рятує Уриїла від приречення на відчай, “нечутну смерть в житті”, яку він пізнав і усвідомив як щось, перед чим людина безпорадна й безсила: “... закони ж диктує Володар Часу, а людина, як Шекспір “ні до чого не прагне... Шекспір грав життя... Усі ми прикидаємося в житті, хто краще, хто гірше, – залежно від таланту. Правдиві тільки таланти на сцені, – відсторонено промимрив Шекспір, уважно вивчаючи денце своєї катастрофи... Він грав – і перед собою також, – і це йому так само подобалось. Де ж він пограє ще, як не в житті?” [10, с.85].

Конфлікт повісті носить гострий, проте прихований характер тому, що події у творі розгортаються в емпіричному, ірреальному світі – світі древньої Греції. Такий конфлікт відчитується в “метафорично закодованій” дійсності, і його можна збагнути через внутрішньо-духовні пошуки себе, своєї правди та правди Всесвіту імморальним героєм постмодерну – Уриїлом, якому протиставляються моральний герой премодерну – Джульєтта та аморальний герой модерну – Ромео. Конфлікт полягає у неможливості за жодних обставин втримати, продовжити чи розгорнути ідеальну любов Ромео та

Джувлетти, яка за законами Володаря Часу має дорівнювати абсолюту, а отже, носити характер Божественної. В цьому семантично-смісловому полі “Смерть Любові” в повісті дорівнює “Смерті Бога”.

Символ-метафора любові у тексті твору продукує до вільних, тотальних розкодувань: “любові як істини”, яку важко, а то й не можливо досягти; “любові як щирого кохання”, яке руйнує людська слабкість і егоцентризм; “любові, як альтруїстичного почуття”, яке існує заради іншої любові, віри, добра, іншого життя та Бога – “любові-казки”. В Ромео та Джульетти вона – казка – “тривала ледь більше року... бо світ зіткано з болем, смутку і образ” [10, с.77]. І він, цей світ, призначений не для казок, адже, як доречно зазначив П.Гайдено, “завдання екзистенціалізму не затушовувати кризу особи, а навпаки – викрити її” [4, с.4].

Головна ж проблема повісті вкорінена у екзистенційне намагання рефлексивно осмислити “світ – неказку” і прорватися в межі замкненого “не” в полі екзистенційної метафори, витворюючи у такий спосіб рефлексивний метанаратив екзистенційного вакууму.

А.Малашук формує подвійну позицію автора в тексті, щоб таким чином замаскувати рефлексивно-екзистенційну замкненість світовідчуття героїв іронічною грою, яку розгортає з допомогою античного сюжету В.Шекспіра. Голос оповідача в повісті зливається з голосом головного героя Уріїла і висуває єдину трагічно-замкнену істину про сенс людського життя: “Ворога не знищено, ворог – у нас самих. Убиймо ж його, убиймо наші тіла і цим порятуємо душі” [10, с.101]. Разом з тим, наратор відгороджується від трагічної філософичності іронічною точкою зору, яку спроектовує на образи Ромео, Джульєти, Вільяма Шекспіра та Марло.

Образ Джульєти А.Малашук розгортає як історію “обманутої ілюзії Премодерну”. Джулія навіть у передсмертній агонії не хоче розуміти реальності, що продукує в тексті повісті як метафора “сірих чоловічків, які висатують з долівки кров і цідять її в дерев’яні ночви” [10, с.82]. Справжня правда для героїні занадто жорстока. Натомість Джулія “легко підвелася і рушила туди, звідки долинав голос Ромео”, того, хто її зрадив, хто спричинив їй біль і смерть – “на яскраве-яскраве і тепле світіння, що струменіло крізь двері” [10, с.82]. На голос власної ілюзії,

що позірно рятує від безвиході, яку треба мати мужність прийняти, щоб продовжити жити.

Образ Ромео в повісті трагічно-іронічний, адже увібрав у себе ознаки трагічності героїв Шекспіра, якими маніпулює доля, суспільні й ситуативні чинники та моральний обов’язок як внутрішньо-притаманний означник homo humanus, а разом й іронічні риси Дон Жуана, який намагається не втратити свободу там, де уже її втратив. А така спроба – рівнозначна “втечі від самого себе”, від самоаналізу і самоусвідомлення у прірву спокуси і абсурду: “Джуліє, їду в Верону. Я мушу їхати, я не маю виходу... Ромео хапав зап’ястя жінки, тиснув незчисленні прожилки, кусав їй пальці” [10, с.77]. Аморальним героєм (Ромео) підсвідомо маніпулює відчуття Дон Жуана, яке він сублімував у неосвіченому, платонічно-наївному коханні до Джульєтти доти, поки його свідомість не запрагла вирватись із зачаровано-надуманого кола любові. Бо тоді, давши волю своєму лібідю, Ромео стає звичайним спокусником, авантюрно-пристрасним коханцем, людиною неконтрольованих емоцій і вчинків, яка ні про що не думає, а просто діє: “... знов, як до вигнання, спочувся легковажно молодим і здоровим, наче дзвін. Ромео свиснув крізь зуби і погалопував у бік Верони, прямо на запахи спокуси” [10, с.78].

Заручник власного абсурду “Ромео – Дон Жуан” замикає свою свідомість і життя цим абсурдом, не усвідомлюючи його навіть за мить до смерті. Прагнучи стати всім – (homo humanus та Дон Жуаном), Ромео на вершині багатопверхового будинку трагічний тільки для самого себе: “... Ще раз роззірнувся, сподіваючись там знайти шлях для втечі... Всі шляхи були відрізані. Зусібіч на нього дихали холодні чорні провалля” [10, с.81].

Вакхально-ексцесивна поведінка Ромео замикається неусвідомленою ним самим абсурдною наслідковістю, і тому її можна означити як “абсурд без сенсу”, який у передсмертному хаосі померк і притерся безвихіддю.

Образи Ромео та Джульєтти не еволюціонують до “архетипу самості”, що за К.Юнгом є “позначенням феномену цілісної сутності психіки” [8, 142], вони ще не вміють побачити та збагнути власну “Тінь”, яка б визнала реальну присутність темних аспектів їх особистостей” [8, с.136]. Ромео та Джульєтта помирають, так і не усвідомивши себе, бо їхнє життя зупиняється на півдорозі до правди.

Натомість образ Уріїла в повісті наскрізно імморальний. Уріїл намагається не тільки дозволити людині спробувати спокутувати неспокутуване і в такий спосіб дати їй – людині, Богові, Світу й собі – ще один шанс, а й порушити угоду-закон Володаря Часу з князем мороку – Беліалом. А отже, прорвати Боже, законно-настановче, абсолютне, що не підлягає сумніву, хоч і закидає людину у світ абсурду, де немає вини, а тільки спокута – “як крапля крові невинного”, яку п’є князь Беліал, тому що на це згодився Господь: “Я нічого змінити не можу, бо так само улягаю законові. Коли зміню в ньому бодай букву, то немає закону. А раз немає закону, то немає й мене” [10, с.80], – так сказав Володар Часу Уріїлові.

Нерозуміння Бога – ось та основна причина, що затягує Уріїла в абсурд, який А.Камю визначає “як гріх без Бога”. Увібравши до свого досвіду дилеми Ніцше і Достоевського про “смерть Бога” та усвідомлення тези Мартина Хайдеггера про “Небуття Бога”, Уріїл все ж переконаний – Бог є, бо як каже брат Лоренцо, в тіло якого після “смерті бунту” переселяється Уріїл: “Не брешти собі, брате, будь мужнім визнати, що віра в Бога – це безглуздя. Але невіра в Бога – безглуздя ще більше. Господи – ти в мені...” [10, с.73].

Уріїл прагне виправити Бога, доповнити його, бо: “...закон краплі крові невинного ревізії не підлягає... Але якщо я крадькома врятую тих двох, хіба ж порушу закон? Володар точно не опускає погляду свого на такий дріб’язок...” [10, с.63]. “Вбивство Уріїлом Бога” можна умовно означити як “вбивство Божого закону”; як проривання “другого кола”; як діалог з тезою Ж.Батая про те, що “ми усвідомлюємо Бога лише тоді, коли його убиваємо”; як найвищу напругу людини, “яка постійно підтримує її в самотніх зусиллях, бо лише в цій свідомості й у цьому бунті з дня на день вона показує свою єдину істину, яка є виклик” [3, с.227], виклик тому, що неможливо не тільки подолати, перемогти, а й збагнути.

“Вбиваючи Бога” своїм відступом від нього, протестом-непокорою проти закону про “краплю крові невинного”, Уріїл усвідомлює Бога, усвідомлює самого себе й інших, таких, як він. І в спосіб саморефлектування досягає найвищої точки напруги, що народилася з хатичності, протесту, бунту, межовості й означається, як споглядання і рефлексивне осмислення

людиною себе, своїх дій та відношень “Я” і “Бог”, “Я” як “Бог” та “Я” не “Бог”: “Ясно зорить Уріїл... Ворога не знищено, ворог у нас самих. Він норочить зіпхнути нас зі стезі обранців... Убиймо ж його, – убиймо наші тіла і цим порятуємо душі” [10, с.101].

До усвідомлення тези Ніцше, що “ідея світу – це ідея вічного повернення” до абсурду життя та абсурду смерті, в якій ніколи нічого не вирішується, і тому цей абсурд потрібно сприйняти і навчитися з ним жити, адже, за А.Камю, ми живемо в світі, який герметично замикається на собі [3, с.229], Уріїл приходить, розірвавши два кола печалі, та дізнавшись про існування третього – невловимого, непізнаного, але відчутного, яке маніпулює людиною, спонукає її до межовості, ірраціональності, бунту та смерті як спроби вийти до самої себе, щоб бути постійно присутній перед собою у власній рефлексії. І саме ця спроба – спроба “суб’єктивно-об’єктивної рефлексії себе собою” – і є соціально-етичним і морально-гуманістичним рівнем зрілості епохи Постмодернізму й засвідчує її еволюційно-прогресивний характер, від якого залежить саме розуміння сенсу людського життя.

Отже, фокусація середньовічного сюжету В.Шекспіра “Ромео і Джульєтта”, який щораз по-іншому еволюціонує в історіософію як української, так і світової культури, увібравши у себе світоглядні тенденції доби, надає повісті Андрія Малащука “Уріїл і три кола печалі” тотально-універсального характеру, який автор навмисно замасковує в іронічно-постмодерний дискурс, як спробу замаскувати замкнуту безвихідь світу та людини. І тому рефлексивна еволюція героїв автора приймає в себе і співіснує з тезою А.Камю, яка виголошена екзистенціалістом в його “Міфі про Сізіфа” і виявляється в тому, що “людина ніколи не може бути до кінця зрозумілою навіть сама собі, бо їй, людині, притаманне “щось”, що весь час вислизатиме від її ж розуміння” [9, с.62]. Саме таке вислизання й витворює в повісті замкненість як таку, яка спричиняє як метафоричний суїцид Уріїла, так і втечу ангела від вічності. І тому “вічне вислизання” істини спроектовується на досвід ангела Уріїла, щоб існувати як вільна, постійна можливість іншого рефлектування, що, за П.Сартром, “є іншою спробою заснування себе”.

Процес руйнації Бога, людини та смислу Божественного в повісті А.Малащука веде до

досвіду з абсурду, межового досвіду, екстремуму, який А. Камю означив “як гріх без Бога”, що означає не відсутність спасіння та відмову від всякої надії, а смиренне і байдуже прийняття кари і смерті, на яку заслужив. Адже поняття абсурду Урійл наповнює своїм – суб’єктивно-універсальним змістом і суб’єктивно-універсальною істиною. Такий герой, усвідомивши, що конфлікт між людським “Я” і світом, а чи людським “Я” і Богом, Божественним абсолютним ніколи не буде розв’язаний, а тільки творитиме своєю замкнутістю простір, який заповнять відчайдушні й абсурд, має мужність прийняти тезу А. Камю: “Жити – це давати життя абсурдові. Давати йому життя – це передусім дивитися на нього, постійно тримаючи цей абсурд у полі свого зору, завдяки зусиллям свідомості” [3, с.224]: “Довго рясат топтав монах Лоренцо (Урійл) під благословенним сонцем Італії. Переселився жити в монастир у Мантії, проте щороку в день смерті Ромео і Джульєтти навідувався до Верони на місце їх спільного погребіння...” [10, с.102]. Тому бунт людини проти Бога, смислу, істини, традицій та й, зрештою, проти самої себе усвідомлюється Урійлом як “постійна присутність людини перед самою собою” [3, с.212], перед правдою, яку вона приречена приймати так само, як приймає себе і світ: “... стояв экс-архангел Урійл утретє перед лицем Володаря Часу, стояв, розчавлений таємницями, і вже нічого не запитував...” [10, с.99].

Таким чином, полісемія екзистенційного дискурсу сучасної української літератури, яку ми простежили, аналізуючи поетику характеротворення героїв повісті А. Малащука, увібрала в себе вестернізований спосіб мислення з його плюральністю, вседозволеністю та всеохопністю. І виступає радше не текстом, а рефлексивною психотерапією автора та його персонажа, завершення якої апелює до досвіду реципієнта. А реципієнт, у свою чергу, має можливість розширити постмодерну плюральність та відкритість до неокреслених контурів інтерпретативних варіантів.

In the article there is an attempt to analyze the poetics of characters and figures of postmodern artistic person in the story-apocrypha of A. Malashchuk “Uriil and three circles of sorrow”; to discover and ground the pluralistic, polysemanticism and consequently the openness of the existence manner of thinking of modern Ukrainian literature and to trace its copulas with the context of world existence discourse.

Key words: *existence philosophy, existence discourse, existence metaphor, reflexing, self-reflexing, postmodern pluralism.*

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – 633 с.

2. Волощук Є. Хроніка мандрів духа. Етюди про Ф.Кафку. – К.: “Юніверс”, 2001. – 144 с.

3. Габріель Марсель. Homo viator / Пер. укр. В.Й.Шовкуна. – К.: Вид-дім “КМ Akademia”, Університет. вид-во “Пульсари”, 1999. – 320 с.

4. Гайдено П. Экзистенциализм и проблема культуры. – М., 1969. – С.4.

5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 263 с.

6. Эко У. Имя розы. Роман: Пер. с итал. – Минск: Сказ, 1993. – 528 с.

7. Жицінський Ю. Бог постмодерністів / Пер. з пол. А.Величко. – Л.: Вид-во Укр. Католиц. Ун-ту, 2004. – 198 с.

8. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. – К.: “Академвидав”, 2003. – 392 с.

9. Камю А. Творчество и свобода: Ст., ессе, запис. / Пер. с фр. – М.: Радуга, 1990. – 605 с.

10. Малащук А. Атентат на Герострата. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2005. – 112 с.

11. Михайловська Н. Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософствання в українській літературі ХІХ – перша половина ХХ ст. – Львів, 1998. – 180 с.

12. Мовчан М. Осмислення феномена самотності як проблеми суспільного буття особистості // Філософські обрії. – 2005. – №13. – С.141–156.

13. Ніцше Ф. Так сказав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. – К.: Основи; Дніпро, 1993. – 415 с.

14. Постмодернізм. Енциклопедія. – Минск: Интерпрес-сервис, Кн. Дом, 2001. – 1040 с.

15. Причепій Є., Черній А., Гвоздецький В., Чекаль Л. Філософія: посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2001. – 576 с.

16. Радченко О. Філософський дискурс постмодернізму // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. – 2003. – Вип.ІV. – С.18–15.

17. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нариси феноменології і онтології / Пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук. – К.: Вид-во С.Павличко “Основи”, 2001. – 854 с.

18. Соболев О. Постмодернізм і майбутнє філософії. – К., 1997. – 185 с.

19. Страда В. Модернізація і постмодернізація // Вікно в світ. – 1999. – №2. – С.196–201.

20. Хассан І. Культура постмодернізму // Вікно в світ. – 1999. – №5. – С.99–111.

УДК: 82 (091) : 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4 Укр)

Надія Басенко

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА

У статті аналізується наукова спадщина відомого представника української літературно-художньої еміграції Володимира Державина, здійснюється спроба окреслити основні дослідницькі (теоретичні та методологічні) концепції вченого.

Ключові слова: МУР, літературознавчі концепції, форма, зміст, стиль.

Літературознавча спадщина вченого з української діаспори Володимира Державина (1899–1964) належить до тих важливих і, на жаль, досі не до кінця відомих національно-духовних явищ, що нині потребують активного дослідження, переосмислення і переоцінки, зрештою, й об’єктивного наукового аналізу. Вона складається з багатьох цінних теоретико-літературних та історико-літературних критичних статей, компаративістських та перекладознавчих студій, що проливають світло на особливості українського літературного процесу 40–60-х років за кордоном, дають правдиве уявлення про характер тамтешньої літературознавчої думки того періоду. Його праці стоять в одному ряду з дослідженнями таких відомих літературознавців в еміграції, як Дмитро Чижевський, Юрій Шерех (Шевельов), Юрій Бойко-Блохин, Леонід Білецький, Юрій Лавріненко, Юрій Луцький, Юрій Клиновий (Стефанік) та інших.

На жаль, про життєвий і літературознавчий шлях Володимира Державина на сьогодні є лише кілька невеликих публікацій. Це розвідки, написані в різний час Ростиславом Єндиком (“Володимир Державин”, 1966), Ігорем Качуровським (Володимир Державин – теоретик неокласицизму // “Березіль”. – Ч.2. – 1993; цей матеріал передруковано у книзі Ігоря Качуровського “Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки”. – Мюнхен, 2002), Степаном Хоробом (“Володимир Державин – теоретик та історик літератури” // Українознавство: документи, раритети, матеріали. – Івано-Франківськ, 2000; “Науковий універсум Володимира Державина” // Степан Хороб. На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ, 2006) і Тарасом Шмігером (“Володимир Державин: теорія і критика перекладу” // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Т.11. – Харків, 2005). Лише принагідно згадується ім’я цього літературознавця у двотомній “Історії української літератури ХХ століття” (Кн. перша. – К., 1994), а також почасти

розкривається його самобутність у підручнику М.Наєнка “Історія українського літературознавства” (К., 2003). Відрадно, що вже з’являються праці Володимира Державина. Йдеться передовсім про книгу теоретико- та історико-літературних досліджень “Література і літературознавство”.

Свою активну літературно-критичну та науково-педагогічну діяльність Володимир Державин розпочав ще в Харкові. Однак, за твердженням І.Качуровського та С.Хороба, найбільш плідним все ж став для нього період еміграції, зокрема, його перебування в середовищі Мистецького Українського Руху (МУРу), що в 1945–1948 рр. об’єднав українських літераторів у Німеччині і став своєрідним епіцентром національно-духовного подвижництва багатьох письменників, консолідував на деякий час розкидану в діаспорі українську інтелігенцію [3, с.10]. Як професор Українського Вільного Університету в Мюнхені, він, починаючи з 1945 й завершуючи 1964 роками, опублікував близько півтори тисячі своїх статей, рецензій, есе, оглядів тощо. Чимало з них ще й нині очікують свого повернення до української літературознавчої скарбниці. Проте навіть ті його праці, що зараз відомі в Україні, дають чітке уявлення про Володимира Державина як справді видатного вченого-теоретика та історика українського й зарубіжного письменства, компаративіста й транслятолога, людину широкої ерудиції та високих інтелектуальних запитів.

“Не абсолютизуючи всіх праць діаспорних учених про літературно-художню творчість (в тому числі й Володимира Державина. – Н.Б.), – пише сучасний літературознавець, – усе ж зауважимо, що їх високий науковий рівень став можливим завдяки використанню ним (без будь-якого ідеологічного тиску й політичних перепон) найновіших західноєвропейських теоретико-методологічних та історико-літературних підходів до осмислення і розуміння художніх явищ чи й загалом мистецьких і культурних про-

цесів. Крім того, можна припустити, що українське літературознавство на еміграції, виконуючи свою велику місію у знайомстві світового загалу з вершинами українського письменства, просто не могло, не сміло писати абияк. Тим паче, якщо такий науковець був заряджений духом всеохопного патріотизму, справжнього націоналізму, що давали йому всі підстави гідно оцінювати і знати літературу інших народів, не применшуючи водночас значення в духовному розвої людства і рідного національного письменства. Ця українськість і європейськість однаковою мірою були важливими для дослідника з діаспори” [5, с.343]. І в цьому контексті, на такому тлі еміграційної літературознавчої науки головним об’єктом обсервацій Володимира Державина стали важливі проблеми подальшого розвитку української літератури в діаспорі, функціонування домінантних напрямів та інспірацій творчого побутування художньо-мистецького процесу в еміграції, “вписуваність” (з обов’язковим збереженням своєї національної самобутності) його явищ, постатей, творів у світовий літературно-культурний континуум, диференціація художніх стилів, означення критеріїв їх ідейно-естетичного існування тощо. Аналіз наукової спадщини Володимира Державина дає підстави говорити про основні літературознавчі концепції, що об’єктивно викристалізувалися через загальний синтез літературно-теоретичних роздумів ученого.

“Взагалі для більшості літераторів, хоч би до яких груп вони належали і якої естетичної програми дотримувалися, був украй актуальним пошук узгодження свого національного ества та національних стимулів з історичною реальністю, в якій тоді домінувала була тенденція до пролетарсько-інтернаціоналістичного перетворення світу” [2, с.23]. Тому серед усіх концепцій Володимира Державина, як нам видається, на перше місце слід поставити концепцію художнього побутування української національної літератури (як материкової, так і діаспорної) – його бачення того, якою вона повинна бути. Основні положення щодо цієї проблеми він висловив у період зародження й утвердження МУРу під час гострої полеміки з Юрієм Шерехом (Шевельовим), який висунув теорію національно-органічного стилю. Прикметно, що самі автори розглядали свою дискусію як продовження літературної дискусії 1925–1928 рр. в Україні.

Гіперболізація потреби повернення до джерел національного у Юрія Шереха передовсім зумовлена його суспільно-ідеологічними поглядами. “Нації поневолені або стиснені, – писав він, – культивують більш або менш виразно романтичний націоналізм у різних його шаблях і розгалуженнях: від плекання етнографічних особливостей до месіанізму, від примітивного чужинцеїдства, в практиці іноді хибно називаного націоналізмом, до мрій про федеративний соціалізм. Нації панівні, неухильно і безоглядно стверджуючи на практиці все притаманне своїй нації, асимілюючи все стороннє й напливове, теоретично проповідують якраз позитивістичне заперечення національного. Справа тут у своїй суті досить проста: *“пригноблена нація потребує для самозбереження відгородитися від світу, скупчитися в собі, щоб так зібрати сили для вирішального стрибка”* (підкреслення наше. – Н.Б.) [6, с.70]. Під стрибком, очевидно, мається на увазі певний культурний прорив духовних сил нації, що став би чинником її глобального відродження. Після сталінських репресій та численних жертв несправедливої війни, що набрала світових масштабів і була особливо нищівною для українського народу, важливість потреби такого відродження заперечувати не доводиться. І можливість такої життєво необхідної консолідації в галузі літератури Юрій Шерех вбачав у створенні єдиного потужного національно-органічного стилю, що мав би своєю сутністю істинно-національне, автентичне, відмінно-ідентифікаційне і самозберігаюче начало в найважливішій національно-духовній субстанції – українському слові.

Не заперечуючи самої ідеї національного в літературі, Володимир Державин, на відміну від Юрія Шереха, бачить дещо інший шлях її реалізації. *“Національне – це те, що відповідає істотним думкам, емоціям і прагненням значної частини нації або її еліти”* [1, с.44], – твердить дослідник. Національне завжди виявляється у творі іманентно, коли його автор справді талановитий. Національне може виражатися за допомогою відмінних стилів у поезії, прозі і драмі різних письменників у різний час. Це загалом категорія філософська, яка набуває інваріантних виявів у зв’язку з багатьма літературними і позалітературними чинниками. “Великого жалю гідна була б духовна доля тієї нації, що спромоглась була б створити лише

один-єдиний національний стиль [...] Бо так само як літературний стиль повинен становити цілу систему відмінних жанрів, так і національний ідеал має реалізувати й охоплювати в літературі цілий комплекс історично зумовлених й естетично відмінних стилів” [1, с.45], – доводить Володимир Державин у своїй статті “Проблема стилів і плужанство за кордоном”.

Що ж до органічності, то розуміти її як відгороджуванням від естетичних впливів інших літератур є також цілковито неправомірним: “Принципова відмова від усього чужого і ворожого (= європейського) українській нації не становить у мистецтві позитивної програми, це лише нагадування (зрештою, само з себе зрозуміле) про те, чим українське мистецтво не мусить бути; а яким воно повинно бути – з цього не випливає, бо український національний світогляд не є монополією жадного літературного стилю, і жаден літературний стиль – чи то насюгодні наявний, чи то прийдешній – на таку монополію претендувати не сміє” [1, с.44] – переконаний Володимир Державин. Національна література для нього – це перш за все така література, яка відповідає світовим тенденціям та загальнолюдським ідеалам. Тільки присутність в ній універсального робить її національною. Інакше кажучи, чим більше в художньому творі загальнолюдського, універсального, тим чіткіше й ясніше, немов на спеціальному тлі, в ній виявляється національне, що аж ніяк не “розливається”, не “розчиняється” в загальносвітовому ідейно-естетичному універсумі.

“В методологічному плані література є явище естетичне” [1, с.56], – стверджує Володимир Державин, тому підхід до її осягнення і наукового вивчення повинен проводитися з власне естетичних позицій. Важливого значення, таким чином, набуває концепція естетичної форми художнього твору. Звідси цілком зрозумілими стають його палкі протести проти вульгаризаторського протиставлення форми змістові. Зокрема, дослідник пише: “...справжнє “коріння зла” в українській літературі – ота часом укрита, часом явна антипатія до артистичної форми, оте сектантське упередження проти поетичного стилю, проти мистецтва слова, проти ідеї й факту віртуозності, нарешті – одверто формулюючи те, чого наші іконоборці воліють не формулювати, – проти краси твору” [1, с.154].

Такий антиформалізм, на думку вченого, зумовлений хибним уявленням багатьох літе-

раторів “...ніби в процесі поетичної творчості відбувається якась реальна боротьба між формою та змістом твору, і, наколи не досягнуто “того стану, за якого форма слухняно скоряється кожному порухові думки і чуття”, то вона “деформує їх своїми залізними законами” [1, с.154]. Вчений принципово відкидає вульгарне тлумачення боротьби форми й змісту, протиставляючи їй натомість неокласичну гармонію цих елементів з перевагою форми як мистецького постійно змінного й оновлюючого матеріалу.

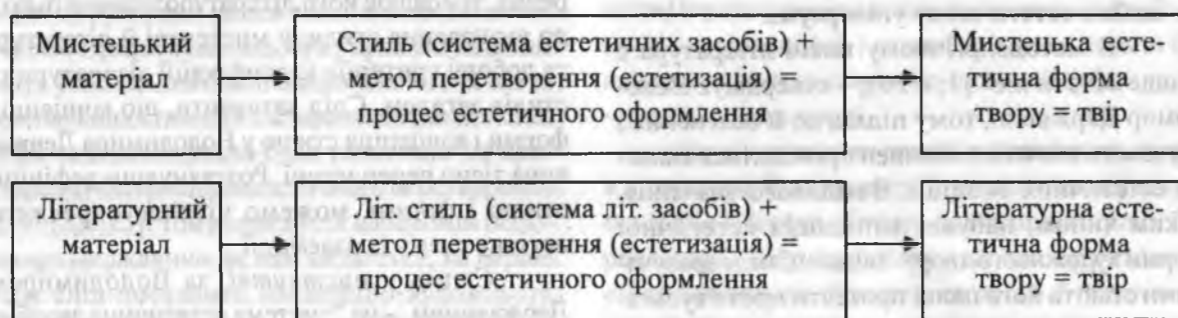
За визначенням Володимира Державина, “...розроблення засвоєної системи поетичної мови зветься поетичною формою” [1, с.155]. Ця дефініція відбиває не тільки використовуваний автором формальний підхід до художніх явищ, а й системно-структурне розуміння мови загалом, що зумовлює, за концепцією вченого, і відповідне розуміння форми художнього твору (в широкому значенні певної організованої за власними законами структури). Лінгвістичне вчення Ф. де Соссюра, перенесене на літературознавчий ґрунт і розвинута пізніше у вітчизняній науці Олександром Потебнею, систематично знаходить вираження в теоретичних міркуваннях Володимира Державина. Суто сосюрівське розуміння слова як структури, що характеризується специфічним співвідношенням звукового складу і значення, а також запозичене в Олександра Потебні уявлення про внутрішню форму слова як основний чинник образотворення, зумовлює його літературознавчий підхід до визначення стилю у мистецтві й літературі та добору критеріїв класифікації літературних стилів загалом. Слід зазначити, що концепція форми і концепція стилю у Володимира Державина тісно переплетені. Розглянувши дефініції стилю і форми, можемо чіткіше окреслити логічну схему їх взаємодії.

Стиль у мистецтві, за Володимиром Державиним, – це “система естетичних засобів, що логічно (себто не психологічно і не через історичну традицію, а на об’єктивній основі закону достатньої підстави) зумовлені тією чи тією фактично здійсненою методою перетворення специфічного матеріалу певного мистецтва на естетично вартісний твір” [1, с.75]. Таку трансформацію вчений називає естетичним оформленням або естетизацією. *Мистецька (естетична, артистична) форма твору* – те, “що вноситься в матеріал у процесі естетичного оформлення” [1, с.75].

Цікаво, що Володимир Державин тут ототожнює, як деякі формалісти, форму твору із самим твором. Тобто він остаточно визначає, що “поняття стилю стосується тільки до естетичної форми твору і не стосується ні до тієї частини матеріалу, яка евентуально лишилась естетично неоформленою (чи то неестетизованою), ні до ідейного та емоційного змісту твору, ні – тим паче – до його евентуальної утилітарно-практичної функції. Психологічна генеза твору теж лишається принципово ірелевантною для стилістичної аналізи і має братися до уваги хіба що в евристичному порядку” [1, с.75]. Отож, *літературний стиль*, за В.Державиним, – “система літературних засобів, що логічно зумовлені тією чи тією фактично здійсненою метою перетворення специфічного матеріалу поезії – себто слова – на естетичну форму літературного твору” [1, с.75].

Поетична (естетична) форма – “це результат естетичного оформлення чи то естетизації літературного матеріалу, отже вона збігається з самим поетичним твором, наскільки він може розглядатись як поетичний; поетична форма це сам твір, за винятком того, що поет не спромігся (рідше – не хотів) трактувати артистично, а лишив у позамистецькому, естетично нейтральному стані” [1, с.178].

Естетичне оформлення (естетизація матеріалу) – метод “перетворення специфічного матеріалу певного мистецтва на естетично вартісний твір” [1, с.75].



Отже, Володимир Державин, як і його попередники структуралісти, ототожнює форму твору з самим твором. Літературний стиль як система літературних засобів становить ніби знаряддя, яким і здійснюється перетворення літературного матеріалу в естетичну форму. Глибше ж процес естетизації відбувається як досить складні лексико-семантичні смислові операції над словесним матеріалом, у результаті яких постає образна система твору. Під худож-

нім образом Володимир Державин розуміє перегрупування семантичних елементів слова, що пов’язане з неспівпаданням узуального і контекстуального значення слова. Саме тут народжується образ як специфічний літературний матеріал. На підставі “критерію поетичної образності” Володимир Державин виділяє основні та фіктивні (квазі-) літературні стилі. До основних належать: класицизм; символізм; магінізм (бароко); імпресіонізм. Квазістилями, за В.Державиним, є стилізація та експресіонізм.

Беручи за основу класифікації літературних стилів структуру поетичного образу, який Володимир Державин трактує своєрідно, вчений визнає, що образність слова – не єдиний елемент його поетичної семантики. Образність як така може бути й відсутня в літературному творі. В такому випадку естетизація цих інших елементів зумовлює появу ще двох, як їх називає теоретик та історик літератури, псевдостилів – натуралізму (реалізму) та схематизму (в першому у позаобразній поетичній мові літературного твору переважають конкретні елементи лексики та семантики, в другому – абстрактні).

Таким чином, за критерій визначення літературного стилю В.Державин бере різноманітні протистояння семантичних елементів слова, що утворюють образність художнього тексту (“вирішальна ознака певного літературного стилю – його образність” [1, с.174]). Характер художнього образу – міра естетичної якості стилю.

1. Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Упорядн. та автор передмови Степан Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
2. Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. Навч. посіб. / За ред. В.Г.Дончика. – Кн.1. – К.: Либідь, 1993.
3. Сорока М. Еміграція та питання розвитку української літератури в літературній критиці Юрія Шереха // Слово і час. – 2003. – №1.
4. Салига Т. Повернення Володимира Державина // Літературна Україна. – 2007. – 25 січня. – С.1, 6.

5. Хороб С. Науковий універсум Володимира Державина // Хороб С. На літературних теренах. Івано-Франківськ: Плай, 2006. – С.343–355.

The scientific inheritance of the famous representative of the Ukrainian literary-artistic emigration Volodymyr Derzhavyn is analysed. The attempt to describe the scientist's main research (theoretical and methodological) concepts is made.

Key words: MUR, literary criticism conceptions, form, content, style.

УДК: 82-3 : 821. 161. 2

ББК: 83. 3 (4УКР) 6

ТВОРЧИСТЬ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО: ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

У статті досліджуються особливості авторської ідейно-естетичної свідомості письменника з української діаспори Ігоря Костецького, його образно-літературне мистецтво експерименту й авангарду, що позначилося на стильових рисах цілого ряду поетичних і драматичних творів.

Ключові слова: МУР, творчість, стиль, література діаспори, модернізм.

Творчість багатьох українських письменників із діаспори ще й досі залишається мало званою та мало вивченою. Недостатню ясність до цього питання, а то й деяку заплутаність у його потрактуванні не вносить навіть заактуалізована щойно літературознавча позиція істориків нашої національної літератури: відмовитися в науковому аналізі від поділу на материкове і діаспорне письменство. Адже є цілий ряд художників слова, які однаковою мірою витворювали естетичні цінності як в Україні, так і за її межами. Тож тема демаскування літературного канону, таким чином, сьогодні постає однією з найпринциповіших у сучасній українській науці про словесне мистецтво. Яскравим прикладом цього слугує творчість українського поета, драматурга й перекладача з діаспори Ігоря Костецького.

На сьогодні він є однією із найсуперечливіших постатей нашої еміграційної літератури (радіше навіть не літератури, а культури загалом). Він – автор-новатор й експериментатор, перекладач і драматург, один із засновників Мистецького Українського Руху в 1946 році, а в 1957-му разом з Д.Чижевським та Я.Рудницьким – засновник Українського шекспірівського товариства. Пізніше Ігор Костецький працював редактором-упорядником сюрреалістичного журналу “Хорс” (1946), редагував журнал “Україна і світ” (1951). Згодом він та його дру-

6. Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності (До теорії національно-органічних стилів) // Сучасність. – 1993. – №4. – С.68–93.

Марія Миськів

жина – німецька поетеса Елізабет Котмаєр, заснували видавництво “На горі” у Мюнхені.

Творчість письменника протягом тривалого часу не тільки не сприймалася в Україні, а й всіляко заперечувалася. Певно, така негачія була спровокована різко негативною оцінкою її емігрантською критикою. Зрештою, вона й досі викликає безліч суперечок щодо свого трактування. Так, Михайло Москаленко пише: “І.Костецького у нас вимушено зараховують до експериментаторів, — підозрюю, тільки тому, що його переклади просто-таки вражають силованістю, претензійністю, браком мовного чуття. Вимучене мовне штукарство І.Костецького нерідко балансує на межі з пародійним глумлінням, а добре відчутна іронія перекладача (як правило, анітрохи не задана оригіналом) спрямована чи то на саму українську мову як таку, чи то на його, Костецького, власні намагання сьак-так нею послуговуватись, при цьому не видно ніяких ознак того, що як перекладач він міг створити щось повноцінне” [1, с.41]. Або ще одна дискусійна думка сучасного літературознавства, вміщена в часописі “Кур’єр Кривбасу”: “Російськомовний театральний критик Іван Мерзляков, що в еміграції витворився на літератора і видавця Ігоря Костецького, — це було явище, яке мало неабиякий вплив на МУРівську громаду тодішнього діаспорного письменства. Подібне неофітство, і то успішне, як знати, не

пробачається автентично-національною думкою в екзилі, тож протягом усього життя Костецький так і не позбувся вразливих епітетів на зразок “нахаби”, “цигана” чи “літературного дегенерата” [2].

Попри все це літературознавча критика не може не віддати належне тій ролі, яку відіграла творчість Ігоря Костецького у розвитку української літератури в еміграції. Відтак цілковито аргументованою є позиція Соломії Павличко: “З прізвиськом Ігоря Костецького асоціюється український модернізм. Запізнілий, забутий, недостатньо досліджений, маргінальний, однак у свій час чітко усвідомлений і цілеспрямований. З мрії, напівокресленого бажання в перші місяці МУРу він швидко став візією і навіть місією, яку визначив для себе письменник” [3, с.345].

Звісно, що творчість письменника широкому загалу читачів з першого принагідного прочитання виявиться не зовсім зрозумілою, подекуди навіть абсурдною. Для її сприйняття треба переступити через усталені в нашій естетичній системі стереотипи, сформовані ідеологічними оформлювачами та розуміти її як явище тогочасного історико-літературного процесу. Втративши Україну й опинившись на чужині, яка на перших порах була незрозумілою, відмінною від усього баченого раніше, художник слова був переповнений думками і враженнями від усього, що з ним відбувалося. Знайомство з європейськими культурними зразками критично виявило неможливість подальшого розвитку української літератури безальтернативно у тому вигляді, в якому вона існувала на той час, а вимушена ізоляція від статистичного способу життя змушувала шукати нових шляхів вияву своїх думок про далеку батьківщину. Ю.Тарнавський писав: “... головною нашою проблемою є вихід із провінціалізму, себто створення творів, які могли б мати загальнолюдське значення, найбільш затримали в провінціалізмі українську літературу (та й взагалі культуру) свідоме чи не-свідоме бажання творити літературу “національну”, основу на вже існуючих традиціях. А тому, що ми нація малорозвинена, яка ще вчора була майже повністю селянська, це зводиться майже виключно до етнографізму” [4, с.65].

Митці МУРу, відчуваючи втрату власної особистості між минулим і теперішнім, інтуїтивно зрозуміли необхідність створення чогось нового, що мало дати поштовх літературній творчості відійти від обмеження у своїх зобра-

жальних засобах. Аналіз їхнього доробку підтверджує думку, що весь він був позначений елементами літератури західного світу з широко поширеним впливом екзистенціалізму та сюрреалізму, що для літератури української того часу було модерним. З іншого боку, їх творчість помітно пов’язана з українською духовною традицією.

Врешті, на погляди і літературні смаки членів групи безумовно вплинули західні естетичні школи і течії, ідеї модних на той час філософів – Ніцше, Шопенгауера, Канта. “Зумій створити у собі хаос, щоби народити танцюючу зірку”, – виголосив свого часу Ніцше. Ігор Костецький продовжує цю думку, звертаючись до мистецької формальної сторони нової, майбутньої літератури, яку він ототожнював з мовою мистецтва: “Максимально наблизьмось до реальних спостережень і подаймо їх у нових чергуваннях, у нових ритмах, у нових словах. Може, для цього довелось б відтворити нову мову – не лякаймося. Відтворім її” [5, с.36]. Звідси письменник пропонує власну альтернативну манеру письма. Модернізм, на його думку, – це в першу чергу мистецтво експерименту й авангарду. У контексті деструкції традиційної мови, насиченість новими формами, поєднання архаїзмів з неологізмами, а нормативності з розмовною і жаргонною лексикою. Подібне звернення до проблеми стилю не випадкове. “Самі по собі теми мертві. Тема житиме лише у чинній відповіді на питання як. Бо як – це і є кардинальне питання всякого мистецтва”, – стверджує автор [6, с.158]. Власне, у такому контексті питання форми набуває сутності питання змісту. Ігор Костецький робить спробу вирвати предмет із його звичного ряду і поставити в інші зв’язки. Він заперечує все, що вважається консервативним та загальноприйнятим, намагається поєднати фізичне і духовне, чуттєве і піднесене, зазирнути “по той бік свідомості”, переходячи з реального світу у світ підсвідомості.

Наскрізна тема творчості письменника – це тема формування нової людини (“Ціна людської назви”, “Божественна лжа”, “Перед днем грядущим” та ін.). У згаданому циклі з трьох новел простежуються три стадії формування такої людини: знищення канонів старого життя, усвідомлення власного “я” (“Ціна людської назви”), пробудження особистості в новому світі (“Божественна лжа”) і життя повноцінної та самостійної людини за новими законами (“Перед

днем грядущим”). Звертаючись до теми звичайної людини, яка є результатом втілення типових рис свого народу, Ігор Костецький намагається художньо трансформувати її образ до образу “божественної людини”. Такою постаттю людини є на початку “Дійства” поштовий урядник Максимус (“уса немірність усіх часів та просторів інкарнувалась у цьому людському опудалі... Жадних ілюзій. Жадної фантазії. Жадних намагань зламати своє життя й почати його наново. Жадної амбіції озватися до людей дзвінким голосом, розказати їм про те, що вони кожен можуть розгребати на дні змиршавілих душ своїх...”) [7, с.316].

Саме цю, на перший погляд, безнадійну істоту Ігор Костецький сублімує до ролі “переможця”, втілення “великої людини”, свідомої і відповідальної особистості, здатної піднятися над оточенням, дійти до розуміння власного “божественного я” і, таким чином, стати співтворцем всесвіту. Таке “альхімічне” перетворення, збудження внутрішнього божества для Ігоря Костецького це не просто тема, це – творча програма художника слова, його авторської ідейно-естетичної свідомості, його прагнення стати частиною комплементарного міфотворчого руху європейської цивілізації. Програма ця, крім усього іншого, мала своєрідно національний характер і особливу місію творення “української культури, яка має вселюдське значення” [8, с.464]. Культури, здатної стати на один рівень з культурами інших європейських народів.

Вербальні експерименти Ігоря Костецького, його намагання переосмислити мову куль-

The article tells about Igor Kostetskiy's role for evolution of Ukrainian emigration literature, define his creative programme and style peculiarityies of his works.

Key words: MYR, modernism, emigration literature, style, novelty.

УДК 821. 133.2

ББК 83.3 (4 Фр)

СИНТЕЗ ФРАНЦУЗЬКОЇ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ КРИЗЬ ЕСТЕТИЧНУ ПРИЗМУ ІВАНА ФРАНКА

Ярина Стецько

На основі теоретичних висновків, яких дійшов Іван Франко в трактаті “Із секретів поетичної творчості”, розглядається французька поезія щодо її омузикальнення та зорового зображення словом. Йдеться про поезію кінця ХІХ – початку ХХ століть, зокрема про творчість парнасців, символістів, модерністів. Зроблено висновок про зростання явища екстраполяції в поезію музичного та живописного мистецтва, при якому високий рівень зорового і слухового сприйняття поетичних текстів згаданого періоду досягається в першу чергу засобами семантики та ритміки.

Ключові слова: синтез мистецтва, живопис, музика, екстраполяція, кубізм, колір.

В українській філологічній науці Іван Франко став зачинателем порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв. Проаналізувавши естетичний досвід світової та української поезії з іншими видами мистецтв у праці *“Із секретів поетичної творчості”* (1899), зокрема, в розділах *“Поезія і музика”*, *“Поезія і малярство”*, він підкреслював різницю впливу на людину музики і поезії: *“Коли музика б’є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз самітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці”* [1, с.86]. Іван Франко говорив також про *“символічну музику”*, яка в першу чергу пов’язана з передачею людських відчуттів та емоцій. У своєму первісному стані така музика була нерозривною з поезією (старі гімни, пісні і т. д.) і, на думку вченого, ніколи повністю і не відокремиться від неї. Крім слів ця музика послуговується ще темпом і мелодією.

З метою глибшого проникнення у найпоетичніші закутки людської психіки європейські, і головним чином французькі поети кінця XIX – початку XX століть продемонстрували неперевершений хист у творенні зорових і слухових образів, довели необмежені можливості художнього слова та його здатність синтезувати в собі елементи споріднених мистецтв. Під незаперечним впливом Артюра Рембо Поль Верлен почав експериментувати з ритмом, метрами, римами, асонансами й алітераціями, досягнувши завдяки цьому безперервної мелодійності поетичного твору. Різноманітні поєднання асонансів та алітерацій знаходимо ще в поезіях Ст. Малларме, який відіграв значну роль у зближенні поетичного мистецтва з іншими видами. Він великою мірою посприяв формуванню символізму у французькій поезії. Поет прагнув написати універсальний твір, щось на зразок *Summa poetica*. Аналогічні спроби в мистецтві пластичних форм проводив Огюст Роден. Загальна тенденція злиття поезії з музикою простежується в самих назвах поетичних творів того часу: *“Гами Стюарта Мерріля, “Осінні сонати” Каміля Моклера, “Північно-західна коліскова у*

мінор” Трістана Корб’єра, *“Романси без слів”*, *“Осіння пісня”*, *“Міночний пейзаж”* П.Верлена, який прагнув до музикальності і співучості вірша, граючи *“словами і складами, як музикант звуками”* [2, с.13]. Саме Поль Верлен став першим, хто наділив поезію глибокою внутрішньою музикою. Окресливши можливості, якими оперують музичне та поетичне мистецтва, Іван Франко дійшов висновку, що *“для поезії не тільки доступні всі ті явища, які доступні й для музики, але й надто і ті, що недоступні для неї (...). Поезія може в однім моменті давати тільки одне враження і з самої своєї природи не може чергування тих вражень робити скорішим, ніж на се дозволяють органи мови і організм бесіди; натомість музика може давати нам рівночасно необмежену кількість вражень і може міняти їх далеко швидше. Значить, враження, яке робить на нас музика, є не тільки безпосереднє (не в’язане конвенціональними звуками сеї або тої мови), але безмірно багатше, інтенсивніше і сильніше, ніж враження поезії”* [3, с.90].

Великий вплив на поезію цього періоду здійснила новітня і незвична як на той час музика Ріхарда Вагнера. Проте незаперечний вплив його музики на творчість поетів-символістів, починає слабнути вже на початку XX століття. Французькі митці звинуватили композитора в тому, що він не виражав внутрішнього світу, а прагнув створити ідеал. Мистецтво, насичене філософськими ідеями та символікою відходило на задній план. А.Жід писав: *“Зі ще більшим запалом я прагнув до того, що я називав “чистою” музикою, тобто до музики, що не претендує на якоесь особливе значення”*. *Gide A. Si le grain ne meurt, t. 3, p. 72.* [4, с.149]. Дещо пізніше молоде покоління поетів-символістів відкинуло притаманну класичному символізму абстрактність. Журнал *“Mercure de France”*, ідеологом якого був Ремі де Гурман, пропагував поетичне мистецтво, що живе тільки почуттями, які воно викликає у читача. Відтепер мистецтво прагнуло зображати життя з максимальною правдивістю і повнотою.

Молоді поети-символісти відмовилися від класичних принципів віршування. Така відмова від естетики як системи правил вела художників до ідеї *“дитячого”* сприйняття світу. Ален Ферньє вважав дитинство першоосновою своєї творчості. Подібний настрій помітний і в творчості

Ф.В’єле Гріфена, А.Жіда та К.Дебюссі, музика якого максимально наближувалася до імпресіоністичного живопису. Дебюссі як композитор застосовував принцип зорового, а не слухового сприйняття світу. Коментуючи свої музичні твори, він використовував термінологію живопису. Живописний принцип, до якого вдавався Дебюссі в музиці, відповідав принципіві, що його застосовував Верлен у поезії. Передавалася не сама картина фотографічно, а легкі, майже невловимі враження від неї. У творчості поетів-символістів музика відігравала настільки вагому роль, що іноді навіть ефект екстраполяції музики в поетичний дискурс виявлявся недостатнім. Для повного сприйняття твору бракувало самої музики як окремого виду мистецтва. Так, п’єса М.Метерлінка *“Пелеас і Мелісанда”* ніколи не мала такого успіху, як опера, яку на її основі написав Клод Дебюссі. Композитор вимагав від тексту незакінченості, щоб музика могла доповнити недоказане словом. Таким чином проходило злиття музики з літературою. Спільна лінія простежується у творчості Дебюссі в музиці, у Родена – в скульптурі, у – Клоделя в літературі.

Фонетичні особливості французької мови дають можливість досягнути поетичної неповторності завдяки самому лише музичному звучанню алітерацій та асонансів. Можливо, це звучання замінює і багато інших структурних елементів, іноді навіть – сам образ. Проте часто відбувається і протилежне: музичними поетичними звуками французька поезія виражає важливі і глибокі думки, створює могутні образи. Іноді все ж звуковий орнамент, інструментування поетичного дискурсу можуть суттєво ускладнити твір, переобтяживши його. У таких випадках, переконував Іван Франко, звучання заслонює думку, а форма – природну логіку: *“Музикальна вартість поодиноких слів, навіть у такій мелодійній мові, як французька, є згідно дуже мала, і найбільші віртуози версифікації осягають тим способом дуже нетривкі ефекти – і то коштом далеко важнішої втрати в пластичності і змісті поезії”* [5, с.95].

Поетичне мистецтво початку XX століття максимально зближується не лише з музикою, а й із живописом. Перші кроки у цьому напрямку здійснив Гійом Аполлінер у збірці *“Alcools”* і зокрема в поезіях *“L’ermite”*, *“Le larron”*, *“Merlin et la vieille femme”*, *“Le brasier”*. Безпе-

речно, поезія, яка нагадує собою живопис (*Ut pictura Poesis*), що візуально змальовує речі, змушує працювати уяву, вловлювати найтонші відтінки переданих почуттів, існувала завжди. Проте така поезія розвивалася не завжди рівномірно. За допомогою граматичних, лексичних, синтаксичних засобів поетичне мовлення набувало можливості передавати рух, колір, об’єм та інші притаманні головним чином живописові та скульптурі елементи. Стосовно живопису і поезії, Іван Франко зауважив, що, *“і вихідна точка і мета обох цих форм артистичної творчості зовсім однакові”*. Проте різниця між ними полягає в тому, що живопис апелює тільки до зору і лише через посередництво зорових вражень, то поезія одночасно зиває як до органів зору, так і до органів слуху, а далі, за допомогою слів, і до всіх інших чуттів і *“може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може”* [6, с.104].

Аналіз поетичних творів відомого французького поета-експериментатора П’єра Реверді, духовно спорідненого з Браком, Пікассо, Матіссом, дає підстави твердити, що картинність та апелювання до зорових відчуттів виходять у його поетичній творчості на перший план. П’єр Реверді був також автором низки теоретичних праць, присвячених майстрам образотворчого мистецтва. Поетична творчість П.Реверді ґрунтується на експериментах, паралельних до тих, що їх проводили художники-кубісти в живописі. Загальна статичність, відсутність руху, нехтування простором і тривалістю – риси, що характеризують ранній кубізм у живописі, відображені у збірці П.Реверді *“Quelques poemes”* (1916).

У збірці *“Ardoises du toit”* (1918) поетичне мистецтво межує з пластичним. Важливе місце тут відведено просторові, вираження якого досягається шляхом нових словесних поєднань, пробілів у рядках. Чітка лаконічна мова творів зазначеної збірки виразно передає статику поетичних образів. Поет уникає будь-яких кліше: самі речі створюють свої власні образи, а образи переходять у відчуття. Назви віршів, що входять до збірки, найчастіше складаються з одного слова (*“Facade”*, *“Reclame”*, *“Matin”*, *“Feu”*, *“Auberge”*, *“Cadran”*, *“Route”*, *“Abime”*, *“Depart”*).

*Sur chaque ardoise
qui glissait du toit*

*avait on écrit
un poème*

*La gouttière est bordée de diamants
les oiseaux les boivent [7, с.146].*

Високим рівнем зорового, картинного зображення позначений вірш у прозі Реверді "Repasseuse", назва якого наводить на паралель із одноіменною картиною П.Пікассо. Однією з найхарактерніших ознак твору є статичність образу:

Autrefois ses mains faisaient des taches roses sur le linge éclatant qu'elle repassait. Mais dans la boutique où le poêle est trop rouge son sang s'est peu à peu évaporé. Elle devient de plus en plus blanche et dans la vapeur qui monte on la distingue à peine au milieu des vagues luisantes des dentelles.

Ses cheveux blonds flottent dans l'air en boucles des rayons et le fer continue sa route en soulevant du linge des nuages – et autour de la table son âme qui résiste encore, son âme de repasseuse court et plie comme le linge en fredonnant une chanson – sans que personne y prenne garde [8, с.435].

У першу чергу єдина цей поетичний твір з живописом яскраво виражений кольоровий спектр. Колір тут насичений глибоким символічним і зображальним змістом. При цьому передається він не лише безпосередньо через лексеми зі значенням кольору ("roses"; "troprouge"; "blanche"; "blonds"), але й через словосполучення та речення, які у взаємодії з загальним контекстом набувають семантики того чи іншого кольору або відтінку ("son sang s'est peu à peu évaporé"; "en soulevant du linge des nuages").

Цікавим явищем у цьому творі є тенденція до спадання загального темпу і до поступового завмирання руху. Найдинамічнішими в тексті є перші два речення, з яких друге містить у собі вершину динамізму і згодом – початок його затихання. Цей висхідний і потім низхідний рух можна простежити і за розташуванням слів, що наділені кольоровою семантикою: еволюція кольору йде від рожевого ("rose") до "надто червоного" ("trop rouge"), досягає яскраво-червоного кольору крові ("du sang") і після цього починає знову бліднути ("devient de plus en plus blanche"; "dans la vapeur qui monte on la distingue à peine au milieu des vagues luisantes des dentelles"). Таким чином рух, темп і динаміка твору зростають і завмирають,

згодом "бліднуть" разом з кольорами. Останнє речення поезії сповнене значення світлих, затуманених відтінків, які передають семантику спокою, завмирання, статизму. Саме останнє речення наділене найвищим рівнем зорової зображальності, але при цьому не можна говорити про відсутність у ньому динаміки, яка виражена вже не кольоровою, а просторовою ("Ses cheveux [...] flottent dans l'air en boucles des rayons"; "le fer continue sa route en soulevant du linge des nuages") і звуковою ("en fredonnant une chanson") семантикою. Ще одним вагомим виразником динамізму образу є семантика дієслова "résister" ("son âme qui résiste encore"). Отже, вірш П.Реверді наділений значною кількістю картинно-зображальних елементів, і при цьому автор не обмежується намаганням словесно передати перелік візуальних образів, а наснажує твір елементами руху, простору, настрою, динаміки.

Нерідко поети, сповнені бажання перетворити поетичний твір на візуальне явище, вдавалися до співпраці із художниками чи граверами. Про те, що контакт між поезією, живописом та пластичним мистецтвом був справді тісним, свідчить той факт, що багато митців образотворчого мистецтва органічно синтезували свою творчість із словесним мистецтвом. Розвиток сюрреалістичних поезій та живопису був навіть не паралельним, швидше спільним. Часто поет, художник, скульптор поєднувалися в одній особі. Прикладом цьому – Жан Арп-живописець, скульптор і поет, що писав двома мовами (французькою і німецькою). Поезія Арпа, як і його скульптури, сповнена незвичайних образів, що надає їй певної екстравагантності. Поетичне мовлення Жана Арпа і справді тяжіє до синтезу мистецтв у межах поетичного тексту. Воно не позбавлене ні музики, ні картинності, ні пластики.

Розмірковуючи над проблемою поєднання і співіснування в межах одного поетичного твору різних видів мистецтва, неможливо оминати увагою поетичний спадок Сальвадора Далі, відомого також (як і у випадку з Жаном Арпом) більше як художника, ніж як поета. Попри широкий спектр своїх обдаровань С.Далі справді найповніше проявив себе як художник. Він взагалі залишався художником у всіх видах своєї творчої діяльності: у декорі, в теорії мистецтва, в кінематографі, в рекламі, в дизайні, в поезії і т. д. Поезія С.Далі є невід'ємною складовою

його живописної творчості. Вірші Сальвадора Далі – це відображення його ж власного параноїчно-критичного методу. У своїх поезіях автор виступає як художник, який для написання картини послуговується мовними засобами.

Ще один художник, який увійшов в історію поетичного мистецтва як автор довгих поетичних текстів, які складаються з одного речення, позбавленого будь-яких пунктуаційних знаків, зупинок чи цезур – Пабло Пікассо.

Макс Жакоб, французький поет-новатор, проявив себе також як непересічний художник-аквареліст. Шарль Ле Кентрек, відомий французький поет і літературознавець, сприймає Жакоба як "святого з вітража. В одній руці він тримає перо, в іншій – пензель. Він пише і малює на радість янголам, що читають і розглядають все йому з-за плеча" [9, с.57]. Французький дослідник літератури Г.Пікон порівнює поезію М.Жакоба з картинами художників-кубістів, оскільки предмети в ній подаються під незвичними кутами, розміщуються за незвичними законами [10, с.1299].

Отже, синтез мистецтв, притаманний французькій поезії кінця XIX – початку XX століття, досягається як ритмічними, так і синтаксичними та семантичними засобами.

Екстраполяція живопису і музики в поезію стає однією з головних стилістичних особливостей поетичних творів згаданого періоду. Са-

On the basis of theoretical conclusions made by I. Franko in his work "From the secrets of poetical activity" French poetry of the end of XIX- the beginning of the XX centuries and the ways to make it musical are under consideration. We mean the poetry of "parnasists", symbolists and modernists. The tendency of extrapolation of music and painting into poetry is growing with the help of semantics and rhythm.

Key words: synthesis of arts, painting, music, extrapolation, cubism, colour.

УДК 821. 161. 2

ББК 83. 3 (4Укр) 6

Соломія Ушневич-Штанько

ЗАСАДИ ІНТЕЛЕКТУАЛІЗМУ В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В.ДОМОНТОВИЧА

Стаття присвячена дослідженню інтелектуалізму як засобу художнього мислення В.Домонтовича в романах "Дівчина з ведмедиком" та "Доктор Серафікус". Тут простежуються основні атрибути авторського ідейно-естетичного конструювання: домінування філософських сентенцій; парадоксальність; ігрова природа. Крім того, наголошується, що інтелектуалізові В.Домонтовича притаманний такий структурний елемент, як геометричні проєкції, що є важливою складовою сюжетно-композиційного моделювання творів В.Домонтовича.

Ключові слова: В.Домонтович, інтелектуалізм, парадоксальність, ігрова природа, геометричні проєкції, інтелектуально-психологічні романи.

Інтелектуалізм був домінантою модернізму й художньої культури початку ХХ ст. Покоління 20-х рр. проголосило свою відданість ідеям модернізації української культури, оновленню художніх, стильових засад і принципів. Від письменника вже не вимагалось служіння якимсь утилітарним політичним, ідеологічним завданням, справі визволення рідного народу тощо. Мистецтво мало взорувати лише на засади краси й естетичної досконалості. Отже, у кращих зразках це мистецтво завжди елітарне, складне для сприйняття, кожен модерніст першого ряду має яскраво виражену неповторність.

Віктор Домонтович (чи не найпопулярніший в українській прозі модерніст) був одним із перших в утвердженні жанру інтелектуального роману. Мотиви, постаті, образи, взяті з різних європейських літератур, залучалися в тексти В. Домонтовича цілком органічно, й український культурний процес він так само бачив невід'ємним од загальноєвропейських процесів [1, с. 18]. Свого часу Ю. Шевельов говорив: “Думаю, що це єдиний у нашій прозі послідовний, органічний європейст. Теми і герої Домонтовича можуть бути українські, – але це не міняє характеру його творчості.” [13, с. 176]. Він належав до тих, хто ламав стару риторичку, стереотипи, традиції, канони, ставав супроти художньої регламентації, однак робив це не у формі епатажу, а в коректній, інтелектуальній манері, самим рівнем дискурсу обеззброюючи можливих опонентів.

Осмилення його творчості як одного із найяскравіших представників інтелектуальної прози 20-х рр. ХХ ст. почалося не так давно, у 90-х рр. минулого століття. Ю. Загоруйко, С. Павличко, Р. Корогодський, В. Агеева, М. Хороб та інші вітчизняні дослідники, не кажучи вже про Ю. Шевельова та О. Черненко з діаспори, намагалися довести, що В. Домонтович несправедливо довго перебував не те що поза європейським, світовим (хоча чи не найкраще з усіх українських прозаїків ХХ ст. вписувався у нього), а й взагалі поза будь-яким контекстом, і відновити контекстуально прочитання його творчості є одним з найголовніших завдань літературознавства.

Сучасні теоретики та історики літератури виокремлюють такі основні риси інтелектуального роману: домінування ідей; перевага думки над формою; характер дискусії, де монологів і сентенцій на філософські та літературні теми більше від дії; іронічність авторського дискурсу,

скептичність, навіть парадоксальність; чітке прослуховування голосу автора; байдужість до людських характерів, коли йдеться про символізацію певних поглядів або ж психологічних станів; ігрова природа, чинна на всіх структурних текстуальних рівнях: нарації, стилістики, інтертексту, образів, сюжету, композиції [3, с. 8].

Отже, зважаючи на це, метою статті є осмилення інтелектуалізму як основної складової художнього мислення В. Домонтовича. Вирішити це завдання можна, на нашу думку, шляхом дослідження таких його структурних елементів, як парадоксальність; маскування та гра; експериментування з геометричними формами.

Уся проза В. Домонтовича – багатоплосцина. На тлі зовнішніх подій, під поверхнею зображених психічних станів і дій протагоністів завжди прихований внутрішній завуальований план, який відбиває світоглядний принцип автора. Герої В. Домонтовича є частиною його самого, голосами його свідомості, витісненими в літературні персонажі, адже, як казав сам письменник, пишучи про інших, ми завжди пишемо тільки про самих себе. Вочевидь, він сам був раціоналістом, “людиною розуму” (це видно зі свідчень і спогадів, і з його наукових та художніх творів). Одночасно, ірраціональність в його особі, мабуть, теж була присутня, і його емоційне життя також було багатим (чого вартий один роман із Софією Зеровою). Отже, образ розгубленого вченого, професора Комахи є певною мірою образом самого автора (частиною його образу), що був схожий на всіх своїх героїв, але не був жодним із них [4, с. 139].

В. Домонтович часто користувався засобом парадоксу, так само як Василь Стефаник та інші експресіоністи. Його Іруся шукає “поєднання суперечностей”, Зина – “неправдоподібних істин”, а всі інші герої просто фонтанують парадоксальними твердженнями. Тривалий час цю проблему досліджував Ю. Шевельов, який писав: “Словесні парадокси (які, до речі, неминує були зв'язані з банальностями, бо суть переважного типу парадоксів якраз у тому, що вони заперечують банальності) – далеко не єдиний і не головний засіб експресіонізму в Домонтовичевій прозі. Ще більше вражають парадокси сюжетно-композиційні” [11, с. 25]. Погоджуючись із цим твердженням, усе ж варто додати, що іноді вражаюче нелогічною є

поведінка героїв В. Домонтовича – пошук “неправдоподібного” і безглузда смерть Зини, абсурдне бажання Серафікуса мати дитину (“...я б хотів мати дитину, не турбуючи в цій справі жінку”), химерна пристрасть Вер. Загалом найкращою ілюстрацією парадоксальності В. Домонтовича є думки, які автор вкладає в уста своїх героїв: “Треба зненавидіти все правдоподібне, бо воно тільки подібне на правду, але не є правда” [5, с. 77].

О. Черненко стверджує, що “...у парадоксах Домонтовича багато символіки. Символи, наче мости, сполучають усі розгалуження внутрішньої світоглядної теми й увипують водночас душевне життя протагоністів” [10, с. 111]. Іншими словами, парадокс вказує на приховану внутрішню правду, на те, що “...в полі художнього експериментування парадокс окреслюється як інтелектуальна гра, яка стимулює погляд на речі, відмінний від звичайного, загальноприйнятого, провокує переглянути будь-які норми, канони, моральні максими” [3, с. 7].

Отже, парадокс є однією із найважливіших складових інтелектуалізму В. Домонтовича. У його творах цим вирізняються не тільки висловлювання, а й вчинки головних героїв. Тобто є підстави стверджувати, що свідомо парадоксальність є одним із основних композиційних прийомів автора.

З цього приводу цікавими тут є міркування В. Агеевої, яка стверджувала: “Тексти романів сприймаються як простір до гри, беручи до уваги і стосунки автора, оповідача та читача, і настанову самих персонажів на гру, театралізацію, на апологію несерйозного ставлення до дійсності” [1, с. 6]. С. Павличко підкреслювала, що гра, парадокс, виклик, провокація – головні риси літературного доробку автора. Вона також відзначала, що схильність до підписування своїх творів різними прізвищами (“Віктор Петров” – під науковими працями, “В. Домонтович” – під прозовими художніми текстами, “Віктор Бер” – під філософсько-культурологічними) є ні чим іншим як естетичною і філософською грайливістю, ставленням до письма як до гри [9, с. 111].

Гра як стильова особливість дає широкі можливості авторові експериментувати з собою, своїм читачем і не зобов'язує нести відповідальність за сказане. В. Домонтовичу гра дає можливість зміщувати різні перспективи, кути зору, методи аналізу, ставлячи їх на однаковий рівень вартості. Гра як інтелектуальна категорія допо-

магає автору не тільки позувати, перевертлюватися й сублімувати власні фантазії, а й забезпечитися від небажаних висновків чи оцінок своїх думок [7, с. 99]. Досить цікавою є думка Ю. Шевельова, який пише, що “...інтелектуаліст любить гру більше, ніж пересічна доросла людина. Пластичність образу і викарбувана легкість фрази – це наслідок розумової гри інтелектуала” [12, с. 366].

Отже, множинність значень і їх поліфункціональність, що лежить в основі будь-якого афоризму, найбільше приваблює В. Домонтовича, бо задовольняє його бажання грати, інтелектуалізувати, щоб приховувати і не відповідати за сказане. Проте автор постійно натякає на те, що за його ерудованістю стоять не суб'єктивні, а об'єктивні чинники (певні процеси в літературі, мистецтві чи суспільстві взагалі).

В інтелектуальному романі сама колізія, конфлікт є розумовою схемою, у межах якої кожен із письменників зреалізовує своє інтелектуально-філософське світобачення. В. Домонтович, одержимий бажанням висловити свої ідеї, часом немов забував, що він пише – художній твір чи статтю. Його романи нагадують мозаїку, складену з уривків статей чи нотаток до наукових трактатів [2, с. 87]. У межах цієї мозаїки впадає у вічі експериментування з геометричними формами, що саме по собі вирізняє В. Домонтовича з-поміж інтелектуалів модерністів та підтверджує логіко-конструктивний тип його художнього мислення.

Можливість простежити та обґрунтувати дане твердження надають інтелектуальні романи В. Домонтовича. Так, у творі “Доктор Серафікус” письменник знайомить читача з головним героєм – Комахою, використовуючи геометричні фігури для точнішого і глибшого розуміння комашиного світосприйняття. “...він носив складні лінзи, що в них світло розкладалося на геометричні блиски, на трикутники, куби, квадрати, ніби геометризоване світло перетворювалося на математичну схему. Сказати б, носив він свої важкі лінзи не для того, щоб дивитися на світ і людей, а з навмисною метою експериментувати над світлом” [6, с. 25]. Автор моделює ситуацію, у якій чітко простежується зміщення акцентів, бо для головного героя глумлення з об'єктивної реальності природніше, аніж спокійне споглядання і сприйняття цієї реальності. В. Домонтович вибудовує

схему, яка має бути свідченням логічності та серйозності, але стає ще одним авторським парадоксом.

У межах такої парадоксальності не можна залишити поза увагою розмірковування Корвина, за якими виразно вловлюється голос автора: “Почувши про чергове дивацтво, я починаю вірити в психологічну реальність моїх геометричних конструкцій” [6, с.90]. Отже, геометричні проєкції не є надуманими чи штучно створеними, вони доволі чітко вирізняються в інтелектуальному дискурсі В.Домонтовича. Зокрема, він майстерно використовує геометричні форми у сфері інтелектуального експериментування. Це очевидним є і в романі “Дівчина з ведмедиком”. Іполит Миколайович Варецький так описує перші відвідини сімейства Тихменєвих: “Я сиджу в глибокому, низькому, подібному на куб, м’якому шкурастяному кріслі...” [5, с.35]. Саме по собі слово “куб” не несе смислового навантаження, лише виступає свідченням так званої “мовленневої гри”. Але саме таку форму обирає автор, щоб передати настрій героя, який відчувається комфортно і, відповідно, налаштований позитивно. Досить цікавим є те, що В.Домонтович не виходить за межі геометричного конструювання навіть тоді, коли описує стан емоційного напруження. В той час, як між Варецьким і Зиною відбувається суперечка, Зина “кінцем туфлі креслить на підлозі круги і еліпси” [5, с.124]. Це приносить їй заспокоєння і примирення з “невмілими і незнайденими аргументами” Варецького. Автор свідомо використовує фігури округлої форми (без гострих кутів), і в такий спосіб він ніби намагається спростити враження від конфлікту героїв. Це є свідченням того, що у творах В.Домонтовича випадковостей немає.

У романі є ще один персонаж – Василь Гриб. Як і для Зини, для нього має сенс лише недосягнуте. Його конкретні приклади надто абстрактні, щоб схопити “плутаний еліптичний хід думки” [5, с.133]. В.Домонтович не зраджує геометричному експериментуванню навіть при характеристиці філософських розмірковувань одного з найдивакуватіших героїв роману “Дівчина з ведмедиком”.

Та найтиповішою фігурою в геометричних проєкціях В.Домонтовича є трикутник, або, точніше, трикутники, в межах яких зреалізовується любовний дискурс у його інтелектуальних романах. Уперше на це, як на перспективне нау-

кове завдання, звернула увагу В.Агеєва. Вона виокремила два любовні трикутники у романі “Доктор Серафікус”. Хоча, на нашу думку, цей метод ще не висчерпав своїх можливостей і його варто застосувати й поглибити при аналізі інших інтелектуальних романів В.Домонтовича.

Хронологічно перший трикутник, йдучи за В.Агеєвою, складають Корвин – Серафікус – Таня Бернс. Маючи зв’язок з Комахою, Корвин підтримує водночас церемонні стосунки з офіційною нареченою: “...це було єдине й спільне почуття...”, “...почуття подвоювалося і розподілялося між двома особами...”. Він розмовляв з Танею Бернс про Комаху, а з ним – про дівчину. Врешті, запраг їх знайомства між собою. Але “після особистої їх зустрічі ніби розірвано якусь таємничу нитку, що досі зв’язувала всіх трьох, поки вони не знали один одного”. Дівчині набрид чоловік, що ставиться до неї не як до жінки, а як до “філософської проблеми”. Корвин же не хотів втрачати ні дружби з Комахою, ні млявого “місячного” романтичного кохання, яке ні до чого не зобов’язувало. Чуттєвість і “серафічність” тут ніби вдалося поєднати [2, с.15].

Другий трикутник утворюють Корвин, Комаха й Вер. Причому вектори цього трикутника різно спрямовані: Корвин домагається взаємності Вер, а вона – любові Серафікуса. Вер цікава тим, що хотіла не перебудувала світ, а вибудувати себе як неповторну індивідуальність. Для неї важливішим було її власне становлення й настрої, аніж зміна влад, ідей і платформ, які, зрештою, могли змінити більше зовнішні умови життя, ніж її саму. Самореалізацією для неї стала можливість, яку давала атмосфера модерної культури. Дійсність же для неї, як у складних лінзах Василя Хрисанфовича Комахи, розкладалася на елементарні геометричні фігури, на куби й ромби. Талановита Вер знаходить можливість самоствердитися через мистецтво і роботу, що забезпечує незалежність і можливість маніпулювати чоловіками.

3-поміж них двох Вер обирає Комаху. Смішний і трагічний, незграбний і витончений водночас, він виправдовує тезу – “кохання повинно збуджувати, а не задовольняти”. У своїй “серафічній” (безстатевій) довершеності Комаха не може задовольнити Вер як жінку. Однак, ми вважаємо тут за доречне доповнити схему В.Агеєвої ще одним любовним трикутником. Він складається з трьох жінок – Ірці, Тасі, Вер. Вектори цього трикутника односпрямовані

на одну особу – Василя Хрисанфовича Комаху. У дружбі (любові) з п’ятилітньою Ірцею вражає насамперед Комашиний інфантилізм. Це він частіше виглядає дитинно-безпорадним і розгубленим, не вміючи розв’язати щоденних проблем і знайти відповіді на простосердні запитання маленької подружки. Дитина, почувши, що дядечко представляється Комахою, дає волю своїй неопосередкованій абстрактній фантазії й уявляє його комашиним татом із дивовижними лапками.

Жінка у творах В.Домонтовича – носій вічного біологічно-чуттєвого начала – основи людського життя. У романі “Доктор Серафікус” автор створює три типи жінок: стандартна – епітет належить авторові – п’ятирічна дівчинка Ірця; стандартна дівчина Тася; і нарешті Вер, яка хоче бути нестандартною. Ірця і Тася вражають своєю схожістю. Дарма, що одній п’ять років, а другій – щось із двадцять. Обидві закохані в Комаху: Ірця хоче, щоб він був татом усіх комах у скверіку, Тася мріє витягнути свого занудливого сусіда на Дніпро. Вони майже однаково реагують на порушення своїх мрій: увесь свій химерний гнів вони виливають у підшукуванні слів, які образили б Серафікуса. “Ти не комашиний тато, ти просто Пупс”, – презирливо-іронічно констатує Ірця. “Ви егоїст”, – ковтаючи сльози вигукує Тася. Ці дві жінки поза добою, вони могли б бути такі самі сто, тисячу і п’ять тисяч років тому. Вер вставлена в контекст доби, вона єдина, хто усвідомлює технічність доби, коли не брати до уваги самого автора.

І тому спроба Вер – це вирішальна спроба змінити почуття, зрушити біологічно-емоційне, незмінне в людині. Але стається катастрофа, коли кохання не набирає звичних форм, коли воно лишається експериментальним, Вер зраджує Комаху і йде до “нормального” Корвина. А бідному Серафікусу, теж подоланому (хоч він сам може того й не усвідомлювати) одвічними законами людської природи, лишається тільки писати листи до Вер, які ніколи не будуть відіслані [12, с.371].

Якщо застосувати метод, запропонований В.Агеєвою, для аналізу любовного дискурсу роману “Дівчина з ведмедиком” можна виділити ще три любовні трикутники, у центрі котрих перебуває головний герой твору – Варецький, який через стосунки з трьома жінками відкриває для себе різні типи кохання.

Отже, перший трикутник – Мар’я Іванівна, Варецький, Зина. З учителькою “усе було просто”. Позбавлене романтичності задоволення сексуальних потреб, що не обіцяє якихось складнощів чи потрясінь, але й не підносить духовно. Стосунки, спричинені не поривом пристрасті, а передусім побутовою зручністю, лагідною покірністю зовнішнім обставинам. Ця тілесна близькість не зачіпала якихось душевних глибин і не лишала по собі ні болю, ні радості.

Зина як абсолютна протилежність є втіленням бунту і свободи, вона найчутливіше вловлює дух часу, який намагаються не помічати інші персонажі. Іполита Миколайовича мимоволі захоплює ексцентричність Зининих ескапад. Її енергія й сила характеру потребують застосування. Ця дівчина менш за все могла б задовольнитися роллю дбайливої дружини й клопітливої господині вітальні. В.Домонтович не випадково вибудовує таку схему (Мар’я Іванівна – Зина), він намагається застерегти Варецького від подальших кроків. Якщо все пізнається у порівнянні, то Іполит Миколайович повинен був усвідомити, що жодна з цих жінок не дасть йому душевного спокою.

Другий трикутник – центральний – утворюють Зина, Варецький, Леся. Режисером цього дійства виступає Зина, яка цілеспрямовано зіштовхує Варецького із сестрою. “Мила Леся” бачиться копією своїх врівноважених батьків, людиною звички, розрахунку й передбачуваних дій. Іполит Миколайович мріє про шлюб з Лесею як про спокійну життєву гавань, але, на жаль, він уже отруєний “неправдоподібними істинами” Зини.

Не можна не погодитись з тим, що конструювання трикутників, не що інше, як звичайне групування персонажів, так званий композиційний прийом. Однак, якщо в межах усієї структури автор залишає можливості для моделювання – це є ще одним свідченням високого рівня творчої майстерності В.Домонтовича.

Третій, окреслений автором, трикутник не настільки чітко витворений і виписаний, але є не менш знаковим для композиції твору – Варецький, Зина, німецький бюргер. Перебуваючи в Берліні, Іполит Миколайович у кафе бачить повію. Саме для неї “грубий негр у дикому захопленні долонею бив у барабан”, саме від неї приносить записку кельнер з проханням по вечерах, і саме вона спричиняє такий переполох, вистрілюючи в “живіт товстому німцеві, а тоді в

себе... в просторінь, в нікуди". Для Варецького – це просто п'яна повія, яка, стріляючи, випадково потрапила в нього. Та раптом його свідомість прояснюється у якійсь надзвичайно напруженій реальності і він розуміє, що це Зина, яка "повірила в химеру свого Я, своїх особистих путей, своїх відокремлених бажань". У цьому трикутнику емоції настільки загострюються, що Зина не витримала. На тлі "важкого, грузького, червоного напідпитку чоловіка, з олов'яними очима й пухкими щоками, властивими німцеві" [5, с.173] її минуле промайнуло мільйоном подій і потонуло у відчуженому погляді чоловіка, який колись був рідним і близьким.

Любовні трикутники В.Домонтовича вражають своєю викінченістю і парадоксальною нелогічністю, це не просто прямі, які взаємно перетинаються й утворюють три кути – це витончене експериментування й авторська концепція кохання.

Таким чином, можна стверджувати, що інтелектуалізм як засіб художнього мислення В.Домонтовича повною мірою проявив себе у романах "Дівчина з ведмедиком" та "Доктор Серафікус". У них простежуються основні атрибути інтелектуального конструювання: домінування філософських сентенцій; парадоксальність; ігрова природа. Крім того, інтелектуалізм В. Домонтовича притаманний нехарактерний для інших романістів структурний елемент – геометричні проекції. Він до цього часу не знайшов належного висвітлення у працях вітчизняних літературознавців, незважаючи на те, що досить чітко простежується в сюжетно-композиційному конструюванні В.Домонтовича.

The article is devoted (dedicated) to the intellectualism research as the means of artistic thought of V.Domontovych in his novels "Girl with a Bear (baby-bear)" and "Doctor Seraficus". It runs the main attributes of the author's intellectual designing: predominance of philosophic sentents; paradox; playing nature. Besides, it emphasizes that Domontovych's intellectualism contains such structural element as geometrical projections, which is the important constituent of the author's plot-compositional modelling.

Key words: V.Domontovych, intellectualism, paradox, playing nature, geometrical projections, intellectual-psychological novels.

1. Агєєва В. Мовні ігри В.Домонтовича // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – С.3–20.
2. Агєєва В. Путівник для інтелектуального бродяжництва // Критика. – 2000. – березень. – С.14–17.
3. Боярчук О. Експериментальна проза 20-х рр. XX ст.: жанрово-стильові модифікації (В.Домонтович, А.Любченко, М.Йогансен): Автореф. дис...канд. філолог. наук. 10.01.01 / Київський Національний університет імені Т.Г. Шевченка. – К., 2003. – 19 с.
4. Горбик Р. Знімання масок, або лист у вічність (В.Домонтович і світовий контекст) // Вітчизна. – 2001. – №11/12. – С.136–143.
5. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – 413 с.
6. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – 379 с.
7. Зубань В. "Аліна й Костомаров", "Романи Куліша" В.Петрова: поетика інтелектуальної гри // Літературні обрії. Праці молодих учених України / Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка. – К., 2001. – Вип.3. – С.98–101.
8. Павличко С. Київські неокласики і розвиток української культури поетичного слова // Народна творчість та етнографія. – 2000. – №4. – С.84–88.
9. Павличко С. На зворотному боці автентичності: Культурфілософія Петрова – Домонтовича – Бера (1946–1948) // Сучасність. – 1993. – №5. – С.111–125.
10. Черненко О. Аналіза світоглядних принципів у прозі В. Домонтовича // Сучасність. – 1994. – №5. – С.107–112.
11. Шевельов Ю. Шостий у гроні // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. Українська модерна проза. – К.: Гелікон, 2000. – 518 с.
12. Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – 414 с.
13. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя / Література. Мистецтво. Ідеології. – в 3-х т. – Т.1. – Х.: Фоліо, 1998. – 605 с.

КРИТИКА. БІБЛІОГРАФІЯ

MAGISTER DIXIT: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ І ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИЙ УНІВЕРСУМ ІВАНА ДЕНИСЮКА

Іван Денисюк. Літературознавчі і фольклористичні праці: У 4-х т. – Львів, 2005.

Мабуть, ніхто з колишніх чи нинішніх учнів І.О.Денисюка не може поскаржитися на нього, що, перефразовуючи Франка, "він не був батьком, добрим, ласкавим і виrozumілим на хиби поводитирем, а радше батогом, що без милосердя, не раз несправедливо, а завжди болоче цьвігав...". Навпаки, доброзичливе ставлення до студентської та аспірантської молоді, демократичний стиль спілкування з нею належать як до індивідуальних чеснот Івана Овксентійовича, так і до традицій львівської філологічної школи, закладених ще вчителем самого професора Денисюка – академіком Михайлом Возняком. Та й уявити собі Івана Овксентійовича у ролі "львівського громовержця" важко. В арсеналі психолого-педагогічних методів і прийомів професора відсутні блискавиці гніву, категоричні інвективи чи патетичні моралізаторські тиради. Він не подає власну думку як абсолютну істину, однак абсолютно істинним є його перебування на Олімпі учнівської любові та поваги.

Magister dixit... Авторитетне слово професора завжди містило в собі квінтесенцію наукового об'єктивізму, моральної чистоти, особистого життєвого досвіду Івана Овксентійовича. Воно завжди було спрямованим на утвердження в науковому середовищі ідей національної самобутності українського народу, його здатності презентувати у цивілізованому світі власні культурні, етичні й естетичні цінності.

Тим-то й важливо, що слово це отримало в наш час достойну матеріалізацію у вигляді ґрунтового тритомного (у 4 книгах) видання, яке, відразу зазначимо, не є повним (до нього не увійшла чи не найвагоміша праця І.Денисюка в галузі генології – "Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.", яку двічі – 1981, 1999 – видавали окремою книгою, а також деякі оригінальні художні твори автора, які своєю естетичною вишуканістю, змістовою глибиною та поетикальною довершеністю теж заслуговують

на окреме видання). Проте об'єднання в реферованому тритомнику винятково літературознавчих і фольклористичних праць є цілком логічним і доречним з огляду на давно вже визрілу необхідність оцінити творчий доробок І.О.Денисюка як окрему наукову школу, визначити її методологічну основу, концептуальні засади та напрями дослідницької діяльності.

Корпус аналітичних праць професора І.Денисюка свідчить, що загальним методологічним підходом у його дослідженнях є спроба плюралістичного розширення інструментарію пошукової діяльності, що виводить науковця на якісно вищий рівень обсервацій явищ словесності. Синтетичний метод дозволяє професорові І.Денисюку органічно застосовувати різні методичні принципи та концептуальні засади залежно від об'єкта та предмета дослідження. Провідними у дослідженні проблем генології для науковця стали *типолого-порівняльний підхід, наратологічна концепція, принципи історизму та генетизму, структуральний аналіз, методи герменевтики, компаративізму* (зазначений науковий інструментарій застосовано зокрема у працях "Жанрові проблеми новелістики", "Питання новели у польському літературознавстві", "Проблема трансформації та розмежування жанрів малої прози", "Типологія новелістики Ольги Кобилянської", "Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.", "Жанрово-стильові атрибути "історичного оповідання" Пантелеймона Куліша"). Поєднання *біографічного, бібліографічного, психоаналітичного, культурно-історичного, типолого-порівняльного, компаративістського, структурального та герменевтичного підходів* домінує у розвідках, присвячених життю і творчості окремих персоналій в українському та світовому культурному процесі ("Дивний лад його пісень: До 100-річчя з дня народження Марка Черемшини", "Наталія Кобринська: штрихи до портрета", "Драгоманови-Косачі в інтелектуальному житті України (Питання династичного вивчення діячів культури)", "Микола Вороний (1871 – 1942)", "Олександр Олесь (1878 – 1944)", "Adam Mickiewicz",

“Bohdan Zaleski” та інших). Здобутки культурно-історичного, бібліографічного, порівняльного, міфологічного, структурального, генетичного, психоаналітичного, етно-психологічного та етно-естетичного підходів учений застосовує у фольклористичних студіях, що ввійшли до підрозділів “Національне у фольклорі”, “Образи-міфологеми”, “Релікти старожитностей”, “Фольклоризм”, “Публікації текстів”.

На відповідній методологічній основі сформувався концептуальні засади дослідницької діяльності науковця. Насамперед – це **принцип об’єктивізму**. Всі обсервовані явища словесності І.Денисюк розглядає на міцному фактологічному підґрунті, враховуючи історичний контекст, динаміку розвитку літературного процесу, іманентні тенденції, національні, інтернаціональні, соціальні, психологічні, інтертекстуальні чинники впливу на окремих твір, творчість певного автора, жанровий чи стилістичний феномен літератури та фольклору. Таке ставлення до об’єкта і предмета дослідження нагадує сприйняття явищ індивідуальної та колективної творчості як *documents humains* (людських документів) у представників культурно-історичної школи: “Модифікуючи значення терміна “документи людські”..., школа культурно-історична вважає власне твори літературні всякої епохи такими людськими документами, такими законсервованими до наших днів чуттями, бажаннями і душевними тривогами та муками наших предків” [1], – зазначав І.Франко. Широка ерудиція, знання іноземних мов, урахування сучасних і минулих здобутків української та зарубіжної філологічної науки відкрили можливість І.Денисюкові для максимально об’єктивного аналізу й інтерпретації “документів” нашого національного та світового духовного розвитку.

Безперечно, особистим подвигом І.О.Денисюка можна вважати те, що йому вдавалося дотримуватися принципу об’єктивізму навіть у радянський період, коли диктат ідеологічних догм в галузі літератури унеможлилював відхід від вульгарно-соціологічної доктрини. Як пише Іван Овксентійович з гіркою іронією у “Спогадах”, йому інкримінували у той період “націоналізм” (згадка про Ніковського); “фрейдизм” (термін “потік свідомості”); “прославлення фашизму” (посилання на німецьких романтиків – теоретиків новели) [2]. Однак нелегкою справою виявилось дотримуватися принципу об’єк-

тивізму й у пору “весняного похмілля” порадянського часу, коли очевидною стала необхідність поставитись критично й до необґрунтованих думок, які претендують на абсолютну істину, у так званому постмодерністичному літературознавстві. Вміння протистояти тимчасовій літературознавчій “моді” та кон’юктурі І.Денисюк демонструє, зокрема, у статті “Кілька міркувань щодо висвітлення української літератури (з приводу сучасного підручника)”, де намагання деяких нинішніх науковців поділити українську літературу за двома принципами – соціологічним (народництво) і мистецьким (модернізм) – називає “необільшовизмом” і нагадує, що ще І.Франко у статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” “із залізною логікою аргументації спростував вигадку про літературне народництво”. І.Денисюк доходить висновку, що “цей соціологічний термін у значенні літературознавчого вперто використовується з метою глуму над українською літературою тими, хто одержимий невиліковним комплексом своєї національної меншовартості й розбиває чоло від ідолопоклонства перед міфічною Європою. Нібито ми не в Європі й не становимо інтегральної та значної частини її культури” [3].

Концепція історизму в науковому доробку І.Денисюка передбачає ставлення до культурного процесу загалом і до літературного зокрема, як до поступового руху, розвитку в діалектичному розумінні слова, підпорядкованого певним внутрішнім, іманентним закономірностям та зовнішнім впливам і тенденціям. Слід зазначити, що не всі науковці приймають поняття “розвитку” щодо літератури як таке. Існує думка, що історичний розгляд художніх стилів не виявляє ні еволюції, ні деволуції, ні інволюції, що у мистецтві немає прогресу у власному розумінні слова.

За такою логікою можна стверджувати (і такі концепції існують у світовій філософській думці), що прогресу та розвитку не існує взагалі, а всіма галузями людської життєдіяльності керують хаос, абсурд і випадковість. На цих позиціях, зокрема, засновано світоглядно-філософський базис окремих течій модернізму. Схожі “умовиводи” пов’язані з концепцією антиісторизму в мистецтві і є метафізичними у своїй основі. Звичайно, і ця концепція має право на існування, але необхідно визнати, що, за умов її прийняття, ми позбавляємо науку про літературу предмета дослідження.

Концепція історизму в літературознавчих працях І.Денисюка заснована на розумінні поняття “розвитку” у мистецтві як поступового виникнення нових видів, жанрів і стилів художньої творчості, збагачення кола виражальних засобів, вдосконалення майстерності, накопичення художніх цінностей. Вивчення закономірностей, за якими ці зміни відбуваються, дозволяє не тільки адекватно відобразити характер еволюційних змін в історії національного та світового літературного процесу, а й накреслити можливі шляхи подальшого розвитку літератури, визначити проблемні ділянки на цих шляхах та способи їхнього подолання. Власне, літературознавчі дороговкази на цих шляхах І.Денисюк встановлює у статтях історико-методологічного характеру: “Кілька міркувань щодо висвітлення української літератури (з приводу сучасного підручника)”, “Перебудова і франкознавство”, “Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи”, “Rozwoj krytyki literackiej”.

Повною мірою концепція історизму проявилася у наукових працях І.О.Денисюка, присвячених проблемам генології та стилістики: “Проблема трансформації та розмежування жанрів малої прози”, “Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.”, “Etapu rozwoju romanizmu polskiego”. Так само з позицій історизму вчений вивчає функціонування, розвиток і трансформацію жанрів усної народної творчості; ба навіть літературно-краєзнавчі розвідки І.Денисюка, його дослідження українського та світового культурного процесу в персоналіях (особливо ж запропонований автором статті “Драгоманови-Косачі в інтелектуальному житті України”, “династичний” спосіб вивчення діячів культури) густо замішані на історизмі, оскільки кожне обсервоване явище словесності, кожна досліджувана особистість розглядаються як у діахронії, так і в синхронії з урахуванням особливостей історичного моменту, до якого вони належать, і динаміки духовного розвитку людства у той чи той період.

Концептуальна засада етноцентризму – це спільний знаменник для всього творчого доробку І.Денисюка, оскільки категорія “національного” є центральною в системі координат наукової діяльності професора. Відповідно, кожне обсервоване явище словесності певною мірою оцінюється і з точки зору користності (шкідливості) для національного культурного процесу (не важливо, чи мова йде про укра-

їнську, чи польську, білоруську, російську культури). Войовничий (!) космополітизм, псевдо-лібералізм у національному питанні, як ерзаці шовіністичних ідеологій окремих “богообраних” народів отримують гідну відсіч від літературознавця, який доводить, що інтернаціоналізм – це не культурна експансія, а повага до “чужого” при одночасній любові до “свого рідного”. Повагою до культурних здобутків інших народів сповнені численні праці І.О.Денисюка, присвячені дослідженню міжнаціональних літературних взаємовпливів: “Szkola ukrainska w rozejm polskiej”, “Чехов и Украина”, “Тарас Шевченко і білоруська поезія”, “Беларускі рэзанаатар украінскай нацыянальнай душы”, “Владислав Реймонт і українська література”, “Австрійські мотиви у прозі Івана Франка”. Що ж до любові до “свого”, то вона випромінюється з кожного рядка кожної наукової праці людини, яка виростає на поліській землі, сходила її босими ногами, як Антей, увібрала в себе її позитивну енергетику і збагатилася спільним духовним багатством людей, які на ній живуть. Цей неоціненний скарб, який “стає тим багатшим, чим більше ми беремо від нього”, І.Денисюк віднайшов в усній народній творчості.

У рецензованому виданні фольклористичні студії І.Денисюка зібрано в третьому томі, і саме тут принцип етноцентризму проявляється з усією очевидністю. На основі досліджень усної народної творчості науковець не тільки ставить за мету виокремити характерні риси української етнопсихології, етнетики й етнестетики (у зв’язку з цим І.Денисюк пропонує оригінальну концепцію “добропрекрасного” як об’єднавчу, синтезовану для трьох зазначених складників якість власне українського способу мислення); а й доводить існування нерозривного зв’язку між фольклором і літературою, що проявляється у трансформації, “олітературненні” фольклорних жанрів, у застосуванні так званих фольклоризмів у літературі, в запозиченні письменниками з усної народної творчості відповідних стилістики, образної системи, тем, мотивів, засобів художнього зображення. Зазначене коло проблем стало предметом дослідження у працях “Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції)”, “Філарет Колесса про національну специфіку українського фольклору”, “Олітературнення фольклорних жанрів у малій прозі Г.Квітки-Основ’яненка”, “Фольклорний мотив про Бондарівну в опрацю-

ванні І.Карпенка-Карого”, “К проблеме жанровой трансформации (на материале поэмы Янки Купалы “Бандароўна”)”.

Те, що концепція етноцентризму в науковому доробку І.Денисюка визріла не в комфортній тиші робочого кабінету, а безпосередньо в гущі народу, доводить найбільший за обсягом (240 сторінок) підрозділ “Публікації текстів”, у якому надруковано унікальні матеріали, зібрані під час фольклористичних експедицій і практик самим ученим і його учнями. На особливу увагу заслуговує складний опис (і водночас аналіз) турського весілля, яке І.Денисюк розглядає як “регіональний варіант моделі національного весілля”, і яке, за характеристикою науковця, “презентує поезію поліської “озерної школи”, виплеканої тисячолітньою традицією”[4].

Принцип етноцентризму в наукових працях І.Денисюка має багато спільного з концепцією національної літератури І.Франка. Патріотизм І.Денисюка – це патріотизм тверезий, патріотизм Франківського штибу, з критикою всього, що шкодить вільному розвитку національної культури. Оцінюючи стан сучасного українського літературознавства, літературознавець із сумом і водночас надією констатує: “Мабуть, у науці про літературу жодної іншої країни не знайдемо стільки спроб приниження рідного письменства, як в українському, при одночасній відпорній тенденції – поборенні історично складеного комплексу меншевартості та накинутих колонізаторських догм”[5]. Досліджуючи Франкову концепцію національної літератури в однойменній статті, І.Денисюк солідаризується з її автором, як і з пізнішим гаслом Є.Маланюка: “... Національного генія треба оцінювати з національних позицій, тобто студіювати й оцінювати літературу з точки зору її специфіки, яка скристалізувалась у певних умовах і яка виконує свою національну місію”[6]. Останню тезу, яка органічно поєднує у собі всі три засадничі принципи наукової діяльності І.Денисюка (об’єктивізм, історизм, етноцентризм), можна вважати своєрідним творчим кредо науковця, єдиним алгоритмом його літературознавчих досліджень.

Щодо основних напрямів дослідницької діяльності І.Денисюка, то їх є декілька. Частково вони збігаються з окремими підрозділами презентованого видання (укладачі слушно обрали жанрово-проблемний принцип рубрикації). Скажімо, *фольклористичні дослідження* (3

том) згруповано у підрозділах “Національне у фольклорі”, “Образи-міфологеми”, “Релікти старожитностей”, “Фольклоризм”, “Публікації текстів”. *Дослідження окремих постатей та індивідуальних стилів* містяться в однойменному підрозділі (т.1, кн.1), а також у підрозділах “Передмови й післямови” (т.1, кн.1) та “Рецензії” (т.1, кн.2). *Краєзнавчі розвідки* І.Денисюка зібрано у підрозділах “Контакти” (т.1, кн.2; т.2), “Краєзнавство” (т.2) та “Літературне краєзнавство” (т.1, кн.2).

Багаторічна праця І.О.Денисюка в Інституті франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка позначилася накопиченням огрому знань і величезного досвіду в галузі *франкознавчої науки*. Практично кожна франкознавча розвідка І.Денисюка, окрім актуальності та наукової новизни, більшою чи меншою мірою містить у собі елементи наукового відкриття. Особлива ж концентрація таких відкриттів припадає на підрозділ “Публікації” другого (франкознавчого) тому, в якому назви окремих статей говорять за себе: “Невідомі матеріали до історії ліричної драми Івана Франка “Зів’яле листя”, “Подвійне коло тасмниць. Нові матеріали до історії “Зів’ялого листя”, “Іван Франко та Ольга Рошкевич після розлуки”, “Четвертий арешт Франка” тощо.

Важливо, що вчений тримає руку на пульсі сучасного франкознавства: вчасно реагує численними рецензіями на видання нових і перевидання давніших франкознавчих праць українських та зарубіжних дослідників; намагається визначити здобутки і перспективи франкознавства на різних етапах його розвитку як самостійної галузі науки.

Не підлягають сумніву досягнення І.Денисюка в галузі *методології франкознавчих досліджень*. Від мікроаналізу окремих атомів-фактів із життя і творчості Івана Франка науковець переходить до широких узагальнень, панорамного погляду на феноменальну спадщину письменника як на цілісне явище. Новаторський підхід у дослідженні тонкої організації художніх текстів І.Франка І.Денисюк проявив ще в радянські часи, коли замість загальноприйнятої викривленої лінзи вульгарно-соціологічного методу з успіхом почав застосовувати чутливу оптику герменевтики, структурального аналізу, психоаналізу. Під цим методологічним мікроскопом йому вдалося розгледіти такі стилістичні та змістові нюанси у творчості І.Франка, які не

зовсім пасували кононізованому образу пролетарського митця, зокрема, використання прийомів “потoku свідомості”, “одностороннього діалогу”, “внутрішнього монологу”, “монологу-сповіді”, елементів психоаналітики тощо. Та й цілісний погляд на значущість Франкової творчості не співпадав із політикою партії: вчений дозволив собі на один рівень із соціальною поставити національну й естетичну цінність творів Каменяря.

У франкознавчих студіях І.Денисюка чітко окреслено один із найбільш значущих напрямів всього його літературознавчого доробку – *інтерпретація художнього тексту*. Досліджуючи поетикальні особливості творчого методу письменника, науковець віднаходить на рівні окремих Франкових творів елементи таких ідейно-естетичних систем, які упродовж тривалого часу вважалися відсутніми не тільки у творчості І.Франка, а й загалом в українському літературному процесі: натуралізму (“Суспільно-психологічна студія”, або “живопись дна”), імпресіонізму (“Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (Мікростудія Франкової “Дріади)””), символізму (“Усе мистецьке є символом” (Розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”)), сюрреалізму (“Казковий чудесний покажчик у новелі Франка “Неначе сон”). Доповнюючи франкознавчі розвідки дослідженнями поетики художнього тексту у творчості Лесі Українки, Олени Пчілки, Бориса Грінченка, Михайла Коцюбинського, Гната Хоткевича, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Володимира Винниченка, Ольги Кобилянської та інших українських письменників, І.О.Денисюк робить таким чином значний внесок не тільки для спростування надуманого міфу про неповноту українського літературного процесу, а й для подолання комплексу національної меншевартості, для самоусвідомлення українцями значущості і незнищенності власних духовних надбань.

Усі напрями наукової діяльності І.Денисюка більшою чи меншою мірою переплітаються з основним, магістральним напрямом – *дослідженнями в галузі генології*. Власне, саму наукову школу І.Денисюка називають *генологічною*. Усвідомлюючи перспективність жанрового аналізу для філологічної науки (адже жанр – це один зі способів існування художніх творів, з ним пов’язані кардинальні проблеми сутності явищ словесності), І.Денисюк дослі-

джує, зокрема, як творчий метод того чи того письменника через вибір певного жанру відображає закономірності літературного процесу на певному етапі його розвитку, з’ясовує роль творчої індивідуальності, здатної синтезувати об’єктивні тенденції в еволюції жанрів і родів із суб’єктивним відношенням до діалектики традицій і новаторства у генології. Історико-теоретичні проблеми генології науковець досліджує у працях “Жанрові проблеми новелістики”, “Питання новели у польському літературознавстві”, “Проблема трансформації та розмежування жанрів малої прози”, “Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.”. Скрупульозний аналіз жанрово-родової полімерії в українській літературі дозволив І.Денисюкові виявити в національному літературному процесі такі жанрові різновиди, як роман виховання (“Не спитавши броду”), готичний роман (“Літературна готика і Франкова проза”), історичне оповідання (“Жанрово-стильові атрибути “історичного оповідання” Пантелеймона Куліша”), робітниче оповідання (“Життя і жанр (Про робітниче оповідання І.Франка)”), політичне оповідання (“Політичне оповідання І.Франка”), еротична проза (“Любовні історії української белетристики”, “Дві еротичні новели Ольги Кобилянської”), новела акції, дії і новела оточення, настрою (nouvelle d’atmosphère) (“Про два типи новели у творчості Івана Франка”), новела характерів (“Про родово-видові особливості “Сойчиного крила”), афористична проза (“Афористична проза Уляни Кравченко”) тощо.

Проблеми генології І.Денисюк досліджує і у фольклористичних працях: “Релікти лицарсько-дружинної та билинної поезії (знахідки у фольклорі волинсько-поліського ареалу)”, “Олітературнення фольклорних жанрів у малій прозі Г.Квітки-Основ’яненка”, “К проблеме жанровой трансформации (на материале поэмы Янки Купалы “Бандароўна”)” тощо.

Принципи генологічної школи І.Денисюка розвивають і поглиблюють його учні: М.Легкий (монографія “Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка”), Т.Пастух (монографія “Романи Івана Франка”).

Magister dixit... Учням Піфагора цього словосполучення вистачало, аби будь-яке твердження під цим “грифом” вважалося істинним і сприймалося як аксіома. Нинішнє покоління студентів не таке “закомплексоване” авторитетами. Їм більше до душі сократівські діалоги.

Іноколи вони й аксіоми вимагають доводити. Приклад такого діалогу із сучасним студентом І. Денисюк наводить у статті “Кілька міркувань щодо висвітлення української літератури (з приводу сучасного підручника)”, коли професору необхідно було доводити, що й до модернізму в українській літературі були поети, що любити Україну – це не гріх, що деякі зразки західноєвропейського модернізму за художнім рівнем значно слабші від українських, що реалізм – це теж література. Що ж, скептицизм і плюралізм у науці – це джерела її розвитку; важливо тільки, щоб скептицизм не перетворювався у цинізм, а плюралізм – у безпринципний лібералізм. Вберегти студентську молодь від необгрунтованих думок і безпідставних висновків і покликані суперечки, в яких народжується

істина. Тим більше, якщо ця істина освячена тим, що *Magister dixit*.

1. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1984. – Т.41. – С.36–37.
2. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів: [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. – Т.1. – Кн. 2. – С.340.
3. Там само. – С.255–256.
4. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів: [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. – Т.3. – С.161.
5. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів: [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. – Т.2. – С.299.
6. Там само. – С.300.

Роман Діброва
м.Івано-Франківськ

ПОВЕРНЕННЯ ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА

Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 492 с.

Беру в руки ошатний том літературознавчих праць Володимира Державина (Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ, 2005. – С.492) і якось не вірю собі, що ще “вчора” цього тому не було. Адже Державин у свідомості кожного, хто займається вивченням літератури, а зокрема літератури ХХ ст., по-своєму існував. Мені особисто, кому доводилось вивчати творчість Євгена Маланюка, поетів “празької школи”, еміграційне літературне життя і кому доводилось одному із перших “підрядянських” філологів навчатись і викладати літературу в Українському Вільному Університеті (УВУ, Мюнхен), ім’я Володимира Державина аж добре знайоме. Окрім того, що в бібліотеці УВУ не було жодних проблем знайомитись із діаспорною періодикою, в якій Державин друкував свої статті, рецензії та розмаїті полемічні матеріали, я з питань “державознавства” мав таких унікальних консультантів, як

Володимир Янів, Іван Кошелівець, Ігор Качуровський, Володимир Леник, Леонід Рудницький, Дмитро Штогрин, Петро Гой, Олекса Вінтоняк.

Власне, названий том, що його впорядкував і випустив у світ доктор філологічних наук, професор Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника Степан Хороб, й збудив у мені цей спогад. Він радісний і сумний водночас. За час нашої державної незалежності в українську літературознавчу історіографію із вимушених еміграційних вигнань повернулось “додому” багато чого: зокрема літературознавчі і культурологічні спостереження Євгена Маланюка, праці Леоніда Білецького, Юрія Лавріненка, Юрія Луцького, Остапа Грицяя, Григорія Костюка, Юрія Шереха (Шевельова), Святослава Гординського, Богдана Кравціва, Івана Кошелівця, Ігоря Качуровського, Остапа Тарнавського, Юрія Бойка-Блохіна, Луки Луціва, Івана Фізера, Богдана Бойчука, Богдана Рубчака, Леоніда Рудницького, Олександри Черненко, а ще, скажімо, праці українців із так званої не емігрованої “діаспори” Магдаліни Ласло-Куцюк, Мікулаша Неврлого, Стефана Козака, Марка Павлишина, Олега Ільницького, Юлії Войчи-

шин... І парадокс: праць Володимира Державина досі не було.

Та цей парадокс ми “сотворили” самі – нині суцільні філологи материкової України, які, мовби не відчували “відсутності” імені Володимира Державина. Правда, про цілковиту його відсутність не йдеться, бо все ж його працями ми послуговувались. Йдеться ж бо про окреме видання його досліджень, хоча б про подібний том, як зараз маємо. Таке спізнення, думаю, пояснюється складністю постаті вченого. Скажімо, його багатолітня “війна” з Іваном Багряним, що велася на сторінках української еміграційної періодики, а головне, “Українських вістей” та “Українського самостійника”, багатьом “зв’язувала руки”, бо причини ведення цієї війни за своєю природою ментально українські, які ніколи нікому не приносили користі.

Здавалось би де-де, а на еміграції вигнанським силам краще було б єднатись, а не розпалювати між собою конфлікти. Та виходило так, як виходило. Українці вмійють між собою конфронтувати. “Українські вісті” неодноразово писали про Володимира Державина як про ідеолога “бандеріади”, що “ніколи не був симпатиком українців, який ще в УРСР належав до яскраво підкресленої протиукраїнської російської групи науковців, а тільки на еміграції став 105 %-им українським патріотом і пише статті повні наклепів, отрути й доносів, наприклад, викриваючи твори В.Винниченка як комуністичні” (“Українські вісті”, 1950, 72 / (433)). Протибагрянська преса, зокрема часопис “Український самостійник” звинувачували Івана Багряного у “політичному диктаторстві і вождівстві”, “крутійстві та неоконуністичній поведінці”. Усі ці “вивихи” йому “приписували” за публікацію роману В.Винниченка “Нова заповідь” на сторінках “Українських вістей”, які редагував Іван Багрянний та за його лідерство в Українській революційно-демократичній партії (УРДП), що він її заснував разом із Г.Костюком та С.Підгайним у 1948 році і очолював до кінця свого життя. (Див. “Український самостійник”, 1950, № 34).

Іван Дзюба вже в наші дні, вивчаючи творчість Івана Багряного та його громадсько-політичну діяльність, у передмові до його публіцистичних праць (доповідей, статей, памфлетів, рефлексій, есе), робить свої висновки: “УРДП, – твердить він, – ставила своєю метою боротьбу за незалежну демократичну Україну, орієнтуючись на всі трудові

та національно-свідомі елементи в самій УРСР, – і це була принципово акцентована орієнтація, що вимагала змін в ідеології українського визвольного руху. Одна з найчисельніших, з чималим інтелектуальним потенціалом, УРДП багато зробила для еволюції політичної думки української еміграції в бік європейськи зрозумілого демократизму, хоч і залишала місце для стереотипів революційності та класовості, що пояснювалося саме апеляцією до реалій УРСР. Реалістичність і динамізм політичного мислення Івана Багряного, його ентузіастична постава забезпечили йому послідовників у всіх країнах розселення української політичної еміграції. Газета “Українські вісті”, яку він заснував, яку провадив і яка, його словами, була “трибуною нової з-підрядянської робітничо-селянської еміграції, бідної матеріально, але сильної духом”, – і досі залишається однією з найкомпетентніших українських газет у діаспорі.

Іван Багрянний поєднував ідею національного визволення України з ідеями соціальної демократії та соціальної справедливості. Основною силою визвольного руху в Україні він вважав робітників, селян, трудову інтелігенцію. У цьому він був близький до Микити Шаповала – діяча і теоретика українських соціалістів-революціонерів у першій третині ХХ століття”.

Але це оцінка, скажете, стороння, з відстані часу. Володимир Державин та Іван Багрянний, воюючи між собою, кожен із них знав свою правду і кожен жадав власної перемоги і власного реноме. Ось приклад: газета “Український самостійник” надрукувала статтю В.Державина “Диверсія Ів. Багряного проти “Вапліте” (1950, № 31), на яку Іван Багрянний зреагував своїм виступом в “Українських вістях” (1950, 67 /428) під назвою “А це проти кого диверсія?” Обидві публікації надзвичайно войовничі і принципові, може, й кульмінаційні у суперечці цих далеко неординарних постатей. До речі, Олексій Коновал – упорядник великого тому “Публіцистики” І.Багряного уже в нас в Україні, з якого передмову І.Дзюби вище зацитовано, вмістив статтю І.Багряного “А це проти кого диверсія?” Степан Хороб як упорядник державинських праць теж мав би обов’язково ввести статтю “Диверсія Ів. Багряного проти “Вапліте”. Але, на жаль, він цього не зробив. Сучасний читач,

який не має під руками “Українського самостійника” з критичним виступом В.Державина, не зможе зрозуміти безкомпромісності конфлікту “між двома силами”. Шкода, бо виходить нерівний бій – одну статтю надруковано, а протилежну – ні. Аналогічна ситуація зі статтею І.Багряного “Відповідь ворогам великим і ворогам маненьким”, яку Олексій Коновал теж умістив у багрянівський том “Публіцистики”, а ось стаття В.Державина “Неокомунізм і його лжелітературна пропаганда”, що, власне, стала приводом для появи статті І.Багряного “Відповідь ворогам великим і ворогам маненьким” у збірнику праць В.Державина, які впорядкував С.Хороб, теж відсутня.

Іван Багряний, опонуючи Володимирові Державину, тобто спростовуючи свою “диверсію” проти “Вапліте”, пригадує йому його “ваплітанський” період творчості, в який він надрукував розгромну статтю “Історична белетристика Б.Лепкого” у журналі “Критика” (Харків, 1930). “Так ось в цій статті, – пише Багряний, – Державин довів з граничною ясністю, хто він був, як не марксо-ленінський критик. В цій статті наш витончений і так тяжко нами образений естет п. Державин взяв на марксо-ленінський багнет Богдана Лепкого за його “націоналістично-фашистські” твори – трилогію “Мазепа”, повість “Полтава” та повість “Сотниківна”. Аргументуючи своє ставлення до Державина, Багряний рясно цитує його статтю. Хоч би такий приклад: “Як бачимо, культурно-історична компетентність Богдана Лепкого цілком відповідає рівневі його стилістичного такту, сюжетної оригінальності й історичної сумлінності. “Трилогія” Б.Лепкого – це суцільний історичний фальш, добірна колекція ундо-фашистських концепцій і ідейок, невдало замаскованих подобою об’єктивного історизму. З-за цього “історизму” визирає обличчя клясового ворога – західно-українського фашиста, який на втіху собі, хоч уявно, в історичній давнині конструює те, що безсилий він створити реально” (стор. 48).

А звідси й багрянівське резюме: “Ось так пописувався вишуканий ідеаліст і рафінований естет Володимир Державин уже не в “ВАПЛІТЕ”, а в органі культури ЦК КПБУ, що розпинав при допомозі Державиних Богдана Лепкого і “ВАПЛІТЕ”, і Хвильового,

і всіх інших. І ось це справжнє обличчя Державина. Це вже не просто марксо-ленінець, це московський великадержавник у бандерівській шкурі. І цей пан ховається за “ВАПЛІТЕ”!?”

Зрозуміло, що еміграційна преса, в залежності від того, на якій вона політичній платформі стояла, по-своєму той чи інший виступ підтримувала або опротестовувала. Зокрема газета “Громадський голос” (1950, ч.19) від імені редакції констатувала: “В.Державин, донедавна співробітник “Українських Вістей”, а тепер стовп бандерівської “естетики”, піймав від Івана Багряного облизня. Новоспеченому націоналістові Багряний пригадав, що не так це давно В.Державин, перед своєю втечею з України, виступав в якості учителя ортодоксального марксизму-ленізму. А саме в харківській “Критиці” В.Державин, рецензуючи “Трилогію” Б.Лепкого, висміював з ідейної безсилості “класового ворога – західно-українського фашиста, з ундо-фашистської літератури й т. п.” Ось так пописувався вишуканий ідеаліст і рафінований естет В.Державин! Викрикує патетично Багряний: “це вже не просто марксо-ленінець, це московський великодержавник у бандерівській шкурі”.

Знов же канадійський “Наш Вік”, коментуючи цю подію, підкреслює, що НІХТО в тому часі (1930 р.) В.Державина не примушував до таких виступів, а це він робив з “власної пильності”, призводячи до халепи багатьох людей. Тепер цей самий “марксо-ленінець”, в порядку відворотності, з не меншим “рвенієм” клеймить комуністичним тавром усіх, хто не належить до табору його теперішніх хлібодавців.

Характеристика Державина, зладжена Багряним, мала б звучати: “це вже не просто бандерівський приплентач, а звичайна ракалія в естетично-професорській шкурі”.

Звичайно ж, і Володимир Державин не здавався. У листі до редакції “Українських вістей” 3 вересня 1950 р. він писав: “Що ж до моєї надрукованої в тій самій “Критиці” (1930 р.) статті “Історична белетристика Богдана Лепкого”, то я й на сьогодні вважаю, що Б.Лепкий не мав рації робити в своїй трилогії з гетьмана Мазепи, по-перше, принципового паціфіста, по-друге – республіканця, по-третє – полонофіла, і нарешті – багатомовного та мало діяльного сен-

timentально-солодкавого резонера (на зразок багато кого з інших літературних героїв Б.Лепкого). Я навіть гадаю, що дане анти-історичне зниження постаті Великого Гетьмана, до того ж пов’язане з надто численними анахронізмами та іншими помилками супроти історії Гетьманщини, ризикує на Наддніпрянщині скоріше компроментувати собою ідеї українського націоналізму, аніж їм сприяти. Звичайно ж, опублікувати оці думки про трилогію Б.Лепкого в підсовєтській пресі 1930 р. можна було лише в формі натяків, “езопівською мовою”, та під навколешньою заслоною совєтської офіційної фразеології – з усякими гострими висловами на адресу “ундо-фашизму” тощо. Чи допустився я при цьому перебільшення, тобто взяв тієї фразеології більше, ніж було б конче потрібно для опублікування такою ціною деяких власних думок? Можливо, але на це в мене були серйозні причини”.

Володимир Державин “боронив” себе і його у свій спосіб “захищали” ті, що розпалювали війну між ним і Багряним. Із газетних публікацій, спрямованих з одного боку проти Багряного, а з протилежного – проти Державина, можна б укласти окремі томи. Наклепи та суперечки продовжувались, а істина залишалась збоку. По смерті Івана Багряного його великий друг Григорій Костюк згадував: “появилось багато статей, спогадів, заміток з висловами суму, смутку й пошани його як славетного й перманентно неспокойного письменника і громадського діяча”. А за життя йому доводилось переносити найболоччіші удари. Та найкраще це видно з останнього листа письменника, який він надіслав Г.Костюкові: «Друже мій! – писав він, – Я вже задихаюсь. Щоб уявити якого несамовитого напруження нервів і волі треба мені для витримання всієї ниви мерзості (такої безконечної і такої немилосердної), треба взяти лише до уваги, що моя душа від природи – це душа поета і мистця. А значить, вона зовсім не пристосована таку мерзость витримувати – не має панцера, та я все це витримувати мушу. Мушу...»

Стільки задумів лежить нездійснених – вже виношених, вже розпрацьованих, але не доведених до завершення речей! І чи зможу я їх завершити з угробленим серцем, з дір’явими легенями і з такою несамовитою

втомою, що хочеться просто стати каменем”.

Безперечно, ця затяжна, швидше сварка, ніж гостра дискусія між високоавторитетним письменником та високоавторитетним професором-енциклопедистом, що за однакових причин змушені були покинути Батьківщину, вимагає окремого і глибокого аналізу. Усе тут складніше, ніж на перший погляд може здатися. Історики літератури, якщо не сьогодні, то завтра, на основі вивчення полемічних першоджерел, зобов’язані будуть ці першоджерела тлумачити. Зрозуміло, що тоді будуть під оглядом статті Володимира Державина, наприклад, такі, яких у збірнику “Література і літературознавство” Володимира Державина зараз нема. Скажімо:

– “Українська еміграційна література 1945–1947” // Календар-альманах на 1948 рік. – Мюнхен;

– “Співєць земної природи й надземної правди (Михайло Орест)” // Українська Думка. – 1952. – Ч.1/251;

– “Російське “Testimonium paupertatis” // Українська Думка – 1951. – Ч.32/231;

– “Філософ безмежного індивідуалізму (Фрідріх Ніцше)” // Українська Думка. – 1950. – Ч.37/185;

– “Майстер іронії (В.Домонтович)” // Українська Трибуна. – 1948. – Ч.14/136;

– “Правда про неокласиків” // Українська Трибуна. – 1948. – Ч.1/123;

– “Нечувана безграмотність чи провокація?” // Українська Думка. – 1952. – Ч.11/261;

– “Войовничий неокласицизм Святослава Гординського” // Українська Трибуна. – 1947. – Ч.79/103;

– “Юрій Клен – поет і провидець” // Українська Думка. – 1953. – Ч.1 /302;

– “Великий український поет-європеець (Микола Зеров)” // Українська Думка. – 1950. – Ч.35/183;

– “Відродження символізму (Олег Зуєвський)” // Українська Трибуна, 1947. – Ч.91/115;

– “Поезія Юрія Клена та її місце в українському письменстві” // Український Самостійник. – 1952. – Ч.45/146;

– “Поет воюючого ідеалізму (Юрій Клен)” // Українська Думка. – 1950. – Ч.47/195;

– “Письменник-громадянин Олекса Слісаренко” // Українська Думка. – 1951. – Ч.14/313;

– “Поет героїчного світогляду (О.Ольжич)” // Українська Думка. – 1951. – Ч.27/226;

– “Із проблем україніки в світовому контексті” // Український самостійник. – 1952. – 144/145;

– “Українська поезія і її національна чинність” // Антологія української поезії. – Лондон, 1957.

Думаю, що вельмишановний упорядник праць Володимира Державина не образиться на мене за таку “підказку”, адже він має право відповісти: “міг зробити краще...”. Та, скоріш всього, таки не міг. Багато праць, які опублікував Степан Хороб, мені були і незнані, і недоступні, їх не просто зібрати з розмаїтої української еміграційної періодики, що друкувалась в Німеччині, Англії, Канаді, США і, мабуть, десь інде. А професор Степан Хороб таки зібрав. Зібрав і написав до них поважну передмову. Принагідно зазначу, що Степан Хороб – автор кількох ґрунтовних монографій з певним акцентом вивчення літературного життя діаспори. Це “Українська драматургія крізь виміри часу” (1999 р.); “Слово. Образ. Форма (у пошуках художності)” (2000 р.); “Українська модерна драма кінця XIX – початку XX ст. (неоромантизм, символізм, експресіонізм)” (2002 р.) та збірник наукових досліджень “На літературних теренах” (2006 р.). Отже, специфіка предмета розмови йому близька. Аналізуючи наукову і літературно-критичну спадщину Володимира Державина, Степан Хороб у передмові “Науковий універсум Володимира Державина” зумів із тактом високопрофесійного дослідника ввійти в інтелектуальний простір цього універсуму, тобто у світ наукових зацікавлень ученого. Перебувати у цьому світі, а ще на віддалі часу майже півстоліття після смерті Державина (1899–1964) важко. Це справді, немов опинитись в еміграції, де все слід відкривати для себе та до всього призвичаюватись. Непросто ж бо собі уявити, наприклад, загальну атмосферу МУРу (Мистецького українського руху), в якому В.Державин відігравав одну з поважних ролей. Він сам казав “чи спечеться хліб з отого всього”. Мається на увазі з усіляких мурівських розбіжностей між його організаторами – розбіжностей політичних і естетичних. Але “оте все” якщо й зафіксовано у розмаїтих альманахах, збірниках, газетах, спогадах та публічних виступах, то його сьогодні не легко віднайти. Степан Хороб й старається це зробити. Він шукає всіляких стежок та доріг, які ведуть до Державина. А втім, головним його завданням був не так “портрет” ученого, як публікація його праць. Власне, на їхній основі (на тих статтях,

що ввійшли у збірник) він намагається пізнати методологічні засади літературознавчих досліджень Володимира Державина. І це йому в основному вдається. “Якщо синтезувати праці Володимира Державина літературознавчого змісту, – вважає С.Хороб, – то можна зробити висновок, що вони так чи інакше несуть у собі три домінуючі концепції його дослідницького мислення: естетичну, моральну й національну. І тут не так важливо, чи то теоретико-літературні або ж історико-літературні розвідки, чи то статті про українське та зарубіжне письменство... Загалом Володимир Державин однаковою мірою володів даром проникнення у будь-які літературознавчі явища, тонким розумінням та інтерпретацією їх як у контексті українського так і європейського літературного та культурного процесів, завжди виокремлюючи в них художні, національні й загальнолюдські основи”.

Такої ж думки, правда, дотримувався Ростислав Єндик, що був в еміграції чи не найширшим прихильником його творчості. Він також визначав цих три основних концепти у загальній матерії державинських праць. Звідси Єндик і виводив природне залюбування Державина в неокласицизм, розумів він, що стане класичним. Адже поетика неокласицизму і поетика української віршової традиції – у найорганічнішому зв’язку. “Велику літературу, – був переконаний В.Державин, – становить лише служіння своєму народові у високо-мистецькій і досконалій формі та вможливує і то єдино завоювання собі голосу та авторитету в світовому мистецтві. Великий поет не шукає національного, а “говорить його”. Йдучи за Державином, як це робить Ростислав Єндик, інтерпретуючи його творчість, національний пафос художнього слова збагачує “поглиблює і поширює світогляд народу”, і все ж при цьому національна література “не становить арифметичної суми творів певного етнічно-національного чи мовно-національного середовища, а тільки найціннішу специфічність, бо своєю ідейною цілеспрямованістю формує його духово і пошанується тривало на його ментальності”.

Та здається, що майже усталену тезу сучасних літературознавців, що Державин як симпатик неокласицизму під цей стиль “ладен був підігнати усе, що мало форму канонічного вірша”, якої також дотримується упорядник статей та автор передмови до них, не слід абсолютизувати. Державин, хоч і виділяв неокласицизм

як свій улюблений стиль і стиль перспективний, однак він його і не перетворював у культ і нічого під нього не підганяв. Варто прочитати його передмову до “Антології української поезії” (Лондон 1957) “Українська поезія і національна чинність”, щоб багато чого спростувати. Зокрема, “хворобу” неокласицизму.

До речі, Р.Єндик, наголошував, що Державин так схарактеризував теоретичні засади поезії Олега Ольжича, що їх можна вважати взагалі за метод його літературної праці. При цьому він цитував державинські літературознавчі висновки: “В модерній українській поезії творчість Ольжича є явищем найсвоєріднішим і найнеповторнішим. Ольжич створив власний поетичний стиль, в українському письменстві до-ти небувалий; і цей стиль він у численних творах підніс до абсолютної мистецької досконалості, до граничного блиску й артизму, ні в чому не поступаючись щодо його самобутньої своєрідності... Вже самий вірш Ольжичів – просякнений незрівняною концентрацією речень та образів, стриманим і тим драстичнішим патосом дикції та рідкісним в українській поезії багатством зву-

чання – підносить поезію Ольжича до найвищих вершин світового мистецтва”.

Між іншим, Володимир Державин і в поезії Ольжича часом бачив стиль неокласицизму. Тільки це аж ніяк не означає, що він під нього силоміць підганяв поетові вірші. В Ольжича яскраво присутні й риси неокласицизму. “Чистих” стилів нема – це аксіома, хоч і банальна. До речі, В.Державин твердив: “Нема канонів форми і нема канонів “поетичної” мови... Форма і мова змінюються беззаперечно на вимоги того змісту, яким кричить трудна душа поета”.

“Трудна душа” Володимира Державина теж “кричала” своє, те, чим вона жила, що їй боліло, звідси уся складність й суперечливість його натури. “Хибно було б думати, – зізнавався він, – що моя національна свідомість виховувалась читанням книжок. Національна свідомість моя, як кожного, виховувалась впливами оточення...”. До цього варто додати таки його ж слова: “Справжній учений – не той, хто здатний займатись своєю наукою, а той, хто зовсім нездатний займатись абичим іншим”. У цьому ж увесь Володимир Державин.

Тарас Салига.
м.Львів

У ПОШУКАХ НОВІТНЬОЇ МЕЛЬПОМЕНИ: “МІФОПОЕТИЧНИЙ МАНЬЄРИЗМ” СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: “Четверта хвиля”, 2006. – 512 с.

Ситуація множинних кризових “пост”, що склалася в українському суспільстві “постколониальної доби” (а відтак – і в культурі) та триває й досі (синдром “пост-Майдану”), розкрила перед звільненим спочатку від соцреалістичних канонів, ідеологічних догм, а потім і “високих обов’язків” постмодерним мистецьким поколінням нічим не обмежені (хіба що мірою обдаровання самого автора) можливості вияву власного креативного “я”. Руйнування, деструкція старих ідеологічних міфів імітат-культури стає однією із чільних рис української постмодерного

письма літератури кінця 80-х – початку 90-х рр., проймає всі її роди і жанри, у тому числі і драму – одну з найдавніших сторінок “Тексту Культури” (Ю.Лотман). Однак життєздатність драматургічної літератури сьогодення, її репрезентативність викликає багато в кого сумніви: “...чи існує сучасна українська драма?” [с.173]. Безперечно, ці сумніви породжені вагомими причинами, серед яких фахівці виокремлюють як найсуттєвіші – відсутність органічного зв’язку новітньої української драматургії та сучасної театральної політики, розпорошеність драматургічних текстів та несформованість належного наукового контексту, невдале “експериментаторство” окремих авторів, адже “соціокультурна маргіналізація драматургічного дискурсу на гребені формального експериментаторства відкриває його для непрофесіоналів, а тому для

окремих авторів “нежанровість” художнього мислення межує з шахрайством” [2].

Яка ж вона, сучасна драматургія? Які шляхи її розвитку? Чи часом модні “інтертекстуальні стратегії” насправді – не оманлива усмішка Авгура, що тільки маскує кризу жанру? Саме ці питання і визначили предмет дослідження монографії О.Бондаревої “Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання”. Шляхом глибокого наукового аналізу кореспондування міфу як “коду для конструювання”, “статусного нарративу”, “сюжетної матриці” та інших його функціональних виявів із драмою дослідниця спростовує соціологічний міф про кризу сучасної української драматургічної літератури, розкриває основні етапи її становлення і розвитку: від деміфологізації – до реміфологізації, а відтак – витворення численних авторських міфів через ігрові стратегії з різними рівнями дискурсу, аналізує тематичний і жанровий її спектри.

Перший розділ монографії (“Міфотворча і міфоруїнна тенденції у драматургічних жанрах останньої третини ХХ – початку ХХІ століть”) присвячений теоретичним питанням (“Тотальна” міфопоетика як драматургічна жанротворча стратегія”), зв’язку міфу як культурологічного явища та “матриці конструювання” із родовою природою драми, окреслення інструментарію та категорій, якими оперуватиме автор у наступних розділах (до прикладу, на с.42–52 подано “різні амплуа” міфу в драматургії означеного періоду).

Постмодерна драма, відходячи все далі від такої вжиткової у попередніх культурних парадигмах Аристотелевої драматургічної теорії, відмовляється від актуалізації зовнішньої дії чи розгортання сюжету за принципом причинно-наслідкової казуальності, тому, як підкреслює О.Бондарева, актуальним стає дослідження “процесуальної взаємодії” міфу і драми “на рівні міфологічних нарративів, статусних опозицій, сюжетних матриць, комунікативних стратегій і символічних форм”, а також нового міфоцентричного дискурсу сучасного драматургічного жанрового моделювання” [3, с.52].

Розглядаючи в другому розділі (“Варіювання соціальних міфів у драматургічному процесі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть”) постмодерну українську драматургічну літературу на різних етапах оформлення новітніх

“жанрових локусів”, дослідниця говорить про кінець 70-х як початок цього процесу, пов’язаного із відмовою окремих авторів від панівної в часи радянської офіційної драматургії документальної стратегії історичної драми і введення ними в тлумачення історичних подій ігрового драматургічного модусу, актуалізованого ревізією історико-політичних сюжетів ХХ ст. та “перереформатуванням” моделі протагоніста.

Драматургія 80–90-х виводить на театральний кін нові типи персонажів, її шлях пролягає через реміфологізацію радянської історії як “совкової міфології” до постмодерністського “скасування історії” та перенесення опозиції національного міфу в особливе, епістимологічне ігрове поле. Через ґрунтовний фаховий аналіз окремих творів українських авторів, проводячи типологічні паралелі до російської та західноєвропейської драматургії, О.Бондарева простежує оновлення драматургічних жанрів, звільнення їх від фальшивого ядра “псевдохудожньої системи соцреалізму”. Народження “авторських міфів” трансформує жанрове ядро п’єси, робить його все примарнішим; реміфологізація ключових “сюжетів” радянської історії в ігровому полі породжує, як доводить літературознавець, “маньєристично-гібридні жанрові форми”. Універсальним культурним принципом для творів такого типу стає гетерогенний колаж; спостерігається поєднання паралельно актуального і симулятивного сюжетів, актуалізуються семантичні поля “театр історії”, “іронія історії”, “історія як гра” та ін. Клоунада на “звалищі історії”, що її розігрує постмодерна драма, покликана звільнити суспільну свідомість від привидів і штамів соцреалістичної традиції. Простежуючи вільну авторську гру із забронзовілими ідолами революції в “постісторичних перформансах” В.Діброви (“Двадцять такий-то з’їзд нашої партії”, “Короткий курс”), О.Бондарева розкриває особливості мовних стратегій як характерного явища української постмодерної драми, так і рис ідіостилю конкретного автора. Цікавими є міркування дослідниці про зумовленість уваги “новохвилівців” до “жанрових матриць жертвовного ритуалу”, що свідчить про якісно новий період розвитку української постмодерної драматургії, пов’язаний із потребою “упорядкувати новітній хаос” через “сакральні жертви та посвятницькі містерії”.

У дослідницькому об’єктиві О.Бондаревої – і трансформація “модерністського міфу про Творця” у постмодерністській драмі, початок якої – в руйнуванні новітніми ігровими стра-

тегіями офіційного канону “біографічної” драми (розділ “Митець як міф та антиміф”). Шляхом типологічного зіставлення п’єси Ю.Щербака “Сподіватись” із творами “Завистник” М.Арбатової та “І все-таки я тебе зраджу” Н.Нежданої літературознавець простежує, як ламаються канони белетристичних міфів попередньої доби, долається ідеалізація і канонічна схематизація характерів, ілюстративна хронікально-епізодична “псевдоархітектоніка”. Вдалою знахідкою дослідниці стало типологічне зіставлення п’єс двох українських авторів різного покоління про Лесю Українку (Ю.Щербака і Н.Нежданої), що дало змогу простежити типологію обробки реального біографічного матеріалу та його “вживлення” в драматичний сюжет на прикладах двох форм художнього мислення – оновленого реалістичного та симульованого (несимволічного/необарокового).

О.Бондарева акцентує принципово різний характер актуалізації танатологічних мотивів, присутніх у надтекстових та внутрішньотекстових “параметрах” п’єси, специфіку символічної проекції цитат із листів Лесі Українки обома авторами (трансформацію “ідентичного цитування” в різних текстуальних площинах двох творів); увагу дослідниці привертають і “мовні стратегії” постмодерної драми Н.Нежданої (здійняння резервів “вторинної мови”, інших плюраально-вербальних семантичних полів). Такий глибокий, всебічний аналіз дає змогу літературознавцю розкрити “механізм” трансформації біографічної драми в символіко-алегоричну.

Еволюцію “біографічної” драми простежує авторка монографії і на матеріалі драматургічного циклу В.Герасимчука “П’єси про великих”, циклу, як стверджує сама дослідниця, неоднорідного за художньою стилістикою та естетичним і персонажним рівнями, позначеного пошуками у різних стилістичних та формально-змістових площинах. Новаторство цього автора на теренах “біографічної” драми – “...у намаганні представити не єдину драматургічну стратегію біографічної драми, а найширший діапазон можливих стратегій”, у своєрідній контамінації “трьох відомих на сьогодні відрізаних типів художньої біографії: порівняльної, агіографічної та семіотичної” [4, с.226].

Слід зауважити, що аналіз циклу “П’єси про великих”, зроблений авторкою монографії, вражає багатогранністю і органічним поєднанням найважливіших дослідницьких методологій,

умінням досягнути телеологічні змістові і формальні коди аналізованих творів. Літературознавець розкриває “техніку” “інспірування” жанрового коду трагедії через наявність катартичного модусу в біографічному сюжеті (“Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей”) чи зниження цього коду через відсутність катартичного модусу до рівня драми (“Кохані Бетховена і коханки Паганіні”). На думку О.Бондаревої, серед інноваційних стратегій автора циклу – прочитання знакової постаті античної культури як тексту і семіотичної моделі (“Цикута для Сократа”), активна апеляція до античного легендарного матеріалу, вибудування сітки “символічних тождностей”. “Ігрові стратегії” текстів циклу виявляються і в розгортанні внутрішньої конфліктності творів шляхом поєднання “житійно-ідилічного комплексу з авантюрно-героїчним”. О.Бондарева, трактуючи митця в руслі постмодерної традиції як “міф та антиміф”, розкриває триєдину матрицю “біографічної” драми у міфологічному та антиміфологічному контекстах: поет як медіум, як біографічний персонаж, як текст; простежує, як протагоністи нової драматургії – особистості пасіонарних митців – “виламуються” зі своїх наставлених соцреалізмом “мармурових двійників” (Ю.Лютман).

Дослідниця розкриває роль міфологічного “претексту” в акцентуванні інтертекстуальної, символічної наповненості “біографічної” драми постмодерну, “здіяльність” у її структурі національно-романтичного міфу, традиційної “житійної” парадигми, поєднаної із мартирологічним кліше та суто монтажною технікою (“Душа в огні” В.Герасимчука). Однак, як слушно зауважує О.Бондарева, “інтертекстуальні стратегії” не повинні зводитися до численних текстологічних збігів із першотекстами – “вторинність тексту”, автор якого захопився надмірним взоруванням на твір, що вже став класикою, надто очевидна (В.Герасимчук “Поет і король, або кончина Мольєра” – М.Булгаков “Жизнь господина де Мольєра”).

Авторська свобода на теренах оновленої “біографічної” драми реалізується в різних формально-змістових площинах, в тому числі, як аргументовано стверджує літературознавець, і через актуалізацію “призабутого” архетипу універсальної барокової людини (“Містер Скворода” Я.Верещака і О.Вратарьова, “Сад” В.Шевчука), канонізацію українських дисидентів та інших знакових постатей культурного

дискурсу не тільки ХХ ст. (“Іконостас України” В.Вовк, “Третя Рота” О.Клименко, “Петлюра” В.Фольварочного, “Три життя Айседори Дункан” З.Сагалова та ін.). При цьому, стверджує дослідниця, опозиція до “міфу батьківства” в новітній українській драмі створюється винятково в етичній площині, на відміну від “брутально-деструктивних стратегій сучасної прози”.

Постмодерний мистецький дискурс провокує численні інтертекстуальні запозичення. Тому аналіз української постмодерної драми через інтерпретативні стратегії щодо європейського “тексту культури” (підрозділ 3.3 “Транзитність літературного героя у новітній драмі”) є закономірним і важливим складником загальної картини кваліфікованого літературознавчого рецептивного поля монографії. Дослідниця розглянула сприйняття сучасною українською драматургією чільних європейських літературних міфів, що переливаються з однієї культурної системи в іншу. Зокрема у дослідницьке поле зору О.Бондаревої потрапляє комедія А.Крима (“Заповіт цнотливого бабця”) як цікава спроба трансформувати традиційний сюжет у принципово нове апокрифічне річище, де, окрім власне авторського “міфу”, задіяні стійкі формальні ознаки староіспанського театру, фольклорна версія легенди про Дон Жуана та іспанський літературний міф про Дон Кіхота. Дослідниця відзначає “багаторівневість ігрового поля”, провокативність і поліцентризм гетерогенних літературних кодів, що призводить до трансформації лінійного сюжету про легендарного спокусника в циклічний міфологічний каркас. Стратегію авторської “гри з оригіналом” О.Бондарева простежує і шляхом типологічного зіставлення названої комедії та драми В.Герасимчука “Помилка Сервантеса”.

Здійснене літературознавцем “дешифрування” інтертекстуальних кодів значної частини новочасних драматургічних текстів розкриває їх ігрові стратегії в рецепції попередніх літературних творів, яким надається статус літературних міфів. Серед таких стратегій – витіснення біографічного міфу “драматургічним антиміфом” (“Не вірте добродію Кафці!” З.Сагалова), поєднання прихованого коду конкретного літературного “претексту” з “еклектичним комплексом уламкових сегментів із різних міфологічних структур” [5, с.264], гри з фольклорними та літературними архетипами на історично-алю-

зивному матеріалі (З.Сагалов “Блонді та Альфонс”), конфлікт гендерних архетипів (І.Коваль “Поганські святі” (“Лев і Левиця”)). О.Бондарева досліджує і “рух текстових стратегій індивідуального авторського письма”, вектор якого, як доводить літературознавець шляхом аналізу чільних рис ідіостилю окремих авторів (зокрема Я.Верещака), спрямований від “літературного міфологізму” та “інтертекстуальності” до “драматургії дискурсу і метадраматургії”.

Порівняльний аналіз п’єси Я.Верещака “Душа моя зі шрамом на коліні” з її численними фольклорно-міфологічними та літературними претекстами уможливив “прочитання” дослідницею і задіяного тут коду давньоєгипетської психостазії, і своєрідну еволюцію коду двійництва, розгорнутого автором, як підкреслює О.Бондарева, не в міметико-реалістичній площині, а в “полісемантичній символічній проекції”, що “провокує” автора до застосування “бріколажного нанизування на своєрідний семантичний стрижень різних концептів”. У полі зору дослідниці – і ремінісценції “гри в бісер” та “гри в ребус” як стратегії “моделі для складання”. На думку літературознавця, “Я.Верещак творчо засвоює й комплікує обидві стратегії, ускладнюючи гіпертекстове новоутворення ще й інтермедіальним кодом “театру в театрі” [6, с.285].

Цікавими є міркування дослідниці про зцементованість усіх цих кодів ще й авторським “міфом України”, в якому – і мальви, і “багато-ярусний світ язичницької душі праукраїнця”, і який, як підкреслює О.Бондарева, “не має нічого спільного з примітивною одіозною соціально-політичною міфологією” [7, с.287]. Дуже добре, що за аналізом ігрових стратегій та практик, сплеску новаторських жанроутворень, притаманних сучасній українській драматургії,

О.Бондарева не забуває і про її виразну національну стильову специфіку, “формулу” якої вбачає завперш у рецептивній триєдності барокових, модерністських та постмодерністських текстових стратегій. Однак, говорячи про “примітивність” “одіозного національного міфу”, “вельми дратівливо” коментує риторичний код драматичної поеми С.Майданської “Зрада”. Зрештою, “міф України” проаналізовано лише на матеріалі діаспорної літератури; що ж до материкової – названо низку п’єс, що, на думку автора, вписуються в канон узвичаєної історичної драми з її віджилими своє “проукраїнськими” настроями. О.Бондарева розмірковує про “змі-

щення акцентів з “прорадянських цінностей” на відверто “проукраїнські” з нарочитим, подекуди просто кон’юнктурним загостренням націоналістичної міфології як сучасного, єдино “правильного” ідеологічного дискурсу” [8, с.161].

Можна визнати слушність думки О.Бондаревої про незадіяність усіх можливостей жанру в драматичній поемі “Зрада”, наслідком чого є певна схематизація образів, сюжет про мучеництво не зовсім досягає рівня “катартичної трагедійності”. Однак, як на наше переконання, на заваді тут – не таврована дослідницею примарна спрямованість поеми на створення “образу одвічного ворога” з “інших етносів”, а надто близька подібність до “Боярині” Лесі Українки. До речі, є тут також і шановані постмодерним літературознавством “претексти” – реальні факти з історії України (знищення Запорізької Січі російською імператрицею), оцінка цих вельми трагічних подій, постаті Катерини II та її поплічника – Потьомкіна – українським народом у численних фольклорних творах, “Две русские народности” М.Костомарова, ціла парадигма української літературної реконквісти).

Зрештою, рефрен поеми – “я в куми не хотіла московита”, “у москаля під рясом копита” – стосується, як це очевидно із тексту поеми, не “іншого етносу”, а досить “знакової” в українській історії постаті Григорія Потьомкіна. Звичайно, й імператриця, і Потьомкін представлені С.Майданською зовсім не в стилі новітніх імперських міфів, так активно насаджуваних нам останнім часом нашим-таки національним телебаченням та іншими новоявленими “трубадурами імперії” про “благородних” імператорів та імператриць і “звитяжну” імперську історію*. Ця “презентація” в поемі С.Майданської радше суголосна шанованому авторкою монографії дискурсу української барокової культури.

Розділ “Драматургічне жанрове моделювання міфологічних і неоміфологічних моделей світу” присвячений дослідженню рецепції жанровим полем новітньої української драми християнської міфології, формуванню нової системи жанрово-естетичних кодів, концептуалістських та постконцептуалістських стратегій драматургії постіндустріальної доби. Цікавими є міркування дослідниці про віртуальність як

* Авторка статті задіює інтертекстуальний перегук із змістом монографії Еви М.Томпсон “Трубадури імперії”.

широкомасштабну дискурсивну структуру сучасної драматургії, її “задіяність” у різних рівнях сучасного драматургічного тексту (“міфічний телевізійний ефект”, “ефект реальності аудіовізуальних образів”, пародія на твір “кіберкультури”), про народження нового типу позитивного персонажа – “дискурсу з усіма його інтертекстуальними хитросплетіннями та риторичністю завуальованої авторської позиції драматурга” [9, с.293], появу жанрових модифікацій, що перебувають на межі комп’ютерних (чи інших мас-медійних) моделей і драматургічного жанроутворення.

Науково слушними і цінними є теоретичні зауваги О.Бондаревої про жанр монодрами, її динаміку всередині новоствореного жанрового канону, рух від поглибленого ліро-психологізму 80-х – до апробації на сучасному етапі “перформативної монодраматичної стратегії”. Шкода тільки, що монодрама Я.Стельмаха “Синій автомобіль” здобулася лише на побіжну згадку літературознавця.

Сучасна драматургія, як переконливо доводить своєю монографією О.Бондарева – це лабораторія інтенсивних пошуків, експериментування на всіх художніх рівнях – образному, сюжетному, мотивному, жанровому, структурному. Монографія “Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання” є, поруч із працями інших авторитетних сучасних дослідників української драматургії (Ю.Клековкіна, С.Хороба, Т.Свербилової), вагомим внеском в українське “драматургознавство” пострадянської епохи. Монографічне дослідження О.Бондаревої спростовує суспільний міф про кризу драматургічного жанру в сучасній українській літературі, сприяє формуванню кваліфікованого літературознавчого рецептивного поля цього жанру, розгортанню дискусій щодо “плаїв”, якими проляжуть шляхи української драми в недалекому майбутньому та їх ціннісні орієнтири.

1. Даниленко В. Театр у шухляді // Кур’єр Кривбасу. – червень 2006. – №199. – С.173–179.

2. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: “Четверта хвиля”, 2006. – 512 с.

3. Там само. – С.52.

4. Бондарева О. “Міф і драма...”. – С.226.

5. Бондарева О. “Міф і драма...”. – С.264.

6. Там само. – С.285.
7. Там само. – С.287.

8. Бондарева О. “Міф і драма...”. – С.161.
9. Бондарева О. “Міф і драма...”. – С.293.

Наталія Подільська,
м.Івано-Франківськ

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ “ПОКУТСЬКОЇ ТРІЙЦІ”

“Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ, 2006. – 494 с.

Науковий збірник, відповідальним редактором та упорядником якого є професор Степан Хороб, таки вийшов друком, хоча готувався він досить довго. Але це той випадок, коли вимушена затримка (це окрема детективна історія – видання наукових збірників) не погіршила і не змінила видання. Насамперед тому, що об’єктом наукового дослідження є творча спадщина одних із найцікавіших західноукраїнських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича, відомих в історії літератури як “Покутська трійця”. І хоча саме називання письменників є науковим стереотипом, що не зовсім відповідає реальним фактам, за винятком того, що названі письменники народилися майже в один час на Покутті, вчилися разом, спілкувалися, в окремі моменти їх зв’язували товариські взаємини, – але це не заважає повертатися до вивчення творчого доробку цих художників слова. Треба сказати, що науковий збірник продовжує розпочату раніше роботу філологічних кафедр Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника по дослідженню і вивченню творчості згаданих авторів (про що згадується і у вступному слові “Від редколегії”). Так, ще 1996 року вийшла колективна монографія “Василь Стефаник – художник слова”; 2002 року – книга літературознавчих та мовознавчих розвідок “Шевченко. Франко. Стефаник”. Крім цього, у 1998 році науковці Прикарпатського університету брали участь у міжнародній конференції “Василь Стефаник і його епоха” (Краків, 1998), матеріали якої були опубліковані у “Краківських українознавчих зошитах” (том VII–VIII). Отож, вихід згаданого

наукового збірника свідчить про тривалий і послідовний інтерес літературознавців до творчості аналізованих письменників.

Збірник добре структурований. Всіх розділів вісім: Штрихи до наукової біографії; Художньо-сміслові виміри; Поетика творчості; Інтерпретація літературного твору; Структура тексту; Естетична трансформація народних традицій; Типологічні зіставлення; Мовна стратегія образотворення. Треба відзначити, що лінгвістичні дослідження є в кожному із названих розділів, і тільки в останньому витримана видова чистота, у ньому подані лише дослідження мовознавців.

Якщо оглянути матеріали всіх розділів, то потрібно відзначити їхню наукову і фактологічну новизну. Так, у 1 розділі (“Штрихи до наукової біографії”) заслуговують уваги розвідки Романа Горакі (“Забобон” Леся Мартовича в контексті часу та подій), Ганни Марчук (“Ідейно-естетичні шукання раннього періоду творчості Леся Мартовича”), Мар’яна Севрасевича (“Леся Мартович як герой літературної бувальщини”), Богдана Мельничука (“Художнє слово про Марка Черемшину”), Євгена Барана (“Листи Марка Черемшини як літературознавче джерело”), Івана Миронюка і Мечислава Фіглевського (“Маловідомий портрет Василя Стефаника”). З 2 розділу заслуговують уваги дослідження Юрія Гречанюка — на жаль, уже покійного (“Сміх Леся Мартовича: трагічне і комічне”), Михайла Конончука (“Естетична концепція історизму в новелах Василя Стефаника”). Серед матеріалів 3 розділу (“Поетика творчості”) найцікавішими видаються дослідження Степана Микуша (“Поетика новели Василя Стефаника”) і Миколи Легкого (“Оповідний цикл “Парасочка” Марка Черемшини: реконструкції та спостереження”). У 4 розділі (“Інтерпретація літературного твору”) ґрунтовністю і сумлінністю фахового аналізу відзначаються дослідження Зенона

Гузара (“Новела Марка Черемшини “Туга”: образи-лейтмотиви, час і простір як композиційні детермінанти”), Миколи Ткачука (“Наративна структура оповідання Леся Мартовича “Мужицька смерть”), Марти Хороб (“Новела Леся Мартовича “Ось поси моє”: домінанта художнього світу”), Михайла Гуняка – теж уже покійного (“Функція фрагмента в новелах “Любість” та “Анничка” Марка Черемшини”), Богдани Вальнюк (“Композиція оповідання Леся Мартовича “Відміна”). 5 розділ (“Структура тексту”) представлений дослідженнями Степана Хороба (“Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст”), Романа Піхманця (“Сверідність структурних залежностей у “Камінному хресті” Василя Стефаника”), Марії Голянич (“Інтертекстуальний характер внутрішньої форми ключового слова (на матеріалі прози Марка Черемшини)”) та ін. У 6 розділі серед найцікавіших матеріалів – дослідження Степана Пушика (“Міфологічний світ Марка Черемшини”) і Миколи Лесюка (“Взаємодія гуцульського говору й літературної мови у прозі Марка Черемшини”). Цікавими також є дослідження 7 розділу (“Типологічні зіставлення”), зокрема розвідки Володимира Матвіїшина (“Західноєвропейська мала проза у творчій рецепції Марка Черемшини”), Романа Голода (“Літературні взаємини Івана Франка та Василя Стефаника”), Ольги Слоньовської (“Еротика як особливість міфічного самовияву героїв у прозі Марка Черемшини і Тодося Осьмачки”), Світлани Луцак (“Нара-

тивна стратегія малої прози Леся Мартовича та Івана Франка”), Володимира Полека (“Твори Марка Черемшини в поляків”; “Марко Черемшина чеською мовою”), – це статті із архіву професора Володимира Полека (1924–1999). І останній, 8 розділ (“Мовна стратегія образотворення”), представлений працями дослідників-мовознавців Ніни Гуйванюк (“Лінгвальні засоби іронії у творах письменників “Покутської трійці”), Василя Грещука (“Південно-західні говори і мова художніх творів “Покутської трійці”), Василя Шинкарука (“Диктум і модус у висловлюваннях із сурядним зв’язком (на матеріалі мови творів Марка Черемшини), Світлани Богдан (“Продуктивні моделі звертань і тип адресата у прозі письменників “Покутської трійці”) та ін.

Треба сказати, що “прохідних” матеріалів у науковому збірнику немає. Кожен із дослідників зачіпає важливі аспекти вивчення творчої спадщини класиків української літератури, розставляє вдалі акценти у різноманітності підходів осмислення творчої біографії письменників. Видання наукових збірників такого типу лише увиразнює творчу індивідуальність кожного із письменників, вписуючи їх літературний і життєвий досвід в сучасний дослідницький контекст. А це означає, що українська літературна класика (зокрема, творчість Василя Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича) залишається живою й актуальною.

Мар’ян Севрасевич,
м.Івано-Франківськ

САМОДОСТАТНІСТЬ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ХОДИ СТЕПАНА ХОРОБА

Степан Хороб. На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету, 2006. – 410 с.

Про Степана Хороба писати мені б хотілося найменше. Тому що багато об’єктивного і доволі суб’єктивного “намішано” у моїх візіях і оцінках цієї людини. Вже 12 років ми працюємо разом на кафедрі української літератури, де Сте-

пан Хороб є завідувачем. Він пройшов тернистий шлях, – хлопчина простих селян з Драгомирчан під Івано-Франківськом, названий на честь старшого брата, якого вбили енкаведисти у 1946, закінчив філологічний факультет Івано-Франківського педагогічного факультету; майже 20 років пропрацював у франківських газетах, а з 1986 року прийшов на кафедру української літератури: спочатку на посаду лаборанта, а відтак пройшов усі шаблі наукової кар’єри, у 1989 році захистив кандидатську дисертацію, а

восени 2002 року – докторську (сфера наукових зацікавлень незмінна: українська драматургія).

Так склалося, що з середини 90-х років минулого століття жодне літературознавче видання на факультеті (а відтак й інституті) не пройшло без участі Степана Хороба: чи це наукові вісники, чи збірники і матеріали конференцій, чи колективні монографії, чи підготовлені видання творів письменників, антологій тощо. А з 1999 року виходять авторські книги Степана Хороба: “Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми)” (1999); “Слово – образ – форма: у пошуках художності (літературознавчі статті і дослідження)” (2000); “Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність” (2001); “Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)” (2002). І у 2006 році виходить черговий збірник статей “На літературних теренах”. Ужинок, погодьтеся, чималенький (я мовчу про функціонерські обов’язки С.Хороба – з вересня 2006 року він є ще й директором Інституту філології Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника; про керівництво дипломними, магістерськими, кандидатськими дисертаціями, – під його науковим керівництвом захистилося вже 3 кандидатські дисертації і ще декілька на виході). Одним словом, напрацьовано, повторюся, чимало, і просто відмахнутися від цього ужинку, чи розкритикувати або ж удати, що нічого цього немає, – вже неможливо.

Рецензований збірник статей має чітку структуру. Він поділений на декілька розділів: “Ранній український модернізм: шляхи і типи естетичної свідомості”; “Літературно-художній процес: грані історико-критичної рецепції”; “Міжлітературні взаємозв’язки: компаративістський модус”; “Християнськість як засаднича основа літературної творчості”; “Внутрішня і зовнішня організація драматургічного тексту”; “Штрихи до творчого портрета”; “Літературно-критичні етюди”.

Я не буду називати всі статті цього збірника і зупинятися на кожній із них. Як на мене, у цьому немає такої потреби, бо тоді би прийшлося теж переповідати ті наукові проблеми, які ставить і вирішує дослідник. Тим більше, що окремі наукові теми і проблеми (особливо ті, що пов’язані з українською драматургією) я пізнаю через оцінку С.Хороба, де він є сьогодні без-

заперечним авторитетом. Основний акцент його дослідження присвячений головним тенденціям і напрямам розвитку української драматургії доби раннього модернізму, з його акцентуванням на таких складних літературних напрямках як символізм, неоромантизм та експресіонізм. Ці питання досить глибоко з’ясовані автором, розкрита специфіка й особливість кожного із напрямів на українських теренах, переломлених крізь жанрову специфіку й особливості драматургії. Не скажу, що у цих статтях я знайшов щось надто несподіване. Та і намір С.Хороба був дещо інший, – не здивувати, а проаналізувати, розкрити, показати, дослідити історію проблеми, зробивши аргументовані й логічно виважені висновки. У цьому плані, – такого статично-аналітичного викладу, аргументацій і висновків, – наукові проблеми виглядають не просто вивченими, а доведеними всією логікою викладу фактів. При цьому дослідник опирається не тільки на вітчизняні літературознавчі джерела, а широко використовує надбання зарубіжного літературознавства (насамперед польського і німецького). Корпус наукових посилань і посторінкових приміток заслуговує уваги ще й тому, що у них С.Хороб розвиває ту чи іншу наукову тезу чи гіпотезу, доповнює їх типологічними зіставленнями.

Сказавши про “нібито відсутність чогось несподіваного”, я б не хотів, аби читач зробив висновок, що наукової новизни у цих статтях немає. Я більше маю на увазі відсутність несподіваного у способі викладу, – але саме ствердження, що в українській драматургії кінця XIX – початку XX століть зустрічаємо риси новітніх літературних методів, вже є елементом новаторським і науково важливим. Такі висновки ще раз переконують, що українська література доби раннього модернізму аж ніяк не була ізольованою від загальномістецьких процесів і віянь. І якщо не йшла у форваторі цих шукань, то, у всякому разі, не пасла задніх. А її деяке відставання обумовлене цілим рядом суб’єктивних і об’єктивних причин.

Заслужують уваги статті, у яких досліджуються міжлітературні взаємини, про релігійну драму (тут взагалі С.Хороб є одним з відкривачів цього пласту української драматургії) і статті теоретичного плану (про внутрішню і зовнішню організацію драматургічного тексту). Статті цих розділів є виваженими, аргументованими і науково доказовими.

Відрадно, що С.Хороб не замикається у рамках облюбованого ним дослідницького жанру – драматургії, – але й прагне подивитися й оцінити український літературний процес у його цілісності й тяглоті традицій. Цим проблемам присвячені його статті про генезу “стрілецької драматургії”, про роль і завдання критики (маємо тут дуже виважені і цікаві міркування), про сучасний літературний процес Прикарпаття (знову ж таки, фаховий аналіз, наукові оцінки, бажання показати тяглість літературних традицій зараховуємо до позитивів автора; тут маємо один прикрий недогляд, що стосується статті прозаїка Василя Левицького (1957–1989), – помилково вказано неправильне місце народження, що робить недоречні накладання цієї трагічної статті на його однофамільця, краєзнавця Василя Левицького із Білих Ослав)).

Два останні розділи книги розширюють уявлення про наукові зацікавлення Степана Хороба. У розділі “Штрихи до творчого портрета” дослідник зупиняється на розгляді творчого шляху Володимира Державина (С.Хороб

підготував видання наукової спадщини цього вченого: Володимир Державин. Література і літературознавство. – Івано-Франківськ, 2005), Василя Ткачука, Мирослави Ласовської-Крук, Степана Пушика. Як бачимо, поряд із відомими постатями розглядається творча спадщина забутих (Василь Ткачук) чи малознаних (Мирослава Ласовська-Крук) авторів. І в такому підході виявляється і новизна, і пошуковий елемент дослідження.

Останній розділ складають рецензії Степана Хороба на нові видання української драматургії (антологій драми, окремих повернених творів і наукових розвідок про українську драму). Одна з рецензій присвячена книзі літературознавця Романа Голода про натуралізм у творчості Івана Франка.

Звичайно, що перед нами ще не підсумок, а один із чергових етапів наукової праці. Такий етап можна тільки щиро привітати і по-товариськи йому позаздрити. Бо такого досвіду і такої самовіддачі новітньому українському літературознавству інколи бракує.

Євген Баран.

м.Івано-Франківськ

ОСТАННІЙ ФОРПОСТ НАЦІЇ

Лесюк Микола. Доля мови. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2004. – 287 с.

Відомий мовознавець, завідувач кафедри слов’янських мов, кандидат філологічних наук, професор Прикарпатського університету імені Василя Стефаника Микола Петрович Лесюк у новій книзі, в яку увійшли науково-публіцистичні розвідки, злободенні статті, що друкувалися в наукових виданнях та періодичній пресі, обговорює гостроактуальну проблему функціонування державної мови в Україні, звертається також до минулого, коли українська мова в умовах російської імперії була під заборону, зосереджує свою увагу й на часи панування московсько-більшовицького тоталітаризму, коли доля мови залежала від кремлівської політики русифікації та насильного витіснення української мови з побуту, науки й культури, зупиняється на російськомовній експансії в Галичині та польському засиллі в середині XIX ст. на західних теренах України, виділяє з-поміж діячів, які віддавали

свої сили на утвердження рідної мови, М.Шашкевича, Й.Лозинського та інших галицьких учених і письменників, з особливою увагою розглядає стан сучасного мовленнєвого процесу, у зв’язку з чим, зокрема, подає словник російзмів, який стане в пригоді кожному, хто, наприклад, не впевнений у знанні літературної норми сучасної української мови і нерідко автоматично, мабуть, на підсвідомому рівні відступає від цієї норми, вживаючи чужу, неунормовану лексику.

Написані з великим трепетом серця, статті-дослідження М.Лесюка сповнені незаперечним пафосом, скажемо так, – відродження національної свідомості в нинішній постімперський період відходу від старих уявлень та стереотипів і народження нової цінності, яку можна назвати одним словом – свобода. Не випадково поєднують такі поняття, як мова, національна свідомість і свобода, оскільки вони є чи не найважливішими складниками системи, яка характеризує культурно-духовний і політичний статус нації. Безперечно, рівень функціонування

української мови, ареал її поширення (і використання в щоденній практичній діяльності) органічно зв'язаний із національною свідомістю, а фактор свободи (громадянських прав і обов'язків, записаних у Конституції) неухильно стимулює, “підживлює” вільне самоусвідомлення особи як представника нації і громадянина держави. Іншими словами, свобода є “повітрям” (розвине метафору) для повного дихання нації, найпотужнішого виявлення її культурно-духовних потенцій і реальних можливостей у світовому співтоваристві націй і держав. Народи зникали з етнічної мапи світу, бо втрачали свою мову, отже, й мислення, психологію, звичаї та обряди – губили на вітрах історії свою ідентичність.

Автор книжки аргументовано розкриває залежність стану національної мови від політичного уярмлення народу. Постійні заборони з боку керівництва російської імперії, а в новітні часи – більшовицького тоталітаризму, особливо коли виникла расистська псевдотеорія “єдиного радянського народу”, що означала “злиття” всіх національних мов в єдину – російську, доля української мови стала трагічно-загрозливою. Вихід із цієї екзистенціалістської за своєю суттю ситуації міг бути єдиний – звільнитися від політично-економічної залежності від Москви, утворити власну державу. Всі інші півзаходи – боротьба за українське шкільництво, пресу, книгодрукування, розширення сфери вживання української мови і т. ін. в умовах політичної неволі мали лише мінімальне, хоча й стримуюче значення, бо метрополія послідовно реалізовувала політику русифікації і винародовлення, і згадані та не згадані заходи лише перешкоджали глобальним планам і практиці “злиття” народів і їх мов, нагадуючи ширшому загалу українства (якщо ставали відомі факти спротиву русифікації), що лише масовий опір міг бути результативний. Про масове протистояння режимові після збройного підпілля 40–50-х років й мовити. “Перебудова” відкрила нові можливості боротьби з режимом. Коли ж додати до цього репресії, розправи й винищення, зокрема, чільних мовознавців, культурно-духовних діячів, які послідовно відстоювали права народу на свою мову й культуру, то постане перед сучасним читачем похмура картина занепаду, яка тягнеться з часів правління Олексія Михайловича (XVII ст.) і до останнього року панування “імперії зла”. Про це пише автор у статтях “Життя духовного

основа”, “Історія перекручень не терпить”, зокрема, розкриваючи антинаукову сутність так званої теорії “праруської єдності”, на ґрунті якої побувала, а нині підживлюється російсько-шовіністичними адептами слов'янського “єдінства” (є й такі в Україні) легенда про “колиску трьох братніх народів”. Щодо слов'янської “єдності” (в якій бачать лише три етноси – російський, український і білоруський), то це ні більше, ні менше пахне російським імперіалізмом і має, поза всяким сумнівом, політичну мету – відродити російську імперію. (Очевидно, ЄЄП має ту ж таки мету, хоча її завуальовують “приємними” фразами про “могутній” економічний розвиток усіх учасників отого імперського “простору”. До речі, ми в ньому перебували понад 70 років і дуже добре знаємо, до чого ця “єдність” призвела). Нагадую про ці наміри, щоб мати на увазі одну, вже обнародовану особливість “єдиного простору” – вільне пересування в ньому робочої сили. Неважко уявити, якого розмаху набуде русифікація України, коли ця “робоча сила” із просторів Росії залле українські чи спільні українсько-російські промислові структури...

Політичні опоненти української мови з російською антиукраїнською традицією постійно (в т. ч. й сьогодні) твердять про “штучність” нашої мови як про німецьку чи польську “інтригу” і тим самим ставлять себе поза межі історичної науки. Автор досить широко викладає, спираючись на авторитетних дослідників, історію виникнення й формування української мови “ще в спільнослов'янський період”, відзначаючи: “В усякому разі можна сміливо стверджувати, що, як і інші слов'янські мови, вона бере свій початок безпосередньо з праслов'янської мови, що підтверджують численні мовні факти” (с.31). Прихильники “колиски трьох братніх народів” необґрунтовано виділяють якийсь спільнослов'янський період української мови, щоб таким способом притягнути за вухо до цієї спільноти й “матушку Росію”, отже й “старшого брата”. Це вже, звісно, не історія, не мовознавство, а, як слушно відзначає автор, політика (див. с.32).

Великий блок статей (“Чужі впливи спотворюють нашу мову”, Чи “так сказати”? – Ні, не так, “Загроза українству в Україні”, “Ан ніт, як кажуть у нас”, “Державній мові – державний захист”, “Прочистьте вуха, товаришу Шкодний”, “Не оскверняймо душі й уста свої” та ін.)

присвячений сучасному мовленню в ЗМІ та в побуті, чужим впливам на нашу мову, мовній ситуації, проблемі лихослів'я, ненормативної лексики тощо. Своєрідний парадокс, що на нього звертає автор: у жодному європейському, крім українського, парламенті не виступають депутати чужою мовою – там, за кордоном, це протиприродно, неможлива річ. Тільки не в Україні. Ця протиприродність, певна річ, має свої причини, які тягнуться ще з часів імперії зла. Але вона присутня в сьогоднішньому парламенті України, який, до речі, досі не прийняв закону про “мову парламенту”, хоча в Конституції це записано чітко. Це значить, що Голова Верховної Ради не має права попросити виключити мікрофон, якщо депутат парламенту під час засідання говорить чужою мовою. Якоюсь після певних зусиль було опрацьовано проект закону про вибори депутатів: претендент у депутати Верховної Ради не міг зареєструватися у Виборчій комісії, якщо не володів державною мовою. (Нині деякі претенденти на президентське крісло не знають державної мови взагалі). Однак “гарант” не схвалив цього закону, може, тому, що сам не володіє досконало державною мовою.

Проблема мови, як видно з досліджень М.Лесюка, – це не тільки мовна, а й політична проблема. Потрібна добра воля, щоб, по-перше, всі державні службовці, в тому числі й перші особи в державі, українську мову знали й користувалися нею послідовно і безумовно, і це був би позитивний приклад для всієї України, особливо для тих державних службовців і чиновників державного апарату, які нехтують статті Конституції. По друге, “суржикова” Україна заговорить літературною мовою з того моменту, коли дошкільні дитячі установи, школи, вищі навчальні заклади перейдуть на українську мову. Де Голль, ставши президентом Франції, у двох регіонах республіки з традиційним пануванням німецької мови – Ельзасі та Лотарингії перевів дошкільні заклади і школи на французьку мову викладання. І ніхто не репетував про “порушення прав” національних меншин Франції. Сьогодні ці регіони говорять французькою. Здається, тут коментарі зайві.

Цей простий приклад вельми повчальний: держава здійснює національну політику в інтересах власного народу як корінної нації, яка дала назву державі. Альтернативи тут немає, і її не може бути.

По-третє, влада реалізує цю політику за єдиної умови – щоб ця влада була українською

не на словах, а насправді. Проте українськість влади – це не зовнішня, “паспортна” характеристика, а насамперед – внутрішня, що стосується психології, мислення, менталітету людей, які “при владі”. Щодо справжнього паспорта як офіційного документа, то він сьогодні відбиває... колоніальну залежність України. Адже двомовність є однією з ознак залежності колонії від метрополії, підпорядкування їй як ідеологічний (може, не тільки ідеологічний) пережиток, якого Українська держава досі, на чотирнадцятому році державності, на жаль, не позбулася, не визволилася насамперед психологічно...

По-четверте, фактор свободи, про який ми вели мову на початку цих роздумів, постійно діє, впливаючи на кожного, хто живе, працює, мислить і переживає. Рано чи пізніше, якщо в нього цього не було, він ідентифікується, самоусвідомлюється як українець. Його наступний крок буде (якщо цього немає) повернення до української, до рідної мови.

Не йде мова про національні меншини, зокрема й тих, з яких вербується п'ята колона з українофобськими настроями і відповідною тенденційністю у вчинках та суспільній поведінці.

“Доля моєї мови” – книжка багатоаспектна. “Все про мову” – і все ж не вичерпана тема, оскільки виникають нові ситуації в системі: реальність – світогляд – мислення – мова, бо, умовно кажучи, рух ідей і реальність постійно творять нові позиції та опозиції, впливаючи на свідомість людей. Названа книжка змушує глибоко задуматись і над парадоксами нашого часу, і над реальним станом рідної мови, і над пропозиціями, які формулює автор, передаючи читачеві широкий простір проблем, які потрібно вирішувати, не відкладаючи на завтра – щоденно працювати, змінюючи себе і своє середовище і тим самим здійснюючи інтелектуальний вплив на нього з метою його переродження в повноцінну, вартісну особистість, діалектична сума яких творить умови для появи нової якості. Мислячий читач сприйме книжку Миколи Лесюка як тлумачник і порадник у цьому складному, суперечливому світі.

Утвердження мови – це історична, творча перспектива народу, який у своїй державі дивиться в майбутнє з надією і вірою, що його у світі сприймуть як рівного з рівним і повноправного з повноправним.

Любомир Сенік.

м.Львів

З М І С Т

ІВАН ФРАНКО: ПОГЛЯД З ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ (До 150-річчя з дня народження)

Роман ГОЛОД. Елементи експресіонізму в структурі художнього мислення Івана Франка....	3
Світлана ЛУЦАК. Ритм художнього твору як домінуючий емоційно-когнітивний чинник естетичної комунікації (на матеріалі прози Івана Франка)	8
Світлана БЕКЕШ. Іван Франко і західноукраїнська поезія початку ХХ століття.....	14
Галина СТАСЮК. Особливості художнього мислення Лесі Українки крізь призму трактату Івана Франка “Із секретів поетичної творчості”.....	18
Мар’яна МУЧКА. Літературно-критична спадщина Івана Франка: наукова експлікація німецького романтизму.....	24

УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ АСПЕКТИ

Степан ХОРОБ. Взаємозв’язок дії і композиції у драматичному творі (на матеріалі історичної драми Мирослави Ласовської-Крук “Володимир Великий”).....	30
Наталія МАФТИН. Західноукраїнська “стрілецька” проза 20–30-х років ХХ століття: еманация національно-духовного подвигу.....	34
Олена БОНДАРЕВА. Сучасна українська монодрама: становлення нового жанрового канону.....	42
Марта ХОРОБ. Жанрово-стильові особливості повісті Михайла Козориса “Чорногора говорить”.....	47
Тарас ПАСТУХ. Від “химери” до “бережі”: в творчому просторі Василя Рубана.....	53
Ярослав ГАРАСИМ. Коли ще жито говорило... (етноестетичний мікроаналіз фольклорного тексту).....	59
Вікторія ЧОБАНЮК. Художня інтерпретація часопростору в драмі Івана Кочерги “Майстри часу”.....	62
Лариса ТАБАЧИН. Трансформації й “дифузії” жанрових структур у малій прозі Наталени Королеви та Харити Кононенко.....	65
Наталія ПЛЕТЕНЧУК. “Синтеза мислення” як основна засада епічної творчості Уласа Самчука.....	71
Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ. Мала проза Михайла Коцюбинського: деструктивність людської особистості.....	76
Наталія ВІВЧАРИК. Категорії релігійності та історизму в драматургії Григора Лужницького: особливості авторської ідейно-естетичної свідомості.....	81
Тетяна ТЕБЕШЕВСЬКА-КОЧАК. Жанрово-стильові домінуючі “експериментальної прози” Галини Пагутяк.....	86
Сніжана НОВАК. Збірка оповідань Володимира Бірчака “Золота скрипка”: поліфонія характерів і форм.....	94
Леся ПЕТРЕНКО. Джерела та самоусвідомлення українського експресіонізму (на матеріалі поезії і прози початку ХХ століття).....	103
Анна ХАРЧЕНКО. Актуалізація архетипу “самість” у художньому творі (на матеріалі сучасної української прози).....	109
Оксана КУРИЛІВ. Явище “чистого” комізму в сміховій українській літературній традиції: рецепція і перцепція.....	114
Олександра ЛИСЕНКО. Своєрідність експлікації образів-символів у сонетах Уляни Кравченко.....	118
Євген БАРАН. Мемуаристика Романа Іваничука: суб’єктивні грані українства.....	122

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА: ПОЕТИКА Й ТРАНСЛЯТОЛОГІЯ

Володимир МАТВІЙШИН. Бомарше, що сміється: від драми до комедії (до 275-річчя з дня народження).....	127
Наталія ЯЦКІВ. Роман Поля Бурже “Учень” і філософія позитивізму та натуралізму.....	136
Мирослава МЕДИЦЬКА. Драматургія Єжи Шанявського: конфлікти й характери.....	141
Оксана БОДНАР. “Пісня про Гайавату” Генрі Лонгфелло у художньому перекладі Костянтина Шмиговського.....	148
Ольга БІГУН. Генеза й розвиток жанру “поезії в прозі”: західноєвропейський досвід.....	152
Христина ДЕНИСЮК. Локус несамопитості в готичному романі.....	157

КОМПАРАТИВІСТСЬКІ СТУДІЇ

Наталія ЧИКИРИС. Танатологічні мотиви у прозі Василя Стефаника та Ернста Хемінгуея: типологія епічного мислення.....	164
Євген ЛЕПЬОХІН. Ідейна спорідненість роману “Сторонній” Альбера Камю і повісті “Остап Шаптала” Валер’яна Підмогильного.....	170
Ірина СПАТАР. Творчість Осипа Маковея та Елізи Ожешко: характерологічна спільність і відмінність.....	175
Світлана ГОЧ. Витоки та особливості натуралістичних тенденцій в “Землі” Ольги Кобилянської та в “Землі” Емілі Золя.....	179
Оксана ФІГОЛЬ. Романи “Роб Рой” Вальтера Скотта і “Кармельюк” Михайла Старицького: культурно-історичні паралелі.....	185
Тамара ТКАЧУК. Стильова спорідненість драм Станіслава Пшибишевського “Сніг”, Володимира Винниченка “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” та оповідання “Жертва штуки” Василя Пачовського.....	190
Наталія КОСИЛО. Образна трансформація соціальних низів у творах англійських та українських письменників-натуралістів.....	198
Оксана МЕЛЬНИК. Типологічна характеристика образу Івана Мазепи в однойменних поемах Дж.-Г.-Н. Байрона та Володимира Сосюри.....	203

ТРИБУНА МОЛОДИХ

Оксана СЕМАК. Аксиологічні мотиви у драматургії української діаспори (на матеріалі п’єс Івана Багряного, Ігоря Костецького та Іларіона Чолгана).....	209
Наталія МАНЮХ. Особливості портретотворення у прозі Володимира Дрозда.....	212
Галина СОКОЛ. Антеїзм як основа ментального дискурсу в повісті Галини Журби “Зорі світ заповідає”.....	218
Галина ВОЙТЕНКО. Драматична поема Івана Драча “Дума про Вчителя”: художня парадигма світу й образів.....	221
Оксана ЗАЛЕВСЬКА. Засоби психологічного характеротворення у прозі Ростислава Єндика (на матеріалі збірки новел “Жага”).....	225
Світлана ХОПТА. Полісемія екзистенційного дискурсу в систематиці характерів та образів роману Андрія Малащука “Уриїл і три кола печалі”.....	230
Надія БАСЕНКО. Літературознавчі концепції Володимира Державина.....	235
Марія МИСЬКІВ. Творчість Ігоря Костецького: еволюція художнього мислення.....	239
Ярина СТЕЦЬКО. Синтез французької поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття крізь естетичну призму Івана Франка.....	241
Соломія УШНЕВИЧ-ШТАНЬКО. Засади інтелектуалізму в структурі художнього мислення В. Домонтовича.....	245

Magister dixit: Літературознавчий і фольклористичний універсум Івана Денисюка. <i>Р.Діброва</i>	251
Повернення Володимира Державина. <i>Т.Салига</i>	256
У пошуках новітньої Мельпомени: міфопоетичний маньєризм сучасної української драматургії. <i>Н.Подільська</i>	261
Наукове осмислення творчості “Покутської трійці”. <i>М.Севрасевич</i>	266
Самодостатність літературознавчої ходи Степана Хороба. <i>Є.Баран</i>	267
Останній форпост нації. <i>Л.Сеник</i>	269

**IVAN FRANKO: A VIEW FROM THE THIRD MILLENIUM
(To the 150th anniversary from his birthday)**

Roman HOLOD. Elements of expressionism in the structure of Ivan Franko’s artistic thinking... 3	3
Svitlana LUTSAK. Rhythm of artistic work as a dominant emotional and cognitive factor of aesthetic communication (based on the material of prose by Ivan Franko)..... 8	8
Svitlana BEKESH. Ivan Franko and Western Ukraine poetry of the beginning of the XXth century... 14	14
Halyna STASIUK. Peculiarities of Lesia Ukrainka’s artistic thinking in the light of Ivan Franko’s treatise “From the Secrets of Poetic Creative Work”..... 18	18
Mariana MUCHKA. Literary and critical inheritance of Ivan Franko: scientific explication of German romanticism..... 24	24

**UKRAINIAN LITERATURE: THEORETICAL AND HISTORICAL
LITERARY ASPECTS**

Stepan HOROB. Correlation of action and composition in the dramatic work (based on the material of the historical drama “Volodymyr the Great” by Yaroslava Lasovs’ka-Kruk)..... 30	30
Nataliia MAFTYN. Western Ukrainian “strilets’ka” prose of the XXth century: emanation of the national and spiritual exploit..... 34	34
Olena BONDARIEVA. Modern Ukrainian monodrama: formation of a new genre canon..... 42	42
Marta HOROB. Genre and stylistic peculiarities of the narrative “Chornohora speaks” by Myhailo Kozoris..... 47	47
Taras PASTUH. From “hymery” to “berehy” in the creative space of Vasyl Ryban..... 53	53
Yaroslav HARASYM. When the rye was talking... (Ethnoaesthetic microanalysis of the folklore text)... 59	59
Viktoria CHOBANIUK. The artistic interpretation of time and space in the drama “Masters of time” by Ivan Kocherha..... 62	62
Larysa TABACHYN. Transformations and “diffusions” of genre structures in the short prose of Natalena Koroleva and Haryta Kononenko..... 65	65
Natalia PLETENCHUK. “Synthesis of thinking” as the main foundation of epic creative work by Ulas Samchuk..... 71	71
Andrii PECHARS’KYI. The short prose by Myhailo Kotsiubyns’kyi: destructiveness of human personality..... 76	76
Natalia VIVCHARYK. Categories of religiousness and historicity in the dramatic art by Hryhor Luzhnyts’kyi: peculiarities of author’s elevated and aesthetical lose consciousness..... 81	81
Tetiana TEBESHEVS’KA-KOCHAK. Genre and stylistic dominants of “experimental prose” by Halyna Pahutiak..... 85	85
Snizhana NOVAK. The story collection “The Golden Violin” by Volodymyr Birchak: polyphony of characters and forms..... 94	94
Lesia PETRENKO. Origin and self-realization of Ukrainian expressionism (based on the poetry and prose of the beginning of the XXth century)..... 103	103
Anna HARCHENKO. Actualization of “loneliness” archetype in the work of art (based on the material of modern Ukrainian prose)..... 109	109
Oksana KURLIV. The phenomenon of “clear” humour in the comic Ukrainian literary tradition: reception and perception..... 114	114
Oleksandra LYSENKO. Originality of characters-symbols explication in the sonnets by Uliana Kravchenko..... 118	118
Yevhen BARAN. Memoirs works by Roman Ivanychuk: subjective verges of Ukrainian mentality... 122	122

FOREIGN LITERATURE: POETICS AND TRANSLATION STUDIES

Volodymyr MATVIISHYN. Laughing Beaumarchais: from drama to comedy (to the 275th anniversary from his birthday).....	127
Natalia YATSKIV. The novel "The disciple" by Paul Bourget and philosophy of positivism and naturalism.....	136
Myroslava MEDYTS'KA. The dramatic art by Jerzy Szaniawski: conflicts and characters.....	141
Oksana BODNAR. "The Song of Hiawatha" by Henry Longfellow in the artistic translation by Kostiantyn Shmyhovy'skyi.....	148
Oksana BIHUN. Genesis and development of the genre of "poetry in prose": Western Europe's experience.....	152
Khrystyna DENYSIUK. Locus of furiousness in the gothic novel.....	157

COMPARATIVE STUDIES

Natalia CHYKYRYS. Thanatological motives in the prose by Vasyl' Stefanyk and Ernest Hemingway: typology of epic thinking.....	164
Yevhen LIEPIOHIN. Elevated relationship of the novel "The Stranger" by Albert Camus and the narrative "Ostap Shaptala" by Valerian Pidmohyl'nyi.....	170
Iryna SPATAR. The creative work by Osyp Makovei and Eliza Orzeszkowa: characteristic community and difference.....	175
Svitlana GOCH. Origin and peculiarities of naturalistic tendencies in "The Earth" by Ol'ha Kobylans'ka and "The Earth" by Emile Zola.....	179
Oksana FIHOL. Novels "Rob Roy" by Walter Scott and "Karmeliuk" by Myhailo Starytskyi: cultural and historical analogies.....	185
Tamara TKACHUK. Stylistic relationship of the dramas "The Snow" by Stanislaw Przybyszewski, "The Black Panther and the White Bear" by Volodymyr Vynnychenko and the story "The Victim of the Trick" by Vasyl' Pachovs'kyi.....	190
Natalia KOSYLO. Figurative transformation of social orders in the works of English and Ukrainian writers-naturalists.....	198
Oksana MEL'NYK. Typological characterization of the type of Ivan Mazepa in the same-titled poems by George Gordon Byron and Volodymyr Sosiura.....	203

TRIBUNE FOR YOUNG RESEARCHERS

Oksana SEMAK. Axiological motives in the dramatic art of the Ukrainian Diaspora (based on the material of the plays by Ivan Bahrianyi, Ihor Kostets'kyi and Ilarion Cholhan).....	209
Natalia MANIUH. Peculiarities of portrait creation in the prose by Volodymyr Drozd.....	212
Halyna SOKOL. Anteizm as a basis of mental discourse in the prose by Halyna Zhurba "Zori svit zapovidaie".....	218
Halyna VOITENKO. The dramatic poem "The Ballad about the Teacher" by Ivan Drach: the artistic paradigm of the world and characters.....	221
Oksana ZALEVS'KA. Means of psychological portrait creating in the prose by Rostyslav Yendyk (based on the material of short story collection "The Thirst").....	225
Svitlana HOPTA. Polysemy of existential discourse in the systematization of characters and images of the novel "Uryil and Three Circles of Sorrow" by Andrii Malaschuk.....	230
Nadija BASENKO. Literary studies conceptions of Volodymyr Derzhavyn.....	235
Marija MYS'KIV. The creative work by Ihor Kostets'kyi: evolution of artistic thinking.....	239
Yaryna STETS'KO. Synthesis of the French poetry of the end of the 19 th , beginning of the 20 th through the esthetic prism of Ivan Franko.....	241
Solomiya USHNEVICH-SHTANKO. Basis of intellectuality in the structure of artistic thinking of V.Domontovykh.....	245

CRITISM. BIBLIOGRAPHY

Magister dixit: Literary studies and folkloristic universe of Ivan Denysiuk. <i>R.Dibrova</i>	251
Return of Volodymyr Derzhavyn. <i>T.Salyha</i>	256
In search of the latest Melpomene: mythopoetical mannerism of modern Ukrainian dramatic art. <i>N.Podilska</i>	261
The scientific investigation of the "Pokuttia trio's" literary heredity. <i>Y.Baran</i>	266
Selfsufficiency of literary studies walk of Stepan Horob. <i>M.Sevrasevych</i>	267
The last fortification of the nation (reflexions on the book). <i>L.Senyk</i>	269

ВИМОГИ

до подання статей у Вісниках Прикарпатського університету, журналах, збірниках наукових праць, матеріалах конференцій

1. Обсяг оригінальної статті – 6–12 сторінок тексту, оглядових – до 12 сторінок, коротких повідомлень – до 3 сторінок.
2. Статті подаються у форматі Microsoft Word. Назва файлу латинськими буквами повинна відповідати прізвищу першого автора. Увесь матеріал статті повинен міститись в одному файлі.
3. Текст статті повинен бути набраним через 1,5 інтервалу, шрифт “Times New Roman Cyr”, кегль 14. Поля: верхнє, нижнє, лівє – 2,5 см, правє – 1,5 см (30 рядків по 60–64 символи).
4. Малюнки повинні подаватись в окремих файлах у форматі *.tif, *.eps, Corel Draw або Adobe Photo Shop.
5. Таблиці мають мати вертикальну орієнтацію і мають бути побудовані за допомогою майстра таблиць редактора Microsoft Word. Формули підготовлені в редакторі формул MS Equation. Статті, що містять значну кількість формул, подаються у форматі LaTeX.
6. Текст статті має бути оформлений відповідно до постанови ВАК №7-05/1 від 15 січня 2003 року “Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України” (див. Бюлетень ВАК України. – 2003. – №1).
Статті пишуться за схемою:
 - УДК і ББК (у лівому верхньому куті аркуша);
 - автор(и) (ім’я, прізвище; жирним шрифтом, курсивом у правому куті);
 - назва статті (заголовними буквами, жирним шрифтом);
 - резюме й ключові слова українською мовою;
 - постановка проблеми в загальному вигляді та її зв’язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
 - аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв’язання цієї проблеми й на які спирається автор, виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття;
 - виклад основного матеріалу дослідження з новим обґрунтуванням подальших розвідок у цьому напрямі;
 - список використаних джерел;
 - резюме й ключові слова англійською мовою.
7. Стаття повинна бути написана українською мовою, вичитана й підписана автором(ами).
8. У цілому до “Вісника” необхідно подати дві рецензії провідних учених у даній галузі.

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ВІСНИК

Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск XIII–XIV

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57.

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника,
тел. 59-60-74.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian National University named after V. Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University

PHILOLOGY
issue XIII–XIV
Published since 1995

Publishers' adress:
Precarpathian National University named after V. Stefanyk
57, Shevchenko Str., 76000, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-74.

Старший редактор: Василь ГОЛОВЧАК
Літературний редактор: Степан ХОРОБ
Комп’ютерна правка і верстка: Лідія КУРІВЧАК
Коректор: Віта ТИМКІВ

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 16. 02. 2007 р. Підписано до друку 14. 05. 2007 р.
Формат 60x84/8. Папір ксероксний. Гарнітура “Times Neu Roman”.
Ум. друк. арк. 34,25. Тираж 300 прим. Зам. 43.

Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
76000 м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
від 12.12.2006 серія ДК 2718